UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

El cuerpo interrumpido entre “Barroco” y Modernidad. Estudios de las prácticas disciplinarias en Gadda, Pasolini y Moresco

Il corpo interrotto tra “Barocco” e Modernità. Studi delle pratiche disciplinari in Gadda, Pasolini e Moresco

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Josefa García Infantes

DIRECTOR

Marco Carmello

© Josefa García Infantes, 2024

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS

TESIS DOCTORAL

El cuerpo interrumpido entre “Barroco” y Modernidad. Estudios de las prácticas disciplinarias en Gadda, Pasolini y Moresco

Il corpo interrotto tra “Barocco” e Modernità. Studi delle pratiche disciplinari in Gadda, Pasolini e Moresco

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Josefa García Infantes

DIRECTOR

Marco Carmello

Madrid 2023

Agradecimientos

«Santa Teresa se ahoga en un mar de pliegues…»

A mi familia, porque sin su apoyo económico no habría podido embarcarme en el estudio que tanta ilusión me hacía y habría, probablemente, acabado haciendo un estudio no menos digno, pero sí más desmotivador.

A mis amigos del Máster de Estudios Literarios, a quienes están ahora y quienes han quedado más en la distancia, por ayudarme a descubrir un mundo que me era del todo ajeno, por mostrarme otro tipo de forma de vida posible y otras posturas en la visión de las Artes y la Literatura —no siempre compartidas, pero igualmente enriquecedoras.

A mis amigos «de ahora y siempre» por ser casa, hogar y familia. Muy especialmente a Mari Carmen, por brindarme la forma más esencial de lealtad posible; por lo mucho que me fascina su fuerza vital y su motivación —incluso en los momentos más difíciles— y por lo mucho que la admiro a nivel humano.

A mi profesora y amiga Leticia, por darme en mi juventud el mayor regalo con que podía honrarme la vida en aquel momento, por descubrirme el mundo de la literatura y la cultura grecolatina, herramienta imperecedera y que tantas veces me ha salvado.

A Marta, por ser amiga, familia y compañera eterna de drama y folclore. Por lo mucho que la quiero y todo lo que aprendo a su lado, a pesar de que no siempre me sepa mostrar como una persona agradable y conciliadora…

A mi tía, por ser un referente profesional, por su lucha y superación. Por todo lo que la admiro…

A mi hermano, a quien nunca sabré expresar lo que significa para mí…

A mi prima Esther, por seguir cultivando juntas el gusto por la ironía y la implacable firmeza de reírse de una misma por encima de todo. Por el amor que compartimos por nuestro pueblo de Colmenar.

A Rocío… por todas las veces que me levantó a lo largo de estos años, por acompañarme y cuidarme, aun en los escenarios más difíciles.

Y a mi profesor Marco Carmello, por ser la persona de quien más he aprendido en toda mi vida, por brindarme la oportunidad de descubrir un mundo que me fascina y por su tesón al guiarme en este camino. Este trabajo no habría llegado a término sin su dirección.

Gracias a todos.

ÍNDICE

RESUMEN ……6

ABSTRACT……...7

RIASSUNTO ……..……...……...9

1. Introducción……...11

1.1. Metodología……....24

2. Hacia un cambio de paradigma en las prácticas disciplinarias: del control represivo clásico al control a través de la sublimación del goce……...27

3. Carlo Emilio Gadda: hacia la evidencia de una quiebra en las prácticas disciplinarias clásicas……...79

3.1. Carlo Emilio Gadda: Biografía y obras……..79

3.2. Hacia un estilo «barroco» ……..89

3.2.1. El barroco visual en Gadda……..96

3.2.2. El barroco gaddiano y la escritura……..119

3.3. Del «furore» narcisista de *Eros e Priapo* al cuerpo estéril como emblema de cuerpo interrumpido del *Pasticciaccio*…… ……126

3.3.1. El cuerpo estéril de Liliana. La visualidad dentro del *Pasticciaccio*…...135

3.4. *La cognizione del dolore*: la figura de la madre como motivo de «repliegue» del cuerpo ……..156

3.5. Hacia un cuerpo en transformación: el cuerpo en Gadda como antesala al cuerpo del último Pasolini……178

4. Pier Paolo Pasolini y la asunción del cambio de paradigma en las prácticas disciplinarias……180

4.1. Vida y obras de Pier Paolo Pasolini. El último Pasolini……191

4.2. Presupuestos teórico-críticos para unas consideraciones en torno a la juventud. La Abiura de la *Trilogia della vita* y su impacto en la representación del cuerpo pasoliniano……198

4.3. El «proyecto» inacabado de La *Divina mimesis*. Iconografia ingiallita…….225

4.4. Problemática editorial de Petrolio……235

4.5. *Petrolio* y *Salò*: cuerpo del poder y cuerpo que trasmuta en mercancía……245

4.5.1. Primeras experiencias sexuales de Carlo di Tetis……254

4.5.2. Secuencia del prado de Casilina……..258

4.5.3. Secuencia de la visión…….260
4.5.4. *Salò* o la plenitud del cuerpo pasoliniano trasmutado en mercancía……269
5. Antonio Moresco y las nuevas prácticas disciplinarias de la Modernidad tardía….275
5.1. Obra literaria de Antonio Moresco……...…….288
5.2. La pornografía en la obra de Moresco: una herramienta de lectura en *Canti del caos*……...292
5.3. Una estrella del porno como epicentro narrativo. Personajes que desarrollan líneas temáticas en torno a ella……..….. 299
5.3.1. L'Interfaccia……...301
5.3.2. El sacerdote……306
5.4. La publicidad como sustituto de lo sagrado…… 311
5.5. De Moresco a Pierre et Gilles: cuestión de imágenes……...316
5.6. Pierre et Gilles o cómo retratar un régimen escópico……323
5.6.1. Serie tótem-narcisismo……...325
5.6.2. Serie de lo sagrado……..329
5.6.3. Serie de lo pornográfico……..334
6. Conclusioni……..338
7. BIBLIOGRAFÍA…….351
ANEXO: Índice de ilustraciones……..360

RESUMEN: El cuerpo interrumpido entre «Barroco» y Modernidad. Estudios de las prácticas disciplinarias en Gadda, Pasolini y Moresco

El objetivo de nuestro estudio es afrontar la cuestión del cuerpo como el lugar en el que pasan las prácticas disciplinarias de la biopolítica y analizar en qué forma estas se han visto representadas en una selección de autores de la literatura italiana del XX-XXI: Carlo Emilio Gadda, Pier Paolo Pasolini y Antonio Moresco. La hipótesis que seguimos es que, a partir del análisis de las obras que hemos escogido, es posible trazar aquella línea de cambio que asumimos se desarrolla a lo largo de este marco, de forma que el cuerpo y sus pulsiones —sometido primero a las prácticas represivas y de censura y después al imperativo del goce que el Poder postula—, queda como tema centro de nuestras indagaciones. Así, con el estudio del paso de una práctica opresiva disciplinaria a una *no* disciplinaria, nuestra intención ha sido reconstruir cómo este sistema del cuerpo cambia y qué agentes han intervenido.

Hay que poner en evidencia aquí que, cuando hablamos de régimen no disciplinario, no nos referimos a una ausencia de prácticas represivas, sino a una nueva forma de controlar y manipular los cuerpos, más inteligente que la de la negativa clásica y que acaba eclosionando en las últimas décadas del XX. Es lo que Byung-Chul Han reconoce como un imperativo positivo del goce y que se identifica porque, a la censura clásica, lo sustituye ahora un poder amable que controla los cuerpos con métodos más sofisticados.

Por lo tanto, en base a la línea general de investigación de la que parte nuestra hipótesis, justificamos que el punto de partida de nuestro corpus autorial haya sido Gadda, por ser él un autor en el que el cuerpo se representa dentro aún de un sometimiento a las prácticas disciplinarias clásicas. Pero el cuerpo en Gadda permite dar el paso al cuerpo de Pasolini porque, aunque se circunscribe a un régimen disciplinario, por dentro de los personajes comienza a entreverse una quiebra del sistema que es justo lo que nos permite conectarlo a la figura de Pasolini a partir de obras como las del *Pasticciaccio* y *Eros e Priapo.*

En el caso de Pasolini hemos descubierto que el autor no solo está en el punto medio del cambio de paradigma, sino que también es capaz de anticiparse, al final de su producción, a toda la eclosión que acaba sacudiendo las últimas décadas de la Modernidad tardía. El cambio de paradigma en la vida social de los individuos, mediatizado por las

imágenes que difunden los medios de masas y en donde el individuo ha acabado ejecutando una exposición casi compulsiva del ámbito privado de la misma, ha devenido en una realidad en la que la relación entre las mercancías se revela, triunfante, por encima de la relación entre los individuos. El cuerpo convertido en *merce* que ya se anticipa en *Petrolio* y *Salò* encuentra un espacio de exposición en primera línea en las páginas de Moresco y en la resignificación que este da al cuerpo pornográfico de *Canti del Caos*.

El final de nuestro trabajo nos ha llevado a concluir que, efectivamente, hay una línea que discurre por los tres autores y que permite todo el desarrollo. La atención a las pulsiones físicas del cuerpo interrumpido del *Pasticciaccio,* el cuerpo en transformación que se revelaba mercancía en Petrolio y el cuerpo ya completamente al servicio del imperativo positivo en Moresco, revela no solo que el tema tópico del cuerpo está en los tres autores, sino que por dentro de este marco literario, el cuerpo se transforma.

Por último, debemos mencionar que, aunque la nuestra es una tesis de literatura, la potencia de la visualidad de los textos analizados nos ha permitido trabajar también con imágenes. De manera que hemos podido constatar que la misma línea que afectaba al cuerpo en la literatura y que afectaba a su forma de ser representado, discurre también por los ejemplos visuales.

Palabras clave: cuerpo, barroco, poder, disciplinario, modernidad.

ABSTRACT: The body interrupted between "Baroque" and Modernity. Study of the disciplinary practices in Gadda, Pasolini and Moresco

The objective of our study is to confront the question of the body as the place in which the disciplinary practices of biopolitics take place and to analyse how these have been represented in a selection of authors from Italian literature of the XX-XXI: Carlo Emilio Gadda, Pier Paolo Pasolini and Antonio Moresco. The hypothesis that we follow is that, based on the analysis of the works that we have chosen, it is possible to trace that line of change that we assume develops throughout this framework, so that the body and its drives—subjected first to the practices repressive and censorship measures and then the imperative of enjoyment that Power postulates—remains the central theme of our investigations. So, with the study of the passage from an oppressive disciplinary practice

to a non-disciplinary one, our intention has been to reconstruct how this body system changes and what agents have intervened.

It must be made evident here that, when we talk about a non-disciplinary regime, we are not referring to an absence of repressive practices, but to a new way of controlling and manipulating bodies, more intelligent than that of the classic refusal and that ends up emerging in the last decades of the 20th century. It is what Byung-Chul Han calls the positive imperative of enjoyment and which is identified because, classic censorship is now replaced by a kind power that controls bodies with more sophisticated methods.

Therefore, based on the general line of research from which our hypothesis is based, we justify that the starting point of our authorial corpus was Gadda, because he is an author in which the body is still represented within a submission. to classical disciplinary practices. But the body in Gadda allows the passage to Pasolini's body because, although it is limited to a disciplinary regime, within the characters a breakdown of the system begins to be glimpsed, which is exactly what allows us to connect it to the figure of Pasolini from of works such as those of *Pasticciaccio* and *Eros e Priapo*.

In the case of Pasolini we have discovered that the author is not only at the midpoint of the paradigm shift, but is also capable of anticipating, at the end of his production, the entire emergence that ends up shaking the last decades of late Modernity. The paradigm shifts in the social life of individuals, mediated by the images disseminated by the mass media and where the individual has ended up executing an almost compulsive exposure of his private sphere, has become a reality in which relationship between commodities is revealed, triumphant, above the relationship between individuals. The body converted into merce that is already anticipated in *Petrolio* and *Salò* finds a front-line exhibition space in the pages of Moresco and in the resignification that he gives to the pornographic body of *Canti del Caos*.

The end of our work has led us to conclude that, indeed, there is a line that runs through the three authors and that allows all development. The attention to the physical drives of the interrupted body of *Pasticciaccio*, the body in transformation that revealed itself as a commodity in *Petrolio* and the body already completely at the service of the positive imperative in Moresco, reveals not only that the topical theme of the body is in the three authors, but within this literary framework, it is crossed by the mechanisms of biopolitics, which transforms it.

Finally, we must mention that, although ours is a literature thesis, the power of the visuality of the texts analysed has allowed us to also work with images. So, we have been able to verify that the same line that affected the body in literature and that affected its way of being represented, also runs through visual examples.

Keywords: body, baroque, power, disciplinary, modernity.

RIASSUNTO: Il corpo interrotto tra "Barocco" e Modernità. Studi delle pratiche disciplinari in Gadda, Pasolini e Moresco

Obiettivo del nostro studio è affrontare la questione del corpo come luogo in cui si svolgono le pratiche disciplinari della biopolitica e analizzare come queste sono state rappresentate in una selezione di autori della letteratura italiana dei XX-XXI: Carlo Emilio Gadda, Pier Paolo Pasolini e Antonio Moresco. L'ipotesi che seguiamo è che, a partire dall'analisi delle opere che abbiamo scelto, sia possibile tracciare quella linea di cambiamento che supponiamo si sviluppi all'interno di questo quadro, per cui il corpo e le sue pulsioni – sottoposte innanzitutto alle pratiche le misure repressive e censorie e poi l'imperativo del godimento che il Potere postula – resta il tema centrale delle nostre indagini. Così, con lo studio del passaggio da una pratica disciplinare oppressiva a una pratica non disciplinare, il nostro intento è stato quello di ricostruire come cambia questo sistema corporeo e quali agenti sono intervenuti.

Occorre qui evidenziare che, quando parliamo di regime non disciplinare, non ci riferiamo ad un'assenza di pratiche repressive, ma ad un nuovo modo di controllo e di manipolazione degli organismi, più intelligente di quello del classico rifiuto e che finisce per emergere negli ultimi decenni del XX secolo. È quello che Byung-Chul Han chiama l'imperativo positivo del godimento e che viene identificato perché la censura classica è oggi sostituita da un potere gentile che controlla i corpi con metodi più sofisticati.

Pertanto, in base al filone generale di ricerca su cui si fonda la nostra ipotesi, giustifichiamo che il punto di partenza del nostro corpus autoriale sia stato Gadda, perché si tratta di un autore in cui il corpo è ancora rappresentato all'interno di una sottomissione alle pratiche disciplinari classiche. Ma il corpo in Gadda permette il passaggio al corpo di Pasolini perché, pur limitato a un regime disciplinare, all'interno dei personaggi

comincia a intravedersi una rottura del sistema, che è proprio ciò che ci permette di collegarlo alla figura di Pasolini dalle opere come quelle di *Pasticciaccio* ed *Eros e Priapo*.

In caso di Pasolini abbiamo scoperto che l'autore non solo si trova nel punto medio del cambio di paradigma, ma è anche capace di anticipare, al termine della sua produzione, l'intera emergenza che finisce per scuotere gli ultimi decenni della tarda Modernità. El cambiamento di paradigma nella vita sociale degli individui, mediata dalle immagini diffuse dai mass media e dove l'individuo ha finito per mettere in atto un'esposizione quasi compulsiva della sua sfera privata, è diventato una realtà in cui il rapporto tra le merci si rivela, trionfante, al di sopra del rapporto tra gli individui. Il corpo trasformato in merce già anticipato in *Petrolio* e *Salò* trova uno spazio espositivo in prima linea nelle pagine di Moresco e nella rassegnazione che dà al corpo pornografico di Canti del Caos.

La fine del nostro lavoro ci ha portato a concludere che, in effetti, esiste una linea che attraversa i tre autori e che ne consente ogni sviluppo. L'attenzione alle pulsioni fisiche del corpo interrotto nel *Pasticciaccio*, del corpo in trasformazione che si rivela merce in *Petrolio* e del corpo già completamente al servizio dell'imperativo positivo in Moresco, rivela non solo che l'attualità del tema del corpo è nei tre autori, ma all'interno di questo quadro letterario è attraversato dai meccanismi della biopolitica, che lo trasforma.

Dobbiamo infine ricordare che, nonostante la nostra sia una tesi di letteratura, la potenza della visualità dei testi analizzati ci ha permesso di lavorare anche con le immagini. Abbiamo così potuto verificare che la stessa linea che ha interessato il corpo in letteratura e che ha interessato il suo modo di essere rappresentato, attraversa anche gli esempi visivi.

Parole chiave: corpo, barocco, potere, disciplinare, modernità.

1. Introducción

El cuerpo como tema, el cuerpo como motivo, ha estado ligado a las manifestaciones artísticas desde los tiempos más remotos. Abordado por la historiografía literaria desde una multiplicidad de perspectivas tan variadas como antagónicas, ha sido un foco de interés constante sobre el que la mirada del espectador ha ido mutando a lo largo de la historia. Explícita o implícitamente no hay etapa literaria o artística en que no esté presente el cuerpo: como espacio de regulación, como emergencia de deseo, como urgencia de censura… el cuerpo siempre ha acompañado al desarrollo de las artes y la literatura. El cuerpo es materia, el cuerpo es espíritu, el cuerpo es actante, el cuerpo es espectador. De todas las telas con las que se revista y se desvista, el cuerpo permanece ahí, mutable, múltiple, expuesto, velado. Susceptible de ser apresado por los mecanismos de poder, el cuerpo es instrumento y centro catalizador, prisma atravesado por las demandas del imperativo positivo[1].

El imperativo positivo crea —y a la par requiere— las pulsiones que sacuden al cuerpo, sume al sujeto en un ciclo repetitivo y mecánico del goce y promueve su participación activa. El sujeto nunca llega a saciarse porque queda atrapado en la red de ese sistema cíclico de búsqueda del goce que no culmina sino con la trasposición infinita de un objeto de goce por otro, dando lugar a una cadena en la que el gozar demanda más goce. Se trata de una cultura de consumo del cuerpo que comporta, en el fondo, un sentimiento agónico que el propio imperativo positivo se encarga de tapiar o, al menos, de excluir de aquella realidad —llamémosle inmediata[2]— del sujeto.

[1] Hablamos de imperativo positivo a partir del ensayo de Byung-Chul Han intitulado *Psicopolítica*, volumen en el cual su autor dibuja el paradigma actual de las prácticas disciplinarias que asume a partir de la obra de Michael Foucault, en donde este empleaba el término biopolítica para referirse a las formas de gobierno que el poder implementaba para gobernar la vida de los individuos. Han va más allá y desarrolla la forma en la que el poder transmuta desde un eje negativo —donde el control y la dominación severos controlaban la vida del individuo— a un eje positivo —donde el imperativo se ejecuta desde un enfoque positivo—. La prohibición, la represión y la censura de periodos anteriores son sustituidas por una aparente permisividad y puesta en práctica de la libertad del individuo. No quiere decir que en el paradigma de la Modernidad tardía no existan los mecanismos de sometimiento, sino que estos se han tornado mucho más sutiles e imperceptibles. De ahí la cara amable del imperativo positivo, que se traduce en la siguiente fórmula: «goza».

[2] La inmediatez a que remitimos aquí deviene por la sutileza con la que el poder ejerce el control, hasta el punto de que el individuo no es consciente del juego en que está inmerso en donde incluso las decisiones que toma obedecen a las demandas del mismo sistema. De ahí que ni siquiera sea capaz de entrever su propio sentir agónico porque la mecánica positiva que el poder demanda y de la que participa, requiere una actividad constante.

Este concepto del imperativo positivo nos permite enmarcar la situación actual del cuerpo en relación con las prácticas disciplinarias del poder y nos da la posibilidad de acometer un análisis a partir del cual se pueda dilucidar en qué forma las prácticas de disciplina y control del cuerpo han ido mutando a lo largo de las últimas centurias y cuáles han sido los factores que han ido interviniendo en esta transmutación.

En los capítulos de este trabajo afrontaremos la cuestión del cuerpo como el lugar en el que pasan las prácticas disciplinarias de la biopolítica y nos detendremos a analizar en qué modo estas se han visto representadas en la selección de los autores que componen nuestro corpus autorial. Con la tríada de escritores compuesta por Carlo Emilio Gadda, Pier Paolo Pasolini y Antonio Moresco nos ha sido posible dibujar una línea diacrónica en la literatura italiana del XX-XXI con la que exponer palmariamente el cambio de paradigma en las prácticas disciplinarias que asumimos se desarrolla a lo largo de este marco temporal. De este análisis de hermenéutica literaria emerge un concepto del cuerpo a partir del cual es posible desplegar unas determinadas herramientas de lectura.

Sería preciso aclarar, ya desde los comicios de este estudio, algunas premisas teóricas con relación al título de nuestra tesis de manera que, teniendo presente lo aclamado en el parágrafo precedente, evitemos ciertas confusiones y contrariedades. Cuando en el título de nuestro trabajo decimos «cuerpo barroco» nos referimos a un cuerpo que se sitúa por entero en los dominios de las prácticas disciplinarias clásicas[3]. El término lo empleamos porque —como justificaremos en el punto 2— es este, el siglo XVII, el momento histórico en que se activan todos los dispositivos disciplinarios que se trasladan sin mutaciones radicales a la primera mitad del veinte, punto de partida que adoptamos a partir de Gadda. El Barroco al que nosotros remitimos es un Barroco metahistórico, un Barroco como categoría de pensamiento —en el sentido más benjaminiano posible[4]— que permite operar a partir de esa metahistoria que encierra como categoría y que ya fue siendo reivindicado con el giro apreciativo que la crítica

[3] Hablamos de prácticas disciplinarias clásicas en un sentido Foucaultiano, es decir, para referirnos a aquellas que se ponen en marcha con la emergencia de la represión que nace en el siglo XVII y cuyo desarrollo Foucault expone en *La voluntad de saber*, primer volumen de la *Historia de la sexualidad*. Es en este volumen donde el autor los mecanismos de control que el poder pone en marcha y cómo a lo largo de las centurias posteriores —del siglo XVII al XX— estos han ido encontrando una forma cada vez más efectiva de aplicación.

[4] Desarrollado en el punto 2 a partir de los presupuestos teóricos que Walter Benjamin expone en el *El origen del Trauerspiel alemán*, asumir el barroco como categoría de pensamiento implica armarse con una llave de lectura con la que es posible afrontar la categoría más allá del período histórico en que tradicionalmente se había inscrito hasta el siglo XX.

comienza a experimentar a partir de las obras de críticos literarios y de escritores del principio del XX[5].

Habiendo concedido espacio a este matiz aclaratorio que explicaremos en el punto 3.2., es necesario retomar los objetivos principales que hemos perseguido en nuestro trabajo y resaltar que, gracias a los análisis que se han ejecutado a través del corpus autorial, ha sido posible observar cómo el cuerpo —sometido primero a las prácticas represivas y de censura y subyugado después al goce del imperativo positivo que el Poder promueve— no solo queda como tema central en las obras seleccionadas, sino que se perfila como eje central de todo un fenómeno social que va a acabar sacudiendo todas las esferas de la vida humana.

Nuestro interés se dirige a demostrar cómo en el XX los saberes clásicos del cuerpo se desactivan y son suplantados por otros aparentemente «tolerantes» que, en ningún caso, corresponden con una liberación del cuerpo propiamente dicha. Esta aparente paradoja se explica porque la fingida liberación del cuerpo y del goce responden, en realidad, a que el cuerpo manipulado por las prácticas disciplinarias —y en cierta medida desnaturalizado— cae ahora en manos de la tiranía del goce. Para ello es fundamental erigir este espacio temporal entre Gadda-Pasolini-Moresco porque, gracias a ello, es posible atender a la profunda transformación que experimenta el tratamiento del cuerpo. Nuestra investigación persigue, por lo tanto, esbozar no solo el cambio dentro de la exposición del cuerpo *per se*, sino estudiar de qué forma los sometimientos a disciplinas de poder inciden en la forma en que el cuerpo se expone. El porqué de *ese* cuerpo, y qué ocurre con *ese* cuerpo constituiría la piedra angular de nuestra investigación a partir de la cual van a gravitar las principales líneas de análisis.

Con el estudio del paso de una práctica opresiva disciplinaria a una no disciplinaria es nuestra intención reconstruir —dentro de la ventana temporal de la literatura italiana que hemos marcado— cómo este sistema del cuerpo cambia y qué agentes han podido intervenir. Para ello es capital desentrañar cuáles han quedado a lo

[5] Como explicaremos a propósito de la relación de Gadda con el Barroco en el punto 3.2., a finales del XIX y principios del XX asistimos a toda una revitalización del barroco como estilo y del Barroco como etapa histórica. Las nuevas perspectivas que fueron abriendo autores como Wölfflin, Riegl o Anceschi no solo permitirían una revalorización del término, sino que también abrieron la posibilidad de interpretar que el estilo trascendía las isoglosas históricas en que tradicionalmente se había encorsetado y que ofrecía la posibilidad de abordarlo como una categoría estética. A estos estudios iniciales que suponen el punto de partida de esta revalorización del barroco, hay que añadir el estudio fundamental que le dedica Walter Benjamin en el *Trauerspiel* y las obras de otros autores más tardíos, de la segunda mitad del XX, como lo son Giles Deleuze, con *El Pliegue*, y Ezio Raimondi, con *Barocco moderno*.

largo del tiempo y cuáles pesan más en este paso de las prácticas disciplinarias a las «no» disciplinarias. Sería también necesario asumir en este punto que con «no disciplinaria» no nos referimos a una práctica «libertaria», sino a una aplicación mucho más efectiva de la disciplina con unos mecanismos que someten al cuerpo, pero a través del imperativo positivo del goce de las pulsiones físicas.

Nuestra hipótesis justifica que el punto de partida del corpus autorial esté en Gadda por ser este un autor en el que el cuerpo se representa bajo un sometimiento a las prácticas disciplinarias clásicas en donde las pulsiones de los personajes quedan bloqueadas, encerradas dentro del sistema represivo de la censura clásica. En sus obras —*Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* (*El zafarrancho aquel de vía Merulana*) y *La cognizione del dolore* (*El aprendizaje del dolor*)— se puede comprobar que los personajes principales se mueven por dentro de este sistema, un sistema que comienza a presentar una fractura cuya emergencia permite colocar al autor como punto de partida del cambio de paradigma en las prácticas disciplinarias. El *Pasticciaccio* expone un sentir agónico de las pulsiones reprimidas a partir de los personajes en una variedad total permite velarlo y desvelarlo a voluntad del autor. Es evidente que este sentir agónico representa un prototipo de cuerpo que queda sometidos a las prácticas clásicas, pero la fractura que ya está impresa en los personajes refleja el estado de un sistema a punto de quebrarse.

No podemos situar en Gadda el momento en que se produce la inflexión del cambio de paradigma porque no estamos aún en el momento de transformación; a pesar de la quiebra que comienza a despuntar en el *Pasticciaccio,* la narrativa de Gadda está gobernada por la premisa de reprimir todos los instintos. Lo que hace emerger esa quiebra a que apelamos es que este aspecto se empieza a poner en crisis porque asistimos a una toma de conciencia. Así lo que en este sentido ofrece el *Pasticciaccio* es la exposición de un cuerpo portador de unas pulsiones fulminantes que lo someten a un bloqueo angustioso, pero en donde ya es posible que se comience a advertir esa fractura. Es, por lo tanto, con la toma de conciencia a la que asistimos en el *Pasticciaccio* y con la sublimación del deseo por dentro de un sistema de censura, que Gadda es el punto de

partida de nuestro corpus autorial, por lo acusado de esa toma de conciencia, pero, más aún, por la fuerza representativa de la misma[6].

Pasolini, más concretamente el «último» Pasolini, se sitúa como eje vertebrador de nuestros autores, como punto intermedio entre Gadda y Moresco por ser él quien asume el momento de cambio, el paso de unas prácticas disciplinarias clásicas a otro tipo de gobierno del cuerpo del individuo de corte aparentemente permisivo —la falsa libertad promovida por un nuevo sistema de poder que se ha apropiado de los cuerpos a través de la falsa tolerancia y el falso progreso—. Teóricamente, en lo relativo a nuestros estudios y a la línea de análisis con que atravesamos el cuerpo, se puede suscribir que Pasolini empieza donde Gadda acaba, cuando la quiebra que emerge en aquel ya se manifiesta en crisis y los mecanismos disciplinarios están en el punto medio de la transformación que, en el autor, ya anticipa la mutación de todos los sistemas que se recogerán en Moresco.

Testigo del cambio antropológico de la Italia de los 50 y 60, Pasolini traslada a su producción este fenómeno social y, como consecuencia, asistimos a un giro radical de la representación del cuerpo hacia la última parte de su producción. El autor, que en sus primeras obras sostenía la idea de que quizás hubiese que desencadenar el deseo a través de una inocencia natural del cuerpo[7], acabó abjurando de este planteamiento para declarar, finalmente, que, aunque quisiera, ya no podría seguir representando los mismos cuerpos que había representado hasta la *Trilogia della vita* (*Trilogía de la vida*)[8]. Esto explica que la inocencia del cuerpo de obras como la *Trilogia* —especialmente de las dos primeras películas—, se acabe erradicando de forma violenta en otras como *Salò* y *Petrolio* (*Petróleo*).

[6] Además del espacio que dedicaremos en el punto 3.2. a las interrelaciones de Gadda con lo que, a partir de los presupuestos teóricos de Ezio Raimondi, vamos a reconocer como el «barroco moderno», los puntos 3.3. y 3.4. incluirán el análisis de las obras que hemos seleccionado del autor: *La cognizione del dolore* y *Quer Pasticciaccio brutto di via Merulana*, además de los capítulos III y IV de *Eros e Priapo*, capítulos que sirven de antesala al *Pasticciaccio* por los presupuestos teóricos que estos esbozan y que el *Pasticciaccio* recoge. A estas cuestiones serán muy útiles las consideraciones teórico-críticas que se desarrollan en los estudios de Robert S. Dombroski —*Gadda e il barocco*— y de Manuela Marchesini— *La galleria interiore dell'Ingegnere*—, ya que ambos dedican especial atención al tratamiento del cuerpo que Gadda da a propósito del personaje central de Liliana Balducci en el *Pasticciaccio* y al furor erótico que Gadda coloca en el Mussolini de *Eros e Priapo*.

[7] Cuando Pasolini remite a la inocencia del cuerpo se refiere al cuerpo que no ha sido aún apresado por el Poder neoburgués, que no está aún mediatizado por él. Es un cuerpo que comporta una belleza natural, sacra, un cuerpo que escapa de la homologación cultural que se acaba produciendo a partir de los sesenta en Italia. (Estos postulados teóricos de Pasolini se explicarán en el apartado 4.2. a partir de la compilación de artículos y ensayos contenidos en *Descrizioni di descrizioni*, *Scritti corsari* e *Lettere luterane*).

[8] Véase 4.2.

Pasolini, que en la primera etapa de su producción[9] se planteaba la posibilidad de recuperar la inocencia natural del cuerpo a partir de la supresión de las prácticas disciplinarias, acabó asumiendo que el paso no era tan sencillo[10]. El cambio de postura en la exposición y tratamiento del cuerpo pasoliniano por dentro de su propia producción refleja aquel otro que discurre en paralelo en la sociedad misma. Pasolini se da cuenta de que existe la posibilidad de que las prácticas de poder clásicas —las prácticas disciplinarias— pueden ser sustituidas por otras más peligrosas y mucho más efectivas: aquellas del pleno cumplimiento de los deseos que promueven un ciclo de goce repetitivo que aclama más goce y que acaban atrapando al individuo en una red disciplinaria de corte «positivo» de la que, como desarrollaremos en Moresco, no es capaz de escindirse.

En Pasolini es indispensable tener en cuenta tanto la producción literaria como la cinematográfica para entender todo este cambio que su obra acoge. Desde *Ragazzi di vita* (*Chavales del Arroyo*) y *Mamma Roma* a *Salò* y *Petrolio*, el desarrollo de toda esta transmutación en la exposición del cuerpo queda plenamente manifestado. Mientras aquellas abogaban por una recuperación de la inocencia del cuerpo natural y exponían un cuerpo «sagrado» —como lo es para Pasolini el cuerpo del subproletariado—, las últimas producciones exponen el momento del cambio y ponen en evidencia cómo, paradójicamente, la satisfacción general del cuerpo —el cumplimiento de las pulsiones sexuales— representan, al fin y al cabo, una forma represiva. En *Salò* —al igual que en *Petrolio*— vamos a asistir al desencadenamiento de las pulsiones primarias, pero cuando se llega al final de la película, lo que allí queda es un deseo estandarizado de la sociedad

[9] Las obras a las que nos referimos en esta primera etapa y que remiten a esta remota exposición del cuerpo en su producción son *Ragazzi di vita* y *Una vita violenta*, como ejemplos narrativos, y *Accatone* y *Mamma Roma*, como exponentes cinematográficos —además del cuerpo ya citado de la *Trilogia*.

[10] El momento en que, por dentro de toda la producción pasoliniana, se puede levantar una línea diferencial entre una primera parte de su producción y una segunda parte—a la que aquí denominaremos la parte correspondiente a «el último Pasolini»— se resume definitivamente a partir de las declaraciones que el autor arroja en la famosa Abiura della *Trilogia della vita*. Publicado póstumamente, el texto de la Abiura recoge las consideraciones que el autor ya venía expresando en otros medios como algunos artículos del *Corriere della Sera* —Contro i capelli lunghi, por ejemplo, publicado el 7 de enero de 1973— o en su intervención en el congreso *Erotismo, eversione, merce*, celebrado en Bolonia en 1973 y en el que el autor presenta la comunicación intitulada Tetis, un nombre que no por casualidad coincide con aquél que en *Petrolio* corresponde a uno de los «dioses» que van a reclamar el cuerpo de Carlo en los comicios de la novela —véase el punto 4.2., donde desarrollamos este argumento—. Contenida en la compilación de ensayos de *Lettere luterane*, la Abiura supone la definitiva declaración testamentaria en la que el autor expone los motivos por los que ya no podría representar los mismos cuerpos de la *Trilogia*. De ahí que la Abiura sea fundamental para entender el cambio en la conciencia representativa del autor y para comprender también qué ocurre con el cuerpo de los jóvenes de *Salò*.

capitalista, una respuesta a la demanda del propio sistema; y es este el tema por excelencia de *Petrolio*[11].

El cambio de paradigma en la vida social de los individuos, mediatizado por las imágenes que difunden los medios de masas y en donde el individuo ha acabado ejecutando una exposición casi compulsiva del ámbito privado de la misma, ha devenido en una realidad en la que la relación entre las mercancías se revela, triunfante, por encima de la relación entre los individuos. El cuerpo convertido en *merce* de *Petrolio* y *Salò* encontrará un gran espacio de exposición en las páginas que componen *Canti del Caos* de Moresco. La obra recoge los presupuestos que anticipa Pasolini y corona el paso más allá en el cambio de paradigma disciplinario cuando coloca como epicentro de su novela al mundo de la pornografía.

En *Canti del caos* Moresco acoge la implicación masiva de los medios de masa en la vida del individuo y muestra cómo el fenómeno moldea al espectador, quien se ve embriagado por una obsesión manifiesta hacia la imitación de los modelos que difunden los *mass media*. El cuerpo de Moresco no es solo el cuerpo convertido en mercancía de Pasolini, es el cuerpo que aspira a serlo, y nuestro objetivo es poner de relieve cómo en su novela el cuerpo asume voluntariamente los imperativos positivos que el poder postula y se convierte en cómplice de su sistema. Que Moresco coloque el mundo de la pornografía como epicentro de su novela no es casualidad —así como no lo es tampoco que uno de los personajes clave de esta sea una estrella del porno—, pero la categoría no opera como género narrativo, sino que funciona como una llave hermenéutica de lectura de la sociedad contemporánea.

La novela de Moresco no es una novela que se construya para estimular el morbo del lector, no está dirigida a despertar el deseo. Hablamos de la pornografía en la obra de Moresco, pero no decimos que *Canti del caos* sea una obra pornográfica. A pesar de que la exposición del cuerpo y de las prácticas sexuales sea total y de que en la obra proliferen secuencias con un desvelo absoluto de la imagen física, la obra no es pornográfica. No muestra esa imagen —llamémosle «total[12]»— que reproduce la mecánica del sexo para

[11] Desarrollado en 4.5. a partir del personaje protagónico que el narrador escinde en dos, un juego que le permite contraponer dos dualidades antitéticas, pero partes de una misma unidad.

[12] Llamamos imagen total a aquella imagen que se representa a partir de tal grado expositivo que es imposible volver en ella operantes figuras como la alegoría. La misma acepción la aplicamos cuando nos referimos a un «cuerpo plano», donde el sentido más gráfico que da la palabra aporta colateralmente la respuesta a por qué no es posible someterlo a alegoría. Esto es debido a que no es posible dar forma al volumen que se crea con el pliegue de la alegoría—combinamos aquí los términos técnicos de Deleuze y

excitar a su receptor —lo cual le aleja de parte de aquel empleo tradicional de la imagen pornográfica—y no lo hace porque la pornografía en Moresco funciona, en realidad, como aquella llave de lectura a partir de la cual se revela el cuerpo exponencial del régimen del goce.

Esta respuesta resuelve la temprana paradoja que se pudiese levantar a partir de la asunción de que Moresco no trata la pornografía como una categoría tradicional a la que suscribir un género narrativo —a pesar de que esta se sitúe como piedra angular de su novela— y nos permite vislumbrar en las más de mil páginas de la obra de Moresco que el cuerpo que este expone no solo responde a las demandas del nuevo sistema disciplinario —erróneamente interpretado como sistema de libertades—, sino que participa activamente de él y lo celebra con complicidad. Es un cuerpo «plano» y un actante predispuesto al espectáculo en que participa.

El análisis de la obra de Moresco demanda, por lo tanto, una atención profunda a la maquinaria que pone en marcha la sociedad de consumo. Con el desarrollo tecnológico como aliado —que ha provisto de nuevos medios cada vez más efectivos con los que gobernar el cuerpo— es nuestro fin demostrar que, en los cuarenta años que separan la obra de Pasolini y de Moresco, lo que encontramos es un cuerpo plenamente sometido a la imagen publicitaria, tanto de la que recibe a través de la publicidad, como de la que él mismo emite a través de las redes sociales[13].

Toda esta labor de análisis de los textos italianos que habíamos seleccionado nos ha llevado a darnos cuenta de que, en paralelo, existe una línea que remite a una modernidad más general en las artes visuales. Es este el motivo que nos ha llevado a colocar un correlato a los autores textuales de manera que, a la tríada literaria ya expuesta, se añade una apoyatura visual que recoge los presupuestos teóricos de los textos y a través de la cual se puede delinear la misma línea de cambio. De este modo, nuestro corpus

Benjamin que desarrollaremos en el punto 2—. La imagen total o el cuerpo plano son lo que son, tal es su grado de capacidad expositiva. Y no es una verdad que se revele después de un proceso de conocimiento. No hay secreto que preceda al desvelo total porque la imagen pertenece prematuramente al domino de la publicidad y de los medios. Con el cuerpo de la pornografía como epicentro de su novela, Moresco no hace sino reducir a una «carcasa» figurativa toda la complejidad con que habían tratado el cuerpo Gadda y Pasolini.

[13] Las implicaciones de la obra de Moresco con el mundo de la publicidad serán tratadas en el apartado 5, en donde se han esbozado una serie de líneas teóricas que el autor asume y que ya habían sido perfiladas en *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, pero estudiadas más pormenorizadamente en *Pictorial turn*, el libro de W.T.J. Mitchell. También Byung-Chul Han dedica una parte de *Psicopolítica* a observar el impacto de las redes sociales en la vida del individuo, hasta el punto de que las identifica como un elemento cómplice del nuevo sistema de prácticas disciplinarias que se despliega con el imperativo positivo del goce.

queda conformado por lo que se podría definir como tres textos dobles en los que hay que destacar la labor de «apoyo» de las imágenes, ya que nuestro análisis gira en torno a la contraparte literaria.

Mientras que en Gadda nos apoyamos en la figura de Caravaggio —su misma obra[14] sugiere una relación muy profunda y abre la vía de interferencias con los presupuestos barrocos—, en Pasolini es el propio autor quien resuelve la interacción con la imagen aportando un conjunto de fotografías recogidas en su obra *Divina mimesis* y a las que él encasilla dentro de una categoría que reconoce como «poema fotográfico». Por su parte, en Moresco la relación de apoyatura es inmediata —y muy sobresaliente, por cierto— con las fotografías de la pareja de artistas Pierre et Gilles. Por lo tanto, crear este conjunto complejo que integra palabra e imagen se ha revelado capital para nuestros objetivos y ha sido un ejercicio que la propia definición de cuerpo interrumpido reclamaba.

El trabajo llevado a cabo con los soportes visuales no solo ha actuado de apoyatura, sino que también ha permitido ejecutar una suerte de ejercicio de corroboración que ha permitido constatar que el discurso sobre el texto literario podía tener una correspondencia en la cultura visual y, por lo tanto, en la cultura general dentro del marco occidental. En esta línea de análisis transversal es importante destacar que, integrando al corpus la apoyatura visual, es posible comprobar que lo que ocurre en la cultura italiana puede ser considerado como un aspecto de un fenómeno más general que afecta a todo el sistema cultural de occidente y del mundo occidentalizado. Igualmente, la necesidad de estudiar textos visuales y textos literarios, de adentrarnos en los estudios transversales de lengua e imagen, responde a que cada una de las dimensiones desvela un aspecto propio. La imagen vendría a ser el discurso «mudo» de la palabra y la poesía evocaría aquella otra imagen «parlante» que la pintura enmarca[15]. No se trata, por lo tanto, de establecer una simple analogía entre ambas o un método comparatista, sino un punto diferencial que aporta rasgos particulares en los distintos lenguajes a que cada uno pertenece: el de lo literario y el de lo visual.

[14] Además de un ficticio diálogo entre el autor y el editor que incluye en *La cognizione* —donde Gadda abre una línea de diálogo en donde discute sobre su reconocimiento como autor barroco y en donde responde con el célebre «barocco è il mondo e il G. ha precipito la baroccaggine» (véanse los apartados 3.2 y 3.4.)— también en el *Pasticciaccio* deja una sugerencia en uno de los últimos capítulos cuando uno de los personajes contempla un fresco en el cual se emulan una serie de características prototípicamente caravaggescas.

[15] En Foucault, M. 2018. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. Madrid.

Aunque la discusión entre la relación de la palabra y la imagen se remonta a la Época Clásica, ha estado presente a lo largo de toda la historia de la cultura occidental. Desde la tradición latina, con figuras como la del poeta Horacio[16], hasta el idealismo alemán con el estudio de Lessing —que reacciona a la fórmula horaciana por tantos siglos dominantes y establece la polémica distinción entre las artes espaciales y las artes temporales[17]— la interrelación de estas dos disciplinas ha sido continua.

Nuestro estudio se articulará, por lo tanto, a partir de la premisa ya expuesta y que defiende que la imagen tiene una peculiaridad propia que la palabra no consigue desvelar y que en la palabra subyace una que no es dada por la imagen. Foucault, en *Las palabras y las cosas*[18], trata esta compleja e histórica interrelación y asegura no solo que la relación entre ellas es infinita, sino que es a partir de esta infinitud que se puede «mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible» (Foucault, 2018, p. 27) y hablar de una compatibilidad entre palabra e imagen[19].

Estas dos particularidades que nos ofrecen el campo de estudio de la palabra, por un lado, y el campo de estudio de la imagen, por el otro, nos permite, no obstante, definir un macro signo estilístico concreto que va a ir cambiando según cambia la idea del cuerpo que es representada. Y es por las implicaciones de que el mismo fenómeno que ocurre en la literatura, también se refleja en las artes visuales, que a los textos autoriales se le añade una contraparte visual.

Construir toda esta relación con la visualidad ha sido capital porque el cuerpo, por su propia naturaleza, se erige como el objeto más visual que existe. Es un hecho que está ahí, que se ve y que choca. Podemos hablar de cuerpo, de lo problemático, de lo

[16] Lo desarrolla en la fórmula «ut pictura poesis» —«como la pintura así es la poesía» que trata en su *Ars poética* del siglo I a.C.

[17] Lessing, en su estudio de 1766 intitulado *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía*, desarrolla un análisis en torno al grupo escultórico *Laocoonte y sus hijos* —Escuela de Rodas, siglo II-I a.C.— que va a revolucionar el campo de la teoría artístico-literaria. Frente al «ut pictura poesis» horaciano, Lessing argumentaba que ambas categorías no podían equipararse, ya que la escultura y la pintura pertenecían al dominio del espacio y la poesía al dominio de lo temporal.

[18] *Las palabras y las cosas*, publicado en 1966, se inaugura con un capítulo dedicado a *Las Meninas* de Velázquez, donde el autor analiza todas las líneas de complejidad que se derivan de la articulación de los puntos de vista en el cuadro y del sentido de la apariencia que el pintor imprime en la pintura.

[19] Como explica en Las Meninas, «la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis» (Foucault, 2018, p. 27).

perturbador y a la vez lo contenedor. Y por eso para hablar del cuerpo, incluso del cuerpo en literatura, consideramos que hay que pasar imperativamente por lo visual.

Los estudios visuales[20] de las últimas décadas han puesto de relieve cómo la propia cultura visual ha ido demandando líneas de investigación propias para tratar los hechos de su campo de estudio. La extensión de su trabajo ha terminado por revelar que las relaciones del espectador con la visualidad no son en absoluto un hecho ocasional, sino que se tratan de una dimensión de conocimiento particular en el que se desvela que la imagen es asumida por el espectador según la red de relaciones culturales en la que este está inmerso.

En nuestro estudio, poner textualidad literaria y textualidad clásica, el sistema sísmico lingüístico de los textos y el sistema sísmico visual de las imágenes, nos ha permitido matizar bien el campo lingüístico que nos interesa. La relación Gadda-Caravaggio nos remite al Barroco clásico —momento en que se tiene la necesidad de volver a definir al cuerpo desde una nueva perspectiva— e inaugurar con ello el recorrido de nuestro análisis a través de los autores. Este punto de partida desde el sistema de prácticas disciplinarias del XVII no implica asumir que en períodos anteriores no existiesen sistemas de disciplinas en torno al cuerpo, sino que, antes del Barroco, el cuerpo aún quedaba por dentro de una red de sentido que conseguía darle una catalogación, era un cuerpo «gobernable», un cuerpo definible y siempre con un lugar moral. El cuerpo barroco, sin embargo, es un cuerpo que aparece como cuerpo reprimido, pero en cuya represión ya se atisban los matices que se acabarán activando en el periodo

[20] Los estudios visuales —*visual studies*—, entendidos como disciplina, nacen en los Estados Unidos hacia la década de los noventa como deriva de la rama de investigación dentro de las Humanidades que comenzó a interesarse por los vínculos entre la historia del arte, el cine y los medios de masa con la literatura. La nueva perspectiva que emerge de los *visual studies* propone un afrontamiento del estudio de las imágenes a partir de la deconstrucción de la jerarquía entre el conocido como arte de baja cultura y arte de alta cultura y a partir de los propios límites que las disciplinas habían ido marcando tradicionalmente. Desde el punto de vista que los estudios visuales ofrecen, más que pensar en una historia del arte habría que plantear una historia de las imágenes. Lo que implica el cambio de perspectiva es que pensar en la historia de las imágenes exige tomar en cuenta las estructuras de poder en que estas se han construido ya que los *visual studies* asumen que la imagen es contenedora de esta estructura. Por lo tanto, esta propuesta de investigación, de nueva forma de mirar el arte, es el eje descodificador de la hermenéutica que la imagen encierra. En José Luis Brea encontramos un desarrollo de la cuestión a partir del volumen *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, publicado en el año 2005.
Para una profundización en este campo, resultan particularmente relevantes los estudios de W.J.T. Mitchell, concretamente los volúmenes intitulados *Pictorial turn. Saggi sulla cultura visuale*, *Teoría de la imagen* y *Qué quieren las imágenes: una crítica de la cultura visual*. También son interesantes las indagaciones de George Didi-Hubermans en *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* y, como antesala a estas fuentes, los trabajos de Erwin Panofsky en *Idea* y en *El significado de las artes visuales*. También el ensayo de Maurice Merleau-Ponty de *El ojo y el espíritu* y el primer capítulo *de Las palabras y las cosas* ya mencionado de Foucault.

Moderno, momento en el que las prácticas disciplinarias represivas ya no se pueden activar[21].

Nuestro análisis nos lleva a una idea de Barroco en donde se ve la función del cuerpo como objeto y como agente de una disciplina. Este marco temporal del XVII supone el primer momento en que la maquinaria del poder necesita de una cultura del consenso dicho en un sentido moderno. Por lo tanto, el Barroco representa una primera forma de cultura masiva[22] que demanda un fuerte cambio de los esquemas culturales y retóricos.

La cultura barroca empieza a sospechar que el cuerpo puede ser un medio de goce y, por lo tanto, un medio que gobernar porque es el Barroco el momento en que el cuerpo se desencadena y en donde trasciende el marco de significación que tenía anteriormente. Así, nos damos cuenta de que, por detrás de aquel cuerpo disciplinario barroco va emergiendo otro cuerpo en donde se desencadena el factor del goce y del conocimiento. Esto explica que el XVII precise de un control de lo físico más inteligente que el que se había llevado a cabo en edades precedentes y por eso defendemos que aquí empieza el gran tema del cuerpo en toda su extensión, porque rebosa los marcos de significación en toda su potencia moral e intelectual y la necesidad de controlar al cuerpo se convierte en una prioridad tanto gubernamental como eclesiástica —de ahí la gran difusión de prácticas disciplinarias y de interés hacia el cuerpo[23].

En el capitalismo tardío ya no hay necesidad de los mecanismos de control barrocos porque estos se sustituyen por otros más efectivos[24] que veremos relegan el cuerpo a la posición de objeto de goce —y, paralelamente, de objeto que tiene la obligación de gozar—. Nuestro propósito va mucho más allá de detectar el momento auroral en que se desencadena el cuerpo ya que se dirige hacia cómo el XX explota esta potencia digamos barroca del cuerpo y cómo los saberes clásicos de este se desactivan —

[21] En *La voluntad de saber* Foucault analiza el desarrollo de los mecanismos de control y manipulación del Poder desde el siglo XVII al XX. Como se expone en el punto 2, a lo largo de este estudio Foucault irá desgranando el desarrollo de los mecanismos de poder hasta concluir que, en ese desarrollo, se ha producido toda una transformación. Los mecanismos de control y manipulación se han vuelto mucho más inteligente y no precisan de la aplicación disciplinaria clásica por medio de la cual habían venido operando.

[22] EL Barroco como primer momento de cultura de masas viene desarrollado por José Antonio Maravall en su obra *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, publicada por Akal en 1975.

[23] En Foucault (2019a). Véase su desarrollo en punto 2.

[24] Como se viene insistiendo, ya Foucault advierte del cambio de paradigma y Byung-Chul Han termina de desarrollarlo en *Psicopolítica*, haciendo intervenir la cuestión de la psique en lugar de la biología —propio de Foucault. Véase punto 2.

sin que esta desactivación corresponda con una «liberación» propiamente dicha—. La aparente «liberación» del cuerpo y del goce responde a que el cuerpo manipulado y, en cierta medida, desnaturalizado por las prácticas disciplinarias clásicas cae ahora en manos de la tiranía del goce, lo que nos lleva a liquidar el cambio de paradigma a partir de la pareja literaria-visual que hemos conformado con Moresco y Pierre et Gilles.

Como nuestro trabajo pretende abordar el cambio de paradigma en las prácticas disciplinarias que asumimos acontece en la cultura del XX a través del desarrollo del cuerpo en la línea de autores que hemos delimitado, ha sido imperativo estructurar nuestra investigación en dos bloques. Un primer bloque, en donde se desarrolla aquel marco teórico general, y un segundo bloque, contenedor del corpus autorial y dividido en tres capítulos correspondientes a cada uno de los tres autores literarios y a su apoyatura visual.

A lo largo de estos capítulos pretendemos demostrar que la teoría contenida en el marco teórico tiene una aplicación práctica que se puede observar a través de las formas en que se representa el cuerpo por dentro de las obras, tanto en su contraparte literaria como en la visual. Al ser el nuestro un trabajo de hermenéutica literaria, las disonancias teóricas en las posturas de estos pensadores se pueden conciliar sobre el terreno práctico, a partir del hecho de que estos diferentes enfoques crean instrumentos hermenéuticos para un estudio común, en este caso, para analizar las formas en que el cuerpo queda representado en el espacio literario-visual determinado.

Por último, la elección de los autores responde a que sus textos revelan una verdadera preocupación por exponer el problema del cuerpo y que este problema no es ajeno a ninguno de los tres. Lo que perseguimos también es poner de relieve que la transformación que el cuerpo sufre dentro de aquellas obras —y que se constata a partir de las fórmulas de representación que cada autor emplea— no es sino el espejo que acoge la transformación misma de aquella otra esfera de la cultura general, producto del cambio de paradigma de las prácticas disciplinarias[25] que los autores de la contraparte teórica ya habían teorizado.

[25] Es esta última cuestión la que explica que nos resulte tan importante incorporar a los análisis textuales la contraparte visual porque, a pesar de que nuestro foco de desarrollo y análisis recaiga en los textos, la constatación de que el fenómeno trasciende el marco literario y se imprime en los ejemplos visuales, pone de relieve que estamos ante todo un fenómeno de la cultura de la Modernidad tardía que comenzó a gestarse a finales de la primera parte del XX y acabó por alcanzar su clímax a partir de las últimas décadas del mismo siglo, traspasando las fronteras del XXI.

1.1. Metodología

En nuestro trabajo ha sido necesario partir de un marco teórico general que nos ha permitido definir las líneas fundamentales de la investigación y justificar el cambio de paradigma en las prácticas disciplinarias, desde la emergencia de estas prácticas disciplinarias en sentido clásico, hasta la transposición al régimen del imperativo positivo que se activa cuando aquellas se vuelven inoperantes. Cada uno de los tres capítulos del corpus autorial[26] ofrece una adecuación de los presupuestos teóricos contenidos en el marco teórico general para afrontar los problemas que cada particular autor demanda y para justificar el díptico autor/imagen visual que componen la línea de análisis del apartado.

El marco general de nuestra tesis ha estado constituido esencialmente por el estudio que desarrolla Michael Foucault a través de los cuatro volúmenes de la *Historia de la sexualidad*[27] ya que nos ha permitido conocer el desarrollo de la teoría moral que pesaba sobre las prácticas de lo sexual desde los últimos siglos de la Antigüedad clásica hasta los comicios de la Modernidad tardía, pasada ya más de la mitad del siglo XX. Asumir la lectura de esta obra de Foucault —junto con la de otros ejemplos como *Vigilar y Castigar* o *El cuerpo utópico*— nos ha llevado a considerar las posturas teóricas que otros autores tenían acerca del concepto de biopolítica inaugurado por él. Así es posible asumir que esta cuestión de la biopolítica que piensa Foucault en la última etapa de su producción constituye la herencia común que trabajan autores como Giorgio Agamben[28], Roberto Esposito[29] y Byung-Chul Han[30]. Será precisamente sobre este terreno común de la biopolítica que los tres atienden, que sea posible conciliar las oposiciones que van emergiendo en las distintas formas en que estos asumen y desarrollan el concepto inaugurado por Foucault.

A esta metodología general, enfocada a la capital cuestión de la biopolítica, ha sido preciso sumar una base teórica sólida sobre la que sustentar el aparato visual de nuestro corpus. De esta forma nos encontramos trabajando con autores como Roberto

[26] Apartados del 3 al 5.
[27] Con particular atención al primer volumen: *La voluntad de saber.*
[28] En Agamben, G. (2017). *Homo Sacer IV, 2. El uso de los cuerpos*. Pre-Textos. Valencia.
[29] En Roberto, E. (2006). *Bíos: Biopolítica y filosofía*. Amorrortu editores. Madrid.
[30] En Han, B-C. (2021). *Psicopolítica*. Herder. Barcelona.

Longhi y Ezio Raimondi para la figura de Caravaggio[31] y con los estudios de W.J.T. Mitchell[32] para desarrollar las cuestiones teóricas de la cultura visual de la Modernidad tardía que encontramos en las fotografías de Pierre et Gilles. Como profundización a estas bases generales hay que añadir los estudios en torno a la imagen que ya desarrollara Erwin Panofsky en *Idea* y en *Estudios sobre iconología*. Considerar estas fuentes teóricas nos ha conducido a tomar en cuenta las diferentes tipologías de relación que existen entre texto verbal y texto visual y su importancia determinante a la hora de definir nuestros estudios según una u otra alternativa teórica. En *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale* de Mitchell, por ejemplo, el autor establece tres tipos de relaciones entre las imágenes: una relación de oposición de oposiciones; una relación de integración total y, por último —y esta es la vertiente que a nuestra investigación interesa—, una relación de cooperación en donde texto e imagen se retroalimentan[33]. Esta propuesta metodológica que ha subrayado Mitchell es precisamente la que nos ha permitido contemplar las parejas entre los autores y sus contrapartes visuales ya que, a través de esta, se ha revelado que texto e imagen remiten al mismo tipo de discurso sobre el cuerpo:

- Uno de tipo foucaultiano que está bajo las prácticas de censura clásica y que es el cuerpo de Gadda-Caravaggio.
- Uno que aún pertenece al Poder clásico, pero que está en transformación y que se circunscribe a los dominios literarios de Pasolini y al «poema fotográfico» de la *Divina mimesis*.
- Uno que yace bajo el imperativo positivo del que nos habla Byung Chul-Han y que se reproduce en el cuerpo de Moresco y Pierre et Gilles.

En lo relativo al Barroco como categoría la metodología utilizada se ha basado en autores cuyos estudios se dirigen hacia un tratamiento metahistórico del término. Si bien hay que tener en cuenta las posturas en torno al tratamiento histórico del Barroco que aportan autores como Juan Antoni Maravall, las fuentes principales en que aquí nos hemos apoyado han estado conformadas por los estudios de *El pliegue*, de Gilles Deleuze,

[31] De los estudios que Longhi dedicó a Caravaggio interesan particularmente *Caravaggio* y *Studi caravaggeschi*.
[32] Volúmenes como *Pictorial turn. Saggi sulla cultura visuale*, *Teoría de la imagen* y *Qué quieren las imágenes: una crítica de la cultura visual*.
[33] En Mitchell (2017).

el *Trauerspiel*, de Walter Benjamin y el *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, de Ezio Raimondi.

En autores como Gadda y Pasolini ha sido particularmente difícil acotar la inmensa extensión de las fuentes bibliográficas de las que disponemos, en contraposición a Moresco, en donde el problema es el contrario: relativa escasez de fuentes bibliográficas debido a la contemporaneidad del perfil. En todo caso, para Gadda consideramos que, en líneas generales, ha sido capital contar con las bases teóricas del propio Raimondi —asentadas en el estudio al que ya hemos remitido—; con los estudios que Gian Carlo Roscioni vuelca en *La disarmonia prestabilita*; con el ensayo de Robert S. Dombroski intitulado *Gadda y el barocco* y, por último, con las consideraciones que aporta Manuela Marchesini en *La galleria interiore dell'Ingegnere*. El caso de Pasolini pivota esencialmente sobre la obra que le dedica Marco Antonio Bazzocchi —*Il codice del corpo*, *Esposizioni* y *Pasolini*— además de los presupuestos que desarrolla Carla Benedetti en *Pasolini contro Calvino* y la puesta en discurso de los distintos expertos que se dan cita en el volumen conmemorativo *Petrolio: 25 anni dopo*.

2. Hacia un cambio de paradigma en las prácticas disciplinarias: del control represivo clásico al control a través de la sublimación del goce

El concepto de biopolítica es utilizado por Michael Foucault por primera vez en el año 1974. A pesar de que se trataba de un concepto que ya se había empleado a principios del siglo XX en los ambientes filosóficos de corte organicista[34], el mérito de Foucault reside en que es a partir del empleo que este le da que la noción se establece como una categoría influyente. Es, por lo tanto, Foucault quien inaugura la noción de biopolítica y la vuelve operativa a partir del curso que imparte en su cátedra del Collège de France entre los años 1978-1979[35] —curso que posteriormente se compila en el volumen *Nacimiento de la biopolítica*, donde desarrolla el concepto y publicado en 2004.

En sus estudios Foucault va a utilizar la noción de biopolítica como base de análisis de las nuevas formas de poder que él se percata de que emergen en la Modernidad. El punto determinante que nos interesa de la larga trayectoria teórica que Foucault desarrolla en sus estudios reside en que el autor se da cuenta de que el poder no se ejerce ya a través de reglas o de una ideología que ataca a la conciencia, sino a través del cuerpo y con el cuerpo. Y la forma que el poder encuentra de someterlo es de modo indirecto, a través de su medio mismo de existencia.

A lo largo de la obra de su última producción[36], en relación con la biopolítica, Foucault se encargará de proponer una analítica del poder a través de los dispositivos de «saber-poder» y sus funcionamientos, esto es, a partir de los mecanismos de saber y vigilancia que el poder va desplegando con las tecnologías a partir del XVII y «desde la inmanencia de las relaciones sociales».

De todos sus estudios, además del curso del ’78-’79 que compila en el Nacimiento de la biopolítica, nos interesa todo el desarrollo que el autor contiene en la Historia de la

[34] Como explica Esposito (2006) en *Bíos. Biopolítica y filosofía*, es Rudolph Kjellen quien utiliza por primera vez el término en 1905.
[35] Foucault fue responsable de la cátedra del Collège de France llamada «Historia de los sistemas de pensamiento». Desde el 2 de diciembre de 1970, fecha en que da su primera clase, hasta junio de 1984, momento de su fallecimiento, Foucault sería el responsable de dirigir la cátedra.
[36] A partir del año 1974, cuando emplea por primera vez el término biopolítica en la conferencia «O nascimiento da medicina social» en la Universidad del Estado de Río de Janeiro, hasta 1984, momento de su muerte.

sexualidad, por parecernos que es a través del gobierno de las pulsiones que el Poder encuentra el medio más directo de sometimiento del sujeto y porque es a través de ello que se puede implantar la falacia a través de la cual el sujeto se cree libre. Foucault se queda muy al principio de la línea teórica que vamos a desplegar a lo largo de este capítulo; una línea que pasa por Giorgio Agamben y Roberto Esposito y que a nuestro modo de ver eclosiona con Byung-Chul Han por la exclusividad que este le da a la psique, es decir, por el movimiento que ejecuta y con el cual la psique desplaza a lo biológico.

Este capítulo de justificación teórica de nuestra tesis pasará por lo tanto por un desarrollo de los presupuestos foucaultianos y repasará sintéticamente las líneas en que converge y difiere Foucault con el resto de pensadores que tratan el ámbito de la biopolítica y de qué forma estas nos llevan al cuerpo interrumpido, eje teorético de nuestro estudio que nos permite justificar por qué hablamos de un cuerpo barroco a principios del siglo XX.

Los cuatro volúmenes[37] que conforman la *Historia de la sexualidad* de Michael Foucault realizan un repaso en torno a las prácticas de la sexualidad que se han ido desarrollando en la cultura occidental desde la Antigüedad clásica hasta el siglo IV d.C. El valor del trabajo de Foucault en este recorrido por las prácticas sexuales y sus implicaciones con la teología moral y el poder es inestimable y gracias al análisis que acomete en su monumental obra es posible hacernos una idea del campo de cultivo sobre el que se acabarían gestando las prácticas disciplinarias del XVII.

El primero de los volúmenes, *La voluntad de saber,* corresponde cronológicamente al último, ya que es en este donde Foucault desarrolla un análisis que va desde el siglo XVII hasta el XX. Los volúmenes del II al IV se estructuran respondiendo a un principio diacrónico y abarcan un abanico temporal de ocho siglos:

[37] *La voluntad de saber*, *El uso de los placeres*, *El cuidado de sí* y Las *confesiones de la carne* conforman, en ese orden, la tetralogía de *Historia de la sexualidad*. El primer volumen fue publicado en 1976 mientras que el segundo y tercero coincidieron en el año 1984, poco antes de la muerte de Foucault. *Las confesiones de la carne*, sin embargo, no vería una edición impresa hasta décadas después, en el año 2018. La razón de esta publicación póstuma, tan separada en el tiempo de las demás —34 años—, responde a la voluntad del propio Michael Foucault, quien había dejado expresa en su testamento una cláusula en la que especificaba que no se publicase ninguna de sus obras tras su muerte —a pesar de que el manuscrito de esta obra estaba ya escrito antes incluso que los volúmenes II y III—. Ante esta situación, a la editorial Gallimard, encargada del resto de las ediciones de la *Historia*, no le quedó más remedio que aguardar más de tres décadas para poder dar cuerpo al manuscrito que custodiaba desde hacía tanto tiempo. El valor de este último volumen es determinante para vincular las cuatro obras, ya que pone en relación la continuidad y desarrollo de las prácticas de la sexualidad expuestas en los volúmenes II y III, con aquellas contenidas en *La voluntad de saber*, ejerciendo de bisagra entre las prácticas de la antigüedad y las de la Modernidad.

desde el siglo IV a.C. al IV d.C. Se puede apreciar que Foucault dejó un profundo espacio temporal sin analizar desde el siglo IV d.C. del último de los volúmenes hasta las observaciones sobre el XVII que sí alberga el primer volumen. Respecto a esta circunstancia concreta debemos hacer constar que es un motivo que no altera nuestra particular línea de estudio ni tampoco la magnitud de la obra en general. El motivo estriba en el hecho de que, en líneas generales, el paradigma de esta historia de la sexualidad y de los estudios sobre el sexo no se ve violentamente modificado hasta el comienzo de la Edad Moderna. Las prescripciones sobre las conductas sexuales que se hicieron en estos primeros siglos de la cristiandad y, especialmente, las bases sobre las que San Agustín asentó su pensamiento gozaron de una solidez teórica que permanecieron en una estabilidad relativa hasta arribar a lo que en nuestros estudios vamos a denominar la «quiebra» que se produce en el Barroco en torno al «gobierno» de las pasiones y la prescripción de las conductas concupiscentes.

En la exégesis que hemos ido construyendo desde aquella herencia pagana sobre la gestión del pensamiento filosófico en torno a la sexualidad hasta los primeros siglos cristianos, ha sido posible percibir una serie de consideraciones en torno a la carne y el sexo que anclan una suerte de telón de fondo teórico para explicar el cambio determinante al que acabaremos asistiendo en el siglo XVII. Son estas primeras páginas del capítulo las contenedoras de un preámbulo teórico que hacen un recorrido por los volúmenes II, III y IV.

Retrotrayéndonos al segundo volumen, *El uso de los placeres*, sería conveniente comenzar explicando que, en lo que se refiere a las reflexiones que los antiguos griegos expusieron en torno a la sexualidad, no sería justo sostener que estas hayan configurado por completo la moral sexual que acabará imperando en la Edad Media. Aunque hay que reconocer la herencia que los primeros moralistas cristianos van a tomar de estas remotas reflexiones en torno a las conductas sexuales, lo cierto es que los griegos se referían a los actos de placer «difíciles de dominar» con el término *aphrodisia*[38]—«actos de Afrodita», asociados a un placer intenso, sacudidos por una fuerza que tiende al exceso y la desmesura. La problematización a un nivel ético que se aplica sobre los *aphrodisia* difiere sustancialmente de aquella que se aplicó a la carne o la sexualidad, ya que aquellos, a diferencia de estos últimos, escaparon a cualquier intento de clasificación o

[38] Término que se equipara a la noción cristiana de la «carne» y a la moderna de «sexualidad».

desciframiento morfológico. Enfocada a un análisis de las dinámicas de «deseo-acto-placer», la filosofía moral griega comenzó a cuestionar la posibilidad de ejercer cierta moderación sobre los *aphrodisia* y de plantear una progresiva regulación en sus prácticas; responsabilidad que debía recaer en el sujeto[39].

Si bien no se llegó a implantar una regulación de tales prácticas ni se desplegaron mecanismos de control que empujasen a una constricción de las mismas, es interesante advertir que desde la filosofía moral griega ya comenzaba a escindirse una corriente de pensamiento acusada por cierta austeridad en las reflexiones sobre los *aphrodisia*:

> Principio general de templanza, recelo de que el placer sexual pudiera ser un mal, esquema de una estricta fidelidad monogámica, ideal de castidad rigurosa: los griegos no vivían, evidentemente, siguiente este modelo, pero el pensamiento filosófico, moral y médico que se formó entre ellos, ¿no formuló algunos de los principios fundamentales que morales posteriores ―y singularmente aquellas que pudimos encontrar en las sociedades cristiana― solo tuvieron que retomar aparentemente? (Foucault, 2019b, p. 222)

La reflexión de Foucault empuja a tener en cuenta que esta austeridad sexual incipiente no se liga aún a las formas represivas que siglos más adelante tendrán lugar, sino que surge como una recomendación, como un modo de regular la moral sexual a partir de las tres grandes técnicas o formas de conducta que los griegos habían desarrollado en su pensamiento: la Dietética, la Economía y la Erótica. Cada una de ellas propone una forma de actuar sexual regida a partir de la templanza y el rechazo tanto del exceso como de las relaciones físicas con los muchachos —punto sin duda más delicado y sujeto a problematización, pero que irá cambiando en el momento en que progresivamente el foco de problematización se coloque en torno a la mujer.

A medida que vayan pasando los siglos y nos adentremos en los comicios de la moral cristiana, habremos arribado al momento histórico en que «el pensamiento moral define la relación del sujeto con su actividad sexual» (Foucault, 2019c, p. 36). Aquel giro entre los filósofos del pensamiento griego hacia una austeridad sexual se vuelve cada vez más acusado hasta llegar al punto en que el pensamiento filosófico acometa una directa

[39] En Foucault, M. (2019b). *El uso de los placeres*. Siglo XXI. Madrid.

condena sobre las costumbres disolutas y los comportamientos inmorales[40]. Los autores de los dos primeros siglos del cristianismo recogen la herencia clásica y la vuelven más severas; imprimiendo una profunda fijación en torno a los peligros del desenfreno sexual que va a traer como consecuencia la revalorización del matrimonio y la sublimación de la fidelidad conyugal:

> lo que se señala en los textos de los primeros siglos —más que nuevas prohibiciones sobre los actos— es la insistencia a la atención que conviene conceder a uno mismo; es la modalidad, la amplitud, la permanencia, la exactitud de la vigilancia que se pide; es la inquietud a propósito de todas las perturbaciones del cuerpo y del alma que hay que evitar por medio de un régimen austero; es la importancia que tiene respetarse a sí mismo no simplemente en el estatuto propio, sino en el propio ser razonable, soportando la privación de los placeres o limitando su uso al matrimonio o a la procreación. (Foucault, 2019c, pp. 38-39)

No hay duda de que aquel fenómeno de mirarse a sí mismo y detenerse en los espacios más privados de la existencia —algo que también había comenzado a discurrir por el mundo clásico— empezaba a despuntar aquí en un sujeto que comenzaba a descubrir y paralelamente a valorar lo que comportaba la relación consigo mismo. Por lo tanto, no es tema novedoso este ocuparse de uno mismo, pero sí lo es el giro que se le da y la práctica a la que se le suscribe. En este sentido es importante destacar que este cultivo de sí va emparejado a una especial atención hacia el cuerpo y que es deriva de la atención hacia las enfermedades y los cuidados médicos que se comienza a extender. Con la firme creencia de que los estados del alma podían interferir en el cuerpo y de que los excesos del cuerpo podían hacer lo propio con el alma, se comienza a abogar por unos cuidados que se tradujeran en un equilibrio entre el alma y el cuerpo, solo alcanzables a través del dominio de los placeres.

A pesar de que en estos primeros siglos de moral cristiana no hemos llegado aún al momento definitivo en que se asocie la práctica sexual con el mal, Foucault subraya que es posible entrever «cómo la cuestión del mal comienza a trabajar el tema antiguo de

[40] Inmorales entendido como aquellas prácticas que quedaban por fuera de la institución del matrimonio y no favorecían a la familia, las áreas en las que muy especialmente desde tiempos de Augusto se comenzaron a perfilar como los espacios morales apropiados para el despliegue de la sexualidad.

la fuerza … cómo la cuestión de la verdad y el principio del conocimiento de uno mismo se desarrollan en las prácticas de la ascesis» (Foucault, 2019c, p. 66). Comienza a extenderse una constante preocupación hacia los efectos que podía tener en el cuerpo el desenfreno sexual y el exceso en la práctica de las pasiones y como consecuencia asistimos a una marcada proliferación de los estudios en torno a la práctica sexual y las sacudidas por las que pasa el cuerpo en ellas. Estando emparejadas las pasiones con la función fundamental reproductiva que la naturaleza les había conferido, la temprana moral cristiana entiende que debe velar para que, en el cumplimiento de las pasiones, se cumplan unas condiciones de moral óptimas que garanticen el cumplimiento de aquella función natural, pero con especial atención a los cuidados físicos en lo que Foucault reconoce como un «régimen de los placeres[41]» (Foucault, 2019c, p. 115).

Es el inicio del gobierno de los *aphrodisia* porque es el momento en que el hombre confiere a la descendencia el mayor peso para el desempeño de las prácticas sexuales —a pesar de que no esté sometido aún en exclusivo a ella—. Y, aunque se empiece a teorizar sobre el mejor momento para las prácticas de placer e incluso sobre la edad más recomendable para ello, este régimen de los placeres de los primeros siglos aún no se plantea una supresión total de los placeres ya que la idea de una abstención absoluta o una represión fuerte es, en sí misma, un acto contra natura.

Los moralistas de los primeros dos siglos trabajaron en torno a tres principios fundamentales que Foucault resumiría en tres y que marcarían la austeridad sexual que se prescribía en el matrimonio —único marco donde se debían arrojar todas las actividades sexuales—:

> Un principio «monopolístico», nada de relaciones sexuales fuera del matrimonio. Una exigencia de «des-hedonización»: que las conjunciones sexuales de los esposos no obedezcan a una economía del placer. Una finalización procreadora: que tengan por objetivo el nacimiento de una progenie. (Foucault, 2019c, 168)

[41] A mediados de su tercer volumen —en el capítulo IV, intitulado El cuerpo— Foucault se va a encargar de un problema particular: las condiciones que podrían ser más favorables para llevar a cabo el acto sexual y no perturbar en exceso el equilibrio del cuerpo. Se trata de una serie de prescripciones —semejantes a las prescripciones médicas— en torno a cuatro cuestiones: «la del momento útil para la procreación, la de la edad del sujeto, la del momento (estación u hora del día), la del temperamento individual» (Foucault, 2019c, p. 116).

Los tres principios sentenciaban el valor que se le concedió al matrimonio y a las relaciones dentro de su marco y tuvieron una consecuencia directa sobre la concepción que se tenía sobre la virginidad, estado del cuerpo que vivió una sobrevaloración histórica, hasta el punto de que ya no se percibía como deriva de la abstención a los placeres, sino como una elección vital con el que el individuo ponía en práctica el cuidado de sí mismo a partir de la práctica de la templanza —práctica que incluso se extrapolaba al matrimonio mismo, ya que las relaciones dentro de este marco debían siempre estar marcadas por esa práctica de la templanza—. Foucault (2019c) insiste en que no es lícito aún señalar estos primeros siglos como un momento histórico en donde se establecen formas de prohibición, sino como el punto esencial a partir del cual se prescribirá el cuidado de uno mismo como forma de protección ante los efectos y peligros de las prácticas sexuales.

Entre los ejemplos teóricos que prescribían un uso «adecuado» de las prácticas sexuales, aparece a finales del siglo II el más completo desarrollo del régimen de los actos sexuales creados hasta esa fecha[42]. Se trata de *El pedagogo*, uno de los textos que Clemente de Alejandría dedica al análisis de los *aprhodisia* y obra de gran valor teórico por constituir el soporte de una reflexión en la que autor marca las líneas principales por las que va a discurrir la moral posterior. Foucault lo resume en las líneas que siguen:

> A partir de esta adecuación entre el matrimonio y la finalidad procreadora, puede definir las grandes reglas éticas que deben presidir las relaciones de los esposos: el lazo entre ellos no debe ser del orden del placer y la voluptuosidad, sino del *Logos*; el hombre no debe tratar a su mujer como a una amante, no debe dispersar el semen a los vientos, y debe mantener los principios de la sobriedad … El adulterio está prohibido y debe castigarse. (Foucault, 2019d, p. 42)

[42]Con las observaciones sobre el régimen de los *aphrodisia* en los teóricos moralistas del siglo II d.C. se inaugura el primer capítulo de *Las confesiones de la carne,* volumen en el que Foucault retoma el hilo con el que había concluido *El cuidado de sí* y continúa el análisis de las técnicas y prescripciones sobre las prácticas sexuales que ya había comenzado a estudiar en los dos volúmenes precedentes. En un contexto en el que cada vez se iba poniendo más en valor la virginidad y en el que las prescripciones sobre las prácticas sexuales iban enfocándose casi exclusivamente a las que se daban dentro del marco del matrimonio, Foucault analiza en este último volumen la cuestión de la carne, «nombre de la experiencia cristiana de las relaciones entre el cuerpo, el deseo, la concupiscencia y la libido» (Foucault, 2019d, p. 9). En el conjunto de la *Historia de la sexualidad* es este cuarto y último volumen el que vincula y cierra la tetralogía ya que «la experiencia de la carne se ubica entre la de los *aphrodisia* del mundo grecolatino y la moderna de la sexualidad», de manera que «*aphrodisia*, *carne*, *sexualidad* constituyen, en este orden, el eje cronológico de la Historia de la sexualidad» (Foucault, 2019d, pp. 9-10).

En esta síntesis del pensamiento moralista de Clemente de Alejandría llama la atención que el adulterio se empiece a colocar ya en los dominios de lo condenable. Mientras que en los primeros dos siglos veíamos que los pensadores ponían énfasis en valorar las relaciones entre los esposos y colocar en un segundo plano aquella con los amantes, incluso recomendar que no se llevasen a cabo, para Clemente de Alejandría la práctica del adulterio debe ser castigada.

La importancia que se le da al matrimonio y la condena a las prácticas sexuales fuera de él, además de la sublimación que adquiere el fin procreador, explica que en *El Pedagogo* el término *aphrodisia* desaparezca, quedando así toda la disertación teórica enfocada a las prácticas del matrimonio. Punto en el que sí se acerca el debate teórico de *El Pedagogo* al de las obras tradicionales es aquel de la economía de los placeres dentro de este marco de la procreación en el matrimonio, así como una prescriptiva sobre cómo se debían de comportar los esposos. Clemente de Alejandría no es pionero en esta observación de las conductas sexuales dentro del matrimonio, pero es necesario resaltar que en su obra:

> sí es, al parecer, la primera vez que se desarrolla un régimen completo de los actos sexuales, establecido no tanto en función de la sabiduría y la salud individual sino, en especial, desde el punto de vista de las reglas intrínsecas al matrimonio. Había una moral del sexo y una moral del matrimonio que, desde luego, se superponían. Pero aquí, en este texto de Clemente tenemos una recuperación de los dos puntos de vista. (Foucault, 2019d, p. 43)

Las relaciones se someten a un *Logos*, una razón que está en la naturaleza misma y que nos indica el momento oportuno para la unión de los cuerpos. Clemente suprime toda la parte social del hombre y erige su pensamiento sobre unas bases «naturalistas» en las que todo queda sometido a la ley de la naturaleza. Hace valer el principio de la templanza de los filósofos antiguos y la vincula tanto con el dominio del alma sobre el cuerpo como con la moderación con que se han de guiar los apetitos. Para los apetitos del cuerpo Clemente prescribe cuatro reservas principales que nosotros resumimos como sigue y en los que da una gran importancia al esperma:

- Relaciones sexuales solo con la esposa. Esta forma implica una valoración del semen por sí mismo pues Clemente la refuerza con la idea de que el semen no ha de ser entregado a cualquiera y que ha de depositarse en un lugar con honor, es decir, dentro de la mujer con la que se está ligado en matrimonio. (Foucault, 2019d, p. 57)
- Abstención durante la menstruación, pues el semen se diluye en la sangre y de esta manera se pierde. (Foucault, 2019d, p. 58)
- Abstención durante el embarazo por el mismo motivo expuesto anteriormente. (Foucault, 2019d, p. 59)
- Abstenerse de abusar en las prácticas sexuales, pues pueden estas ser dañinas (establece una analogía con los espasmos de la epilepsia). (Foucault, 2019d, p. 60)

Todos los principios de Clemente definen un «código de la templanza» que, si bien insistimos ya podían rastrearse en los filósofos paganos, se presentan ahora mucho más severos. El adulterio se condena e incluso se condena en el marco de las relaciones en el matrimonio por entenderse que el hombre puede incurrir en un trato hacia la esposa que la rebajaría a la categoría de cortesana, así hay una traslación del hecho al dormitorio de los amantes que, una vez más, tienen que ver con la desmesura de las pasiones encubierto como una falta de respeto en las pasiones al tratar a la esposa como una prostituta.

A esto se suma que se someten también a análisis los llamados «pecados de la sombra» (Foucault, 2019d, p. 62), que son aquellos que no tienen carácter público —distintos de aquellos otros pecados llamados «de la intención» (Foucault, 2019d, p. 62)— y que se manifiestan en la propia conciencia del individuo. Al querer silenciarlos se pone de manifiesto la importancia que ellos comportan y, paradójicamente, se despliega un velo sobre la culpa.

En todo momento se busca un equilibrio entre el cuerpo y la razón y en ningún momento se asocia la templanza a un estado con el que suprimir el cuerpo, sino que se aspira a mantener el *Logos* que está en el cuerpo mismo: «la templanza consiste en procurar que este llegue a ser o siga siendo "templo de Dios" y sus miembros sean y sigan siendo los "miembros de Cristo"» (Foucault,2019d, p. 65). Así «el ciclo de la sangre, el semen y la leche con el *Logos* que los habita y que ellos transmiten nos liga fuertemente

al parentesco de Dios» (Foucault, 2019d, p. 67). La tesis moralista de Clemente de Alejandría continúa la moral tradicional pagana, pero contiene una aportación muy significativa al unir la ética del matrimonio con la economía del uso de los placeres y desarrolla un «régimen sexual del matrimonio en sí mismo» (Foucault, 2019d, p. 68). Además, Clemente de Alejandría aporta una dimensión religiosa con la resignificación que le da al *Logos*.

Aunque los límites entre lo permitido y lo no permitido entre el siglo II y el IV son prácticamente análogos, hay durante estos tres siglos un desarrollo crucial en torno al sistema de valores por la importancia que se empieza a dar a la virginidad como marca de superioridad ético-moral, pero también por la importancia que adquiere la castidad. Se instauran dos elementos nuevos en las prácticas cristianas que son: «la disciplina penitencial» y «la ascesis monástica» (Foucault, 2019d, p. 70). Foucault expone cómo estas prácticas van a transformar los cimientos de la relación entre el mal y la verdad y cómo van a definir la relación del individuo consigo mismo «entre la remisión de los pecados, la purificación del corazón y la manifestación de las faltas ocultas, los secretos y los arcanos del individuo en el examen de sí» (Foucault, 2019d, p. 70). Además de organizar «las relaciones con uno mismo, con el mal y con la verdad», se trata, en definitiva, «de la forma de la subjetividad: ejercicio de uno mismo sobre sí mismo, conocimiento de uno mismo por sí mismo, constitución de uno mismo como objeto de ordenación y discurso» (Foucault, 2019d, p. 70).

En esta forma de experiencia en la que el individuo se constituye como «objeto de ordenación y discurso» la salvación pasa por un proceso de iluminación a partir de la luz que penetra en lo más íntimo del ser y saca de las sombras las más oscuras perturbaciones. El ejercicio pone en la «carne» el problema central y la convierte en base de las reglas que se le imponen. La tesis de Foucault aclara que es a partir de aquí cuando será entendida como «un modo de experiencia, es decir, como un modo de conocimiento y transformación de sí por uno mismo, en función de cierta relación entre supresión del mal y manifestación de la verdad» (Foucault, 2019d pp. 70-71).

En estos primeros siglos donde va adquiriendo tanta importancia el ejercicio de uno mismo sobre sí, emergerá un derivado de esta experiencia que va a resultar trascendental por el resto de motivos que lleva a asociado. Nos referimos al ejercicio de la penitencia, una práctica que, en el plano teórico, va a quedar vinculada a un «acto de

conocimiento[43]» y que se perfilará como el único camino para purgar los pecados, para sanar las llagas que estos imprimen en el cuerpo del pecador. En consecuencia, con el ejercicio de la penitencia y con el reconocimiento de la carne como centro del pecado, la Iglesia acaba ligando la confesión —en otras palabras, la expresión de la verdad— a la redención. Es el momento histórico en que, si la carne se coloca como centro del pecado, la confesión y la penitencia no solo se erigen como instrumentos de purgación, sino que irán progresivamente discurriendo en paralelo hasta llegar a conformar un binomio inseparable. Así se explica que, entre el siglo II y IV, asistamos a una homologación de los términos *confessio* y *exomologesis*[44].

Se multiplican los procedimientos de verdad como garante para purgar las faltas y la Iglesia impone la declaración de la verdad como única vía de redención. La penitencia comienza a relacionarse con el martirio en la medida en que repara las debilidades que el pecador pueda haber mostrado ante él y todo lo que no haya podido ser capaz de afrontar a través del martirio, pero ambas son conductas de verdad y su relación la explica Foucault (2019d) a partir de dos razones:

> En primer lugar, al mártir se le promete el perdón de sus pecados: la sangre que derrama lava sus faltas. Y si él, que ha confesado una primera vez esta creencia en el bautismo, acepta confesarla una segunda vez en los suplicios, estos constituirán un segundo bautismo, con los (mismos) efectos de la remisión de las faltas que el primero. Por otra parte, el auxilio de la penitencia —ese otro «segundo bautismo»— se otorgó, no sin serias discusiones, a quienes habían caído, porque prefirieron renunciar a afirmar su fe en lugar de sufrir el suplicio. (Foucault, 2019d, p. 123)

Conocimiento y elevación: se pasa por la disciplina del cuerpo para descubrir la verdadera naturaleza del ser humano. Por lo tanto, la humillación corporal, en el caso del martirio y algunas formas de penitencia, no son sino una vía para llegar a Dios y se propone —y esto es capital— no como vías de contención sino como vías de liberación.

[43] Acto de conocimiento que Foucault (2019d) define desde un sentido platónico, es decir, desde un punto de vista que aborda el conocimiento como un ejercicio de desvelamiento y percepción, no como un ejercicio de adquisición de saberes.

[44] El primer término remitiría a la confesión de los pecados, mientras que el segundo comportaría las acciones que debía llevar a cabo para purgarlos.

En todo lo desarrollado hasta ahora vemos que no es lícito aún hablar de una ampliación del catálogo de las prohibiciones en estos primeros cuatro siglos del cristianismo. Cabe destacar, sin embargo, que es en estas centurias donde se colocará la «carne» como el epicentro del pecado y donde el ejercicio de la confesión y la penitencia se perfilarán como las únicas vías de purgación. A estos dos fenómenos el pensamiento cristiano suma la reflexión acerca de la virginidad y, lo que en un principio se valoraba como un buen modelo de conducta, ahora se resignifica y define un nuevo tipo de relación del individuo consigo mismo. Es el momento en que adquiere forma toda la teoría cristiana de la carne.

En este contexto se teorizará también sobre la cuestión de la procreación como expresión de la voluntad de Dios —un tema que ya abordara Clemente de Alejandría desde un enfoque similar—, pero bajo el prisma de Basilio de Ancira, quien introduce una novedad respecto a los presupuestos desarrollados por Clemente de Alejandría y sitúa el placer como un «principio» a partir del cual los sexos se atraen. El placer queda definido como una «forma sexual de oscurecimiento del alma» (Foucault, 2019d); principio perturbador cuya fuerza motriz que impulsa a la unión de los sexos es capital dominar. La vigilancia al cuerpo, a uno mismo, a los sentidos, a las imágenes que se quedan en el alma y que la perturban se erige como un ejercicio capital en la práctica de los placeres a partir de este reconocimiento del placer como principio de atracción de los sexos.

Respecto al tema de la virginidad Basilio de Ancira continua los postulados ya marcados que la definen no como un ejercicio de continencia sino como «un tipo de relación con uno mismo» (Foucault, 2019d) en donde no solo se ve implicado el cuerpo, sino también la interrelación de este con el alma y los pensamientos. Foucault expone que, en estos textos de Basilio de Ancira, la cuestión de la virginidad:

> La vemos también abrirse a un *dominio de conocimiento interno* en el que se trata de la sensación, de las imágenes, sus efectos y su persistencia, de las actividades del pensamiento y de todo lo que en el alma puede escapar … y la vemos, por último, inscribirse en una *relación con el poder del otro* y la mirada, que marca a la vez una sujeción del individuo y una objetivación de su interioridad. (Foucault, 2019d, pp. 233-234)

En los primeros siglos del cristianismo es posible apreciar que existe cierto desarrollo de algunos de los presupuestos que ya se había esbozado en la filosofía pagana, pero la gran novedad de la moral cristiana —como se ha podido comprobar a partir del análisis de Foucault— va a ir enfocada hacia la concepción y práctica de las relaciones sexuales. En un contexto en que aún no se puede hablar de un régimen prohibitivo de las prácticas sexuales, es necesario apuntalar, sin embargo, que hubo un fenómeno que condicionó la concepción de estas prácticas: el nacimiento de las órdenes monásticas. Con la aparición de un estilo de vida separado del de las personas laicas y la consecuente abstención sexual a que se suscribieron a partir de una serie de reglas, comenzó a desarrollarse en paralelo una concepción de la renuncia a las relaciones sexuales que puso en valor la armonía a la que se podía aspirar una vez el alma se había desprendido de las ataduras de la carne. Mientras que el fin procreador seguía constituyendo el gran motivo de unión entre los esposos, había teóricos, como señala Foucault (2019d) a propósito de Juan Crisóstomo, que valoraban otros motivos para la unión sexual en el matrimonio además de los fines procreadores.

Una postura que no coincidirá con la de otros filósofos —como es el caso de San Agustín, que acepta la actividad sexual exclusivamente dentro del matrimonio y siempre como una actividad dirigida a la reproducción. San Agustín, que revaloriza la virginidad por encima del matrimonio mismo, plantea en *De bono conjugali*, —su gran obra de referencia en la Edad Media y la Edad Moderna sobre la teología moral del matrimonio— que el buen cristiano ha de suscribirse a los preceptos de la templanza y a la condena del exceso, rechazando así todos los actos considerados contra natura. En el caso de las relaciones en el matrimonio, aquellas que implicaban la sodomía, esto es «el uso de una parte del cuerpo de la mujer que no está destinada a eso» (Foucault, 2019d, p. 335).

Serán los motivos que prescriba en su obra los que perfilen un buen uso de las prácticas conyugales y los que pongan, según su filosofía, freno a la concupiscencia. La filosofía moral agustiniana aspira a alcanzar un estadio superior en donde el placer dentro del matrimonio llegue a desprenderse incluso de la *libido*. En este afán por gobernar el exceso en las pulsiones sexuales dentro del matrimonio, el tema de la *libido*, que no fue en modo alguno un punto sencillo en el filósofo, va a acabar marcando profundamente la moral cristiana. En un contexto en el que el primer problema de toda esta teorización de prácticas sexuales va a continuar siendo lo que es necesario aceptar y aquello que es

necesario rechazar, situar la línea divisoria entre uno y otro estadio será una de las cuestiones más problemáticas del erudito y de los pensadores de siglos posteriores. Y en estos intentos por marcar esa línea divisoria, se va a ir desarrollando una tendencia a pensar que:

> El exceso, en consecuencia, es lo que define lo condenable … porque deja intacta la naturaleza misma del deseo, en cuanto el mal solo comienza con la «demasía», y en cuanto habilita una gran flexibilidad a la hora de determinar los actos que pueden manifestar que se ha «pasado» la línea. (Foucault, 2019d, p. 344)

El exceso como categoría ética que, ya desde la Antigüedad, se opone «a la templanza y la moderación» (Foucault, 2019d), se irá vinculando progresivamente con el mal debido al planteamiento de esta moral cristiana. A partir del siglo IV se habrá de prestar atención al peso que adquiere la cuestión del mal en relación con las relaciones sexuales porque esta categoría dejará en un momento dado de circunscribirse a la mera práctica de los excesos y acabará ocupando el campo mismo de las relaciones sexuales. Si bien no podemos atribuir a San Agustín esta asociación del mal con las relaciones sexuales, sí será él, como argumenta Foucault, quien desarrolle aquella primaria vinculación del exceso con el mal:

> San Agustín tuvo que realizar dos operaciones: definir dentro del acto sexual una línea divisoria anterior al exceso, que pudiese señalar el mal que le es inherente, pero definir también el mecanismo mediante el cual la caída había podido introducir esta disposición en una naturalidad del acto sexual que hasta entonces no la conocía … tuvo que determinar el acontecimiento metahistórico que modificó el acto sexual en su forma original, de modo tal que, en lo sucesivo, comportara necesariamente el mal que podemos constatar con los filósofos antiguos cuando observamos cómo se desenvuelve: encontrar lo que podríamos llamar como la «libidinización» del sexo paradisíaco. (Foucault, 2019d, p. 345)

Esta «libidinización» del acto sexual que señala San Agustín deviene por la caída, a partir de la cual la práctica inocente del sexo trasmuta hasta manifestarse incluso en

formas involuntarias —aquí se suscriben tanto la erección como la impotencia—. Y la solución que San Agustín propone para «combatir» esa «libidinización» en que ha caído el acto sexual reside en la posibilidad de poner en marcha un «gobierno de las conductas». Para ello era capital que San Agustín definiese la *libido* en su relación con el alma y también en su relación con el pecado. Frente a aquella moral que situaba en el cuerpo el origen de todos los movimientos de la concupiscencia, la tesis de San Agustín da un giro y evoluciona hasta poner el foco de la concupiscencia en el alma, lo que el filósofo explica a partir del convencimiento de que, de no haber estado en la voluntad, no se habría producido la caída y aquella primera falta.

Para San Agustín, la concupiscencia es pertenencia del alma y va ligada al mal y al pecado a partir de los movimientos involuntarios del sujeto y es por ello por lo que se convierte en asunto capital impulsar una regulación de las conductas sexuales a partir de aquella del sujeto consigo mismo. Cualquiera de las reglas que quieran imponerse a las conductas sexuales han de pasar primero por esa regulación del sujeto consigo mismo. Y así arribamos al punto en que «la problematización de las conductas sexuales … se convierte en el problema del sujeto. Sujeto de derecho, cuya verdad solo puede descubrir él mismo en el fondo de sí mismo» (Foucault, 2019d, p. 374)[45].

A partir de la filosofía moral agustiniana los lazos entre el sexo, la verdad y el derecho se acentúan y empiezan a portar una tensión que va a arribar hasta los albores de la Edad Moderna. Las formas de conducirse uno mismo, los procedimientos de verdad y la concepción del sexo en el matrimonio como objeto de jurisdicción y verificación van a solidificarse en una moral que se acabará arrastrando durante siglos. Foucault (2019d) declara que el cristianismo actúa en estas éticas de contención en función paradójicamente democratizante porque el sabio católico, el histórico o el neopitagórico es un sabio que hace este ejercicio de contención del cuerpo para alcanzar una superioridad intelectual y moral respecto al resto de la humanidad.

Todas las prácticas de disciplina y contención propuestas por la Antigüedad tardía que Foucault ha ido perfilando a lo largo de estos tres volúmenes de la *Historia de la sexualidad* ponen de relieve la existencia de un fenómeno de democratización de las prácticas de contención. Incluso dentro del matrimonio, el exceso de pasión, la muestra

[45] Para profundizar en estos estudios véase Clemente de Alejandría, (1998). El Pedagogo, Cátedra, Madrid | Agustin, san (1943). *De bono conjugali*, Aspas, Madrid.

de fervor sexual hacia la mujer, era susceptible de ser considerado pecaminoso. Siempre en un marco de templanza y contención, el sexo solo ha de hacerse efectivo dentro de aquel marco del matrimonio bajo las prescripciones ya expuestas. Cualquier otro desarrollo de las prácticas sexuales no entraba dentro de los límites de la moral cristiana. Toda la Edad Media supone un marco temporal muy complejo desde este punto de vista y no sería justo reducirlo exclusivamente a San Agustín, pero lo cierto es que *De bono conjugali* asentó las bases de unas prácticas que habrían de promulgarse y perpetuarse durante siglos. Aunque no se puede afirmar que todo lo relativo a estas cuestiones no sufriesen cambio alguno a lo largo de tantos siglos hasta la Edad Moderna, sí que se puede afirmar que muchos de sus postulados permanecieron anclados casi inmutables en la ética de la Iglesia —tal es el caso de la concepción del pecado como elemento inherente a la práctica sexual.

En todo lo expuesto hasta aquí se puede advertir cómo el cristianismo está ligado a prácticas disciplinarias desde su origen mismo. A partir del monumental trabajo de análisis que acomete Foucault a lo largo de los volúmenes II, III y IV, se evidencia cómo la tradición moralista cristiana vino a recoger el régimen de los *aphrodisia* que los primeros moralistas paganos ya habían estudiado. La cuestión capital por resolver estriba en que, si tal presupuesto es cierto, ¿por qué entonces decimos que el cuerpo interrumpido aparece en el siglo XVII? Este será el interrogante capital al cual procuraremos dar respuesta y desde donde vamos a vertebrar nuestra justificación teórica hasta llegar, tres siglos después, al radical cambio de paradigma que se produce en el XX.

Como ya anticipamos, en *La voluntad de saber* Foucault perfila los cambios acaecidos en la cronología de la sexualidad durante los siglos que van del XVII al XX. En este volumen el autor abre una línea de diálogo en donde contrapone la afirmación histórica que establecía una práctica represiva del sexo hasta el siglo XX con un fenómeno que discurre en paralelo a este postulado y que él va a ir analizando: el acuciante apremio por colocar el discurso del sexo, el discurso de la verdad, en primera línea. Una aparente paradoja sobre la que Foucault arroja la siguiente reflexión:

> si a partir de la edad clásica la represión ha sido, por cierto, el modo fundamental de relación entre poder, saber y sexualidad, no es posible liberarse más que pagando un precio considerable: haría falta nada menos que una trasgresión de las leyes, una

> anulación de las prohibiciones, una irrupción de la palabra, una restitución del placer a lo real y toda una nueva economía de los mecanismos del poder; pues el menor fragmento de verdad está sujeto a condición política. (Foucault, 2019a, pp. 10-11)

Foucault (2019a) define el siglo XVII —momento histórico al que él se refiere como «edad clásica» — como la centuria en que da comienzo la edad represiva. Desde los comicios de *La voluntad de saber* el autor va hilvanando el perfil de un siglo en donde el nacimiento de la edad represiva coincide de pleno con el desarrollo del capitalismo, fenómeno que motiva que el primer acontecimiento, el comienzo de la edad represiva, pertenezca al llamado orden burgués como consecuencia de la economía del trabajo: «si el sexo es reprimido con tanto rigor, se debe a que es incompatible con una dedicación general e intensiva al trabajo; en la época en que se explotaba sistemáticamente la fuerza del trabajo» (Foucault, 2019a, p. 11). La vinculación del sexo y el poder es inmediata y se explica porque la aplicación de aquella severidad represiva en torno al sexo lo relegaba a un espacio del que solo podía escapar a través de la trasgresión de la norma; un movimiento que acabaría implantando en el individuo la conciencia de una trasgresión de la regla que ha perdurado centurias, casi hasta nuestros días —momento en el que, como explicaremos, se ha revertido todo el discurso sobre la sexualidad.

La vinculación de la represión del sexo con el auge de la burguesía venía a coincidir, como va a ir desarrollando Foucault (2019a), con el auge de un «discurso destinado a decir la verdad sobre el sexo» y cuyo sentido se va a ir desvelando a lo largo del volumen. Lo que persigue definir Foucault cuando inaugura la *Historia de la sexualidad* es desmontar toda la mecánica puesta en marcha con el régimen de «poder-saber-placer» en el que descansa el discurso de la sexualidad:

> el punto esencial es tomar en consideración el hecho de que se habla de él, quiénes lo hacen, los lugares y puntos de vista desde donde se habla, las instituciones que a tal cosa incitan y que almacenan y difunden lo que se dice, en una palabra, el «hecho discursivo global», la «puesta en discurso» del sexo … el punto importante será saber en qué formas, a través de qué canales, deslizándose a lo largo de qué discursos llega el poder hasta las conductas más tenues y más individuales, qué caminos le permiten alcanzar las formas infrecuentes o apenas perceptibles del deseo. (Foucault, 2019a, p. 16)

Los motivos esgrimidos en el parágrafo conforman la columna vertebral del estudio que desarrolla en este primer volumen y anticipan que el modo en que va a analizar esta cronología de la sexualidad trasciende la mera naturaleza historicista. El hecho de que el siglo XVII participe de una «puesta en discurso» del sexo completamente inédita, despierta la motivación de Foucault por rastrear los principios a los que han obedecido las técnicas de poder y las consecuencias que se han derivado de ellas. El autor vislumbra un control no solo cada vez mayor, sino también más efectivo sobre los discursos sobre el sexo. Aunque, en apariencia, el siglo XVII resultaba ser un marco en el que se hacía cada vez más difícil de poner en marcha el discurso sobre el sexo, el análisis de Foucault (2019a) pone de relieve que en este siglo asistimos a toda una «explosión discursiva en torno y a propósito del sexo». Una «explosión discursiva», eso sí, sujeta a nuevos y más efectivos mecanismos de control que iban a ir regulando no solo los espacios en que podía activarse aquella puesta en discurso del sexo, sino también el momento y los locutores que podían participar de él. La teoría de Foucault se orienta a la existencia de una «incitación institucional» a hablar del sexo a través de la confesión —aquel ejercicio que hacía emerger la verdad a partir de la relación del individuo consigo mismo—, pero siguiendo un nuevo sistema de reglas promovidos por la nueva pastoral cristiana posterior al Concilio de Trento[46]:

> el sexo ya no debe ser nombrado sin prudencia; pero sus aspectos, correlaciones y efectos tienen que ser seguidos hasta en sus más finas ramificaciones: una sombra en una ensoñación, una imagen expulsada demasiado lentamente, una mal conjurada complicidad entre la mecánica del cuerpo y la complacencia del espíritu: todo debe ser dicho. (Foucault, 2019a, p. 23)

La carne se convierte en el epicentro de todos los pecados y el deseo en el motor de todo el mal que empapa el hombre. Es precisamente la cuestión del deseo la que se acaba perfilando como el epicentro de todas las prácticas de control que emergen a partir

[46] Los códigos de la Edad Media en que se había basado la confesión para hablar del sexo promovían la confesión de los detalles más íntimos del sexo. Conocer la frecuencia o la postura entraba dentro de los manuales del confesor de la Edad Media.

del XVII. Dicho en otras palabras: el XVII «descubre» el deseo y es por este motivo que se afana en que la proliferación de los discursos sobre el sexo, en desentrañar hasta la última sombra del examen de sí mismo del individuo que se confiesa; porque se da cuenta de que hay que controlar el deseo, someter a gobierno las pulsiones que derivan del deseo y que sacuden el cuerpo. Hablamos ya del momento en que esta «puesta en discurso del sexo» pasa a ser una regla: «no solo confesar los actos contrarios a la ley, sino intentar convertir el deseo, todo el deseo, en discurso» (Foucault, 2019a, p. 24).

Lo que Foucault aborda es que la pastoral cristina buscaba producir efectos de desapego, pero también de «reconversión» a través del efecto físico que levanta el deseo y del dolor que deriva de la resistencia al mismo, de la no consumación. La teoría de Foucault evidencia que los discursos en torno al sexo puestos en marcha a partir de las propias instituciones cristianas buscaban producir, ante todo, un efecto, y no se limitaban a la simple prohibición. Así, continúa Foucault «la conducta sexual de la población es tomada como objeto de análisis y, a la vez, blanco de intervención» (Foucault, 2019a, p. 28).

Nunca hasta ese momento se habían analizado tan pormenorizadamente los fenómenos de la vida social del individuo y, por primera vez, vamos a asistir a un posicionamiento del sexo como centro del problema. Un «problema» que hay que controlar, que dominar, utilizar en provecho de los fines de la institución gobernante, encargada de romper con la unicidad en torno al discurso del sexo en la Edad Media —que había estado siempre centrado en la tentación de la carne y la penitencia— y promotora de instaurar toda una «red de observadores sobre el sexo», los mismos que revertirán aquella unidad del discurso de la Edad Media para implantar una multiplicidad discursiva:

> Más que la uniforme preocupación de ocultar el sexo, más que una pudibundez general del lenguaje, lo que marca a nuestros tres últimos siglos es la variedad, la amplia dispersión de los aparatos inventados para hablar, para hacer hablar del sexo, para obtener que él hable por sí mismo, para escuchar, registrar, transcribir y redistribuir lo que se dice. (Foucault, 2019a, p. 35)

La incitación al discurso es, por lo tanto, regulada y puesta en una multiplicidad de formas. Foucault (2019a) llega a la conclusión de que esta proliferación en el discurso del sexo tenía impreso una marca en la cual se colocaba al sexo como un secreto que debía permanecer en la sombra, pero, a la vez, sobre el que no se podían cesar de construir discursos.

El Barroco es consciente del fenómeno del gobierno del cuerpo por el deseo y de ahí el interés por esa puesta en discurso del sexo. Paralelamente, el poner en discurso aquel motivo que debía permanecer velado, traía implicado un motivo más que acaba obedeciendo también al interés de los mecanismos del poder: resaltar qué está dentro de la norma y qué es lo que queda fuera. Así las cosas, todo lo que no estaba contenido en esa puesta en discurso, quedaba fuera; es decir, todo aquello que no obedeciese a la «economía» de la reproducción —apréciese el fuerte contraste de estos mecanismos de exclusión frente a las «heterogeneidades sexuales» que va a ir marcando la historia del XX—. Lo interesante del marco que perfila Foucault es que se puede apreciar cómo los mecanismos de poder van a ir haciendo uso de poderes judiciales para controlar las prácticas sexuales. A partir del derecho canónico, la ley civil y la pastoral cristiana se nos va a presentar un paradigma en el que ya se vislumbra cómo el control de las prácticas sexuales va entrando en los dominios del derecho. El mismo Foucault subraya la importancia de aquel complejo aparato que se había ido construyendo para producir la verdad del sexo cuando declara que:

> Lo importante es que el sexo no haya sido únicamente una cuestión de sensación y de placer, de ley o de interdicción, sino también de verdad y de falsedad, que la verdad del sexo haya llegado a ser algo esencial, útil o peligroso, precioso o temible; en suma, que el sexo haya sido constituido como una apuesta en el juego de la verdad. (Foucault, 2019a, p. 54)

A lo largo de la historia Foucault (2019a) reconoce dos grandes «procedimientos» para «producir la verdad del sexo» que reconoce como el *ars erótica*[47] y la *sciencia sexualis*[48]:

> En el arte erótico, la verdad es extraída del placer mismo, tomado como práctica y recogido como experiencia; el placer no es tenido en cuenta en relación con una ley absoluta de lo permitido y lo prohibido ni con un criterio de utilidad, sino que, primero y, ante todo, es tenido en cuenta en relación consigo mismo; debe ser conocido como placer, por lo tanto, según su intensidad, su calidad específica, su duración, sus reverberaciones en el cuerpo y el alma. Más aún, ese saber debe ser revertido sobre la práctica sexual, para trabajarla desde el interior y amplificar sus efectos. Así se constituye un saber que debe permanecer secreto, no por una sospecha de infamia que mancharía a su objeto, sino por la necesidad de mantenerlo en la mayor reserva, ya que, según la tradición, perdería su eficacia y su virtud si fuera divulgado. (Foucault, 2019, pp. 54-55)

La *sciencia sexualis*, que remite a la confesión, resulta tan interesante a nuestros estudios por sus implicaciones con el Poder, por cómo se verá que llega a convertirse en el aliado principal dentro de los mecanismos de vigilancia y revelación del secreto que este despliega. Foucault (2019a) reconoce que fue una de las técnicas más reconocidas y valoradas en los procedimientos de la producción de la verdad y que su hegemonía ha sobrevivido durante siglos, hasta el punto de que ha llegado a nuestros días —donde es operativa a partir de los cambios que, en su puesta en práctica, ha ido asumiendo con el devenir de los tiempos.

En la Edad Media, ya hemos visto, la confesión iba frecuentemente emparejada a otros procedimientos destinados a extirpar del alma del pecador la verdad que este guardaba con recelo. Así era materia muy común aunar confesión y tortura cuando el ejercicio de la primera no era espontáneo. Por supuesto que este binomio de confesión y martirio se ha ido difuminando con el paso de las centurias y los mecanismos de poder

[47] Propia de sociedades numerosas como lo fueron «China, Japón, India, Roma, sociedades árabes musulmanas» (Foucault, 2019, p. 54).
[48] Propia de nuestra civilización, que es la única en ponerla en práctica, «la única que ha desarrollado durante siglos, para decir la verdad del sexo, procedimientos que en lo esencial corresponden a una forma de saber rigurosamente opuesta al arte de las iniciaciones y al secreto magistral … la confesión» (Foucault, 2019, p. 55)

han encontrado más efectivo extraer la verdad a partir de otros métodos y siempre —y esto es sustancial— con la complaciente participación de quien se confiesa. El individuo ya no siente sobre sí aquellos mecanismos opresores que lo constreñían a sacer de lo más profundo de sí la verdad y en su conciencia está la firme convicción de que es la verdad la que puja por sí misma por ser revelada[49]. Por lo pronto hay que decir que el propio Foucault se acaba cuestionando sobre todo el secretismo con que se quiere revestir la práctica sexual y arroja la siguiente reflexión:

> Desde la penitencia Cristian hasta hoy, el sexo fue tema privilegiado de confesión. Lo que se oculta, se suele decir. ¿Y si por el contrario el sexo fuera lo que, de un modo muy particular, se confiesa? ¿Y si la obligación de esconderlo no fuese sino otro aspecto del deber de confesarlo …? ¿Y si el sexo fuera, en nuestra sociedad, a una escala de varios siglos ahora, lo que está colocado bajo el régimen sin desfallecimiento de la confesión? (Foucault, 2019a, p. 58)

La posibilidad que aquí plantea Foucault es que aquellos mismos mecanismos que ponían en funcionamiento el discurso del sexo, articulados en el ejercicio de la confesión, se aliaban con aquellos que obligaban a mantenerlo en secreto. Así, al estar velado el discurso sobre el sexo y tener como única vía de expresión el ejercicio de la confesión —en donde no hace falta añadir que es preciso la presencia de un actante encargado de desentrañar aquella verdad de la oscuridad del alma—, el poder se asegura ser poseedor de la verdad que el individuo que se confiesa lleva a la luz.

Al contrario de aquellas sociedades en las que Foucault (2019a) reconocía un *ars erótica*, la verdad del sexo en nuestra civilización no se transfiere del maestro al alumno, proviene de la verdad que aquel que se confiesa transfiere a su «confesor» por medio de la palabra —aunque, en este sentido, los métodos con los que procedía el confesor no se distanciaban tanto de aquellos de los procedimientos del *ars erótica*, especialmente en lo

[49] Foucault se da cuenta de que hay un cambio de paradigma en las propias prácticas de la confesión. Todo el mecanismo que el poder había instaurado en la Edad Media para extraer la verdad a partir de la confesión y los posteriores centros de vigilancia (escuelas, hospitales, cuarteles) que había ido multiplicando en los siglos XVIII y XIX especialmente, comenzaban a perder efectividad desde el momento en que el individuo pasa a concebir que la verdad oculta del ser es ese elemento que pugna por salir a la luz. La figura medieval del confesor destinada a extraer aquella verdad se volvía inoperante porque era el propio sujeto el que la revelaba sin reserva —incluso de forma amable y complaciente.

que al examen de conciencia se refería—. Pero lo cierto es que, a medida que fueron pasando los siglos, la confesión comenzó a desligarse de su espacio ritual para acabar ocupando otros espacios y a través de nuevas relaciones:

> niños y padres, alumnos y pedagogos, enfermos y psiquiatras, delincuentes y expertos. Las motivaciones y los efectos esperados se diversificaron, así como las formas que adquirió … ya no se trata solo de decir lo que se hizo —el acto sexual— y cómo, sino de restituir en él y en torno a él los pensamientos, las obsesiones que lo acompañan, las imágenes, los deseos, las modulaciones y la calidad del placer que lo habitan. (Foucault, 2019a, p. 60)

El siglo XIX convierte la sexualidad en una cuestión que ha de interpretarse (Foucault, 2019a). Ya no se trata de sacar a relucir una verdad oscura en el alma, sino de extraer verdades que el propio individuo ignora que contiene dentro de sí mismo. En la práctica el cambio parece ser sustancial, pero no así en lo que a los mecanismos de poder respecta, que siguen orquestando su control a través de un aparato que va a ir haciéndose cada vez más complejo y con medios más sofisticados. Al fin y al cabo, el ejercicio de traslación del espacio de la confesión no es sino una adaptación de los antiguos procedimientos de la confesión a las nuevas reglas del discurso científico.

Todo el trabajo de Foucault, a pesar del fuerte carácter historicista que contiene, está dirigido a asentar unos postulados que derivan del análisis del Poder que el autor acomete. No te trata, por lo tanto, de un trabajo que gravite en torno a una «teoría del deseo», sino a un trabajo que desentraña los procedimientos a través de los cuales las relaciones de poder pretendieron controlar las pulsiones en el terreno de la sexualidad humana. En este sentido Foucault establece cinco tipos de relaciones entre el poder y el sexo:

1. *La relación negativa*: «el poder nada puede sobre el sexo y los placeres salvo decirles no». (Foucault, 2019a, p. 76)
2. *La instancia de la regla*: «el poder, esencialmente, sería lo que dicta al sexo su ley» (Foucault, 2019a, p. 77)

3. *El ciclo de lo prohibido*: «el poder no aplicaría al sexo más que una ley de prohibición. Su objetivo: que el sexo renuncia a sí mismo» (Foucault, 2019a, p. 77)

4. *La lógica de la censura*: «adopta tres formas: afirmar que eso no está permitido, impedir que eso sea dicho, negar que eso exista» (Foucault, 2019a, p. 77)

5. *La unidad de dispositivo*: «el poder sobre el sexo se ejercería de la misma manera en todos los niveles. De arriba abajo, en sus decisiones globales como en sus intervenciones capilares, cualesquiera que sean los aparato o las instituciones en las que se apoye, actuaría de manera uniforme y masiva; funcionaría según los engranajes simples e indefinidamente reproducidos de la ley, la prohibición y la censura» (Foucault, 2019a, p. 78)

Todos los postulados teóricos enumerados e individuados aquí corresponden a prácticas disciplinarias y en todas ellas opera la misma mecánica, cuyos procedimientos son definidos por Foucault como «pobres en recursos» y hasta «monótonos». «¿Por qué reducir los dispositivos de la dominación al procedimiento único de la ley de prohibición?» (Foucault, 2019a, p. 79) —sobre todo cuando los mecanismos son tan pobres y hasta monótonos—. Una pregunta que deja abierta la siguiente reflexión: «el poder es tolerable solo con la condición de enmascarar una parte importante de sí mismo. Su éxito está en proporción directa con lo que logra esconder de sus mecanismos» (Foucault, 2019a, p.79).

Es solo a partir de este juego que puede funcionar de manera efectiva; colocándose a sí mismo como «límite trazado a la libertad» (Foucault, 2019a, p. 79). Históricamente, Foucault (2019a) lo explica a partir del nacimiento de las grandes soberanías. Frente a la multiplicidad de puntos en que descansaba el poder en la Edad Media, en continua lucha entre sí, la unicidad del poder en una sola figura, en este caso la del soberano, garantizaba el orden de las cosas. Así llegamos a un establecimiento de las monarquías occidentales sobre un sistema de derecho y por ello a partir de ahí el poder se ejerce siempre en el derecho y hace funcionar sus mecanismos a partir de ahí. Este punto ha cambiado radicalmente en nuestros días:

> Los nuevos procedimientos de poder que funcionan no ya por el derecho sino por la técnica, no por la ley sino por la normalización, no por el castigo sino por el control, y que se ejercen en niveles y formas que rebasan el estado y sus aparatos. Hace ya siglos que entramos en un tipo de sociedad donde lo jurídico puede cada vez menos codificar el poder o servirle de sistema de representación. (Foucault, 2019a, p. 82)

Por todo lo anteriormente expuesto Foucault reclama que «hay que construir una analítica del poder que ya no tome al derecho como modelo y como código» (Foucault, 2019a, p. 82) e incita a buscar otros caminos de indagación:

> Supongamos que el análisis histórico haya revelado la presencia de una verdadera «tecnología» del sexo, mucho más compleja y sobre todo mucho más positiva que el efecto de una mera «prohibición»; desde ese momento, este ejemplo … ¿acaso no nos constriñe a forjar, a propósito del poder, principios de análisis que no participen del sistema del derecho y la forma de la ley? Por lo tanto, al forjar otra teoría del poder, se trata, al mismo tiempo, de formar otra cuadrícula de desciframiento histórico y, mirando más de cerca todo un material histórico, de avanzar poco a poco hacia otra concepción del poder. (Foucault, 2019a, p. 83)

La propuesta de Foucault gravita en torno a la necesidad de formular un saber sobre el sexo, pero ya no en términos de represión o de ley, sino en términos de poder y a partir de un adecuado acercamiento al concepto:

> Por poder hay que comprender, primero, la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del campo en el que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte; los apoyos que dichas relaciones de fuerza encuentran las unas en las otras, de modo que formen cadena o sistema, o, al contrario, los desniveles, las contradicciones que aíslan a unas de otras, las estrategias, por último, que las tornan efectivas, y cuyo dibujo general o cristalización institucional toma forma en los aparatos estatales, en la formulación de la ley, en las hegemonías sociales. (Foucault, 2019a, p. 85)

Un largo parágrafo que evidencia que, a partir de estas relaciones de fuerza, lo que hay que analizar son los mecanismos de poder, es decir, que, volviendo al discurso de verdad sobre el sexo, lo que es necesario desvelar es qué tipo de relaciones de poder están actuando:

> *Grosso modo*: en lugar de referir a la forma única del gran Poder todas las violencias infinitesimales que se ejercen sobre el sexo, todas las miradas turbias que se le dirigen y todos los sellos con que se oblitera su conocimiento posible, se trata de inmergir la abundante producción de discursos sobre el sexo en el campo de las relaciones de poder múltiples y móviles. (Foucault, 2019a, p. 90)

Foucault (2019a) sugiere orientarse hacia una concepción del Poder que sea capaz de reemplazar «el privilegio de la ley por el punto de vista del objetivo, el privilegio de lo prohibido por el punto de vista de la eficacia táctica» y «el privilegio de la soberanía por el análisis de un campo múltiple y móvil de relaciones de fuerza donde se producen efectos globales, pero nunca totalmente estables, de dominación» (Foucault, 2019a, p. 94). Los análisis foucaultianos sobre estas relaciones de fuerza van a determinar que hubo una transposición en su campo de actuación: de encontrar un vehículo de expresión en «todas las formas de guerra» a ocupar progresivamente «el orden del poder político» (Foucault, 2019a, p. 94).

A partir de las relaciones del sexo Foucault reconoce dos tipos de dispositivos: el llamado «dispositivo de alianza» y el conocido como «dispositivo de la sexualidad» (Foucault, 2019a, p. 97). El primero remite a las relaciones dentro del matrimonio y, por lo tanto, a aquellas relaciones enfocadas a preservar nombre, bienes y familia. Revestido de «mecanismos coercitivos», va perdiendo funcionalidad a medida que deja de ser útil a la estructura política. El segundo, el dispositivo de sexualidad, no soporta los mecanismos coercitivos del primero y, frente al funcionamiento binominal de aquél, este fija la atención en el cuerpo, en las sensaciones y sus placeres. «La práctica de la penitencia, luego la del examen de conciencia y la de la dirección espiritual fue el núcleo formador» (Foucault, 2019a, p. 98) de este dispositivo de la sexualidad, que debe su razón de ser al propio dispositivo de alianza: «la familia es el intercambiador de la sexualidad y de la

alianza: transporta la ley y la dimensión de lo jurídico hasta el dispositivo de sexualidad; y transporta la economía del placer y la intensidad de las sensaciones hasta el régimen de la alianza» (Foucault, 2019a, p. 99).

Si volvemos a poner el foco de atención en los mecanismos de represión previamente delineados, será necesario reconocer, continuando con Foucault, dos momentos decisivos en la historia de la sexualidad:

> durante el siglo XVII: nacimiento de las grandes prohibiciones, valoración de la sexualidad adulta y matrimonial únicamente, imperativos de decencia, evitación obligatoria del cuerpo, silencios y pudores imperativos del lenguaje; la otra, en el siglo XX: no tanto ruptura, por lo demás como inflexión de la curva: en tal momento los mecanismos de la represión habrían comenzado a aflojarse; se habría pasado de las prohibiciones sexuales apremiantes a una tolerancia relativa respecto de las relaciones prenupciales o extra matrimoniales. (Foucault, 2019a, p. 105)

La cronología de estos acontecimientos que Foucault expone se remonta, en realidad —y como ya hemos expuesto— a una época anterior al XVII y tiene que ver con las prácticas de la penitencia en armonía con las prácticas de la confesión que imponía el cristianismo medieval. Sin embargo, con la Reforma Luterana y con el Concilio de Trento, va a devenir un cambio trascendental en lo que Foucault (2019a) reconoce como una «tecnología tradicional de la carne»: el sexo pasa a convertirse en un asunto de Estado y, ya como asunto de Estado, pasa a someterse a una vigilancia extrema y continuada que no irá sino acrecentándose con el pasar de las centurias hasta el XX[50].

En este afán por controlar el deseo, el paradigma de la visualidad cambia radicalmente respecto a aquél del Renacimiento. Mientras en el Renacimiento el tema de la desnudez se asumía como una expresión de la naturaleza, en el Barroco se vincula al pecado. El uso de los vestidos es la huella de que el hombre pecó en el Paraíso y por ello la forma más conveniente de la representación del cuerpo pasa por cubrir las partes del sexo en respuesta a lo pecaminoso del origen de la desnudez. En el Barroco la desnudez se interpreta como un motivo de pecado —algo insólito en el pensamiento de la Edad

[50] En toda la *Historia de la sexualidad* hay que destacar que los mecanismos de control y vigilancia siempre se aplican no a las clases populares, sino a la clase alta.

Media— y, por ello, a comienzos del siglo XVII se denuncia esta desnudez en la representación de los cuerpos. El desnudo en el arte se percibe ahora como un signo ambiguo que potencialmente llama al deseo y lo que se persigue evitar son los motivos que puedan llevar a que el cuerpo siga descubriendo este placer incluso en aquellos lugares donde no debería estar —como en la representación del desnudo—. Junto a la representación del desnudo, la práctica de la penitencia será igualmente sometida a una somera vigilancia, ya que se descubre que el dolor físico provocado por ciertos actos de penitencia también puede llegar a comportar placer a aquél que se lo autoinflige.

La última parte de *La voluntad de saber* la dedica Foucault a una cuestión que inscribe bajo el enunciado «derecho de muerte y poder sobre la vida» y la suscribe al cambio de paradigma de estas relaciones con la figura del soberano. Mientras que durante mucho tiempo el soberano poseyó el privilegio de hacer valer «el derecho de vida y muerte» sobre sus súbditos, este derecho se vio desplazado en función de las exigencias del rey —por ejemplo, en caso de necesidad de acudir a su defensa en una contienda bélica—. Pero, como explica Foucault (2019a), «el derecho de vida y muerte» en realidad abraza una cuestión mucho más amplia y remite al derecho a «hacer morir» o «dejar vivir» que el soberano tenía sobre su pueblo y, más importante aún, pone en evidencia su capacidad de control e invasión de la vida del individuo:

> Concretamente, ese poder sobre la vida se desarrolló desde el siglo XVII en dos formas principales; no son antitéticas; más bien constituyen dos polos de desarrollo enlazados por todo un haz intermedio de relaciones. Uno de los polos, al parecer el primero en formarse, fue centrado en el cuerpo como máquina: su adiestramiento, el aumento de sus aptitudes, la extorsión de sus fuerzas … El segundo, formado algo más tarde, hacia mediados del siglo XVIII, se centró en el cuerpo-especie, en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad … todos esos problemas los toma a su cargo una serie de intervenciones y de *controles reguladores*: una *biopolítica de la población*. Las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población constituyen los dos polos alrededor de los cuales se desarrolló la organización del poder sobre la vida. El establecimiento, durante la edad clásica, de esa gran tecnología de doble faz … caracteriza un poder cuya más alta función desde entonces no es ya quizá la de matar sino la de invadir la vida enteramente. (Foucault, 2019a, pp. 124-125)

A la «vieja potencia de la muerte» la suplanta ahora «la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida» (Foucault, 2019a) y, a partir de todas las instituciones que se van implantando —como colegios, cuarteles o talleres— y a partir del trabajo en los espacios económico-políticos que van enfocados a estudiar los problemas de salud pública, natalidad o longevidad, los mecanismos de poder irán desarrollando diversas técnicas con las que someter a control a los cuerpos en particular y al conjunto de la población en general. Es el momento histórico determinante en que Foucault marca el inicio de un «bio-poder». Separado en dos direcciones: la de la disciplina, que venía a estar regulada por el ejército y la escuela; y la de la población, regulada por la demografía, la estimación de las riquezas y la longevidad de los individuos. Una separación de poderes que finalmente se resuelve en una teoría general a partir de lo que Foucault identifica como el discurso abstracto que discurre en la filosofía de los «ideólogos»: «su articulación no se realizará en el nivel de un discurso especulativo sino en la forma de arreglos concretos que constituirán la gran tecnología del poder en el siglo XIX: el dispositivo de sexualidad es uno de ellos» (Foucault, 2019a, p. 126).

El bio-poder que reconoce Foucault es indispensable al desarrollo del capitalismo —no por casualidad emerge en consonancia al auge burgués—, que no se consolida sino a partir del control de los cuerpos en el mecanismo de producción y «ajustando» el «fenómeno de población» al proceso económico mismo. De ahí que «la invasión del cuerpo viviente, su valorización, y la gestión distributiva de sus fuerzas fueron en ese momento indispensables» (Foucault, 2019a, p. 126); porque no solo bastaba con el poner en marcha aquellos mecanismos de control, sino que había que reforzarlos, asegurarse de que preservaran en el tiempo aquellas técnicas de poder que habían permeado la urdimbre de todo el aparato de la sociedad.

Todos los procedimientos de poder y saber puestos en marcha se adueñan de «los procesos de vida», ejerciendo una manipulación absoluta sobre el hombre occidental, que asume las implicaciones de «ser una especie viviente en un mundo viviente» (Foucault, 2019a). «Por primera vez en la historia, sin duda, lo biológico se refleja en lo político», afirma Foucault, y añade: «habría que hablar de "biopolítica" para designar lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el domino de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana» (Foucault, 2019a, p. 128). De haber vivido durante milenios como un «animal viviente», capaz incluso de una

existencia política —como define Foucault a partir de Aristóteles—, el hombre moderno pasa a ser «un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente» (Foucault, 2019a, p. 128). Asistimos a toda una proliferación de las «tecnologías políticas» que van a invadir el cuerpo y todos los dominios de su existencia a partir de una resignificación del derecho que acaba marcando por entero el umbral de la Modernidad[51] tardía:

> El «derecho» a la vida, al cuerpo, a la salud, a la felicidad, a la satisfacción de las necesidades; el «derecho», más allá de todas las opresiones o «alienaciones», a encontrar lo que uno es y todo lo que uno puede ser, este «derecho» tan incomprensible para el sistema jurídico clásico, fue la réplica política a todos los nuevos procedimientos de poder. (Foucault, 2019a, pp. 129-130)

El parágrafo de Foucault determina el punto culminante del cambio de paradigma y sus aseveraciones encierran una verdad incontestable: que el individuo se encamina a un cambio en las prácticas, cada vez más enfocadas a un régimen disciplinario de «lo positivo»[52]. Se aprecia a partir del cambio en la valoración de la vida que expone el fragmento y a partir de la valoración de ese «derecho» a las categorías de vida, cuerpo, salud y felicidad —categorías que por cierto se van a instaurar también como herramientas que el Poder utiliza para manipular al individuo[53].

Para Foucault son los presupuestos históricos que va dejando en su estudio los que facilitan que podamos comprender el papel que adquiere el sexo en el juego político, al que sitúa en los dos ejes que el autor reconoce como las dos vías por las que se desarrolla la «tecnología política» de la vida: «por un lado, depende de las disciplinas del cuerpo: adiestramiento, intensificación y distribución de las fuerzas, ajuste y economía de las energías. Por el otro, participa de la regulación de las poblaciones» (Foucault, 2019a, p. 130). La razón estriba en que «el sexo es, a un tiempo, acceso a la vida del cuerpo y a la

[51] Cuando Foucault se da cuenta de la implicación de la política en la vida del individuo, se está colocando en el punto de partida del decisivo cambio de paradigma que va a asolar toda la Modernidad tardía. Es precisamente a partir de los presupuestos que aquí comienza a desarrollar a partir de la biopolítica que Esposito, Agamben y Han van a continuar, a partir de esta primera piedra angular que el autor coloca en el eje del cambio y que el resto de los autores van a desarrollar en sus divergentes posturas teóricas.

[52] Las certezas aquí expuestas por Foucault encuentran su espacio de éxtasis y eclosión en los marcos de la Modernidad tardía.

[53] En Han, B-C. (2021). *Psicopolítica*, Herder, Barcelona.

vida de la especie. Es utilizado como matriz de las disciplinas y principio de las regulaciones» (Foucault, 2019a, p. 130), pero es también «índice de fuerza de una sociedad, revelando así su energía política como su vigor biológico» (Foucault, 2019a, p. 130). Nuestro marco histórico es el marco de una «sociedad del sexo» o «sexualidad» y, en cuanto a los mecanismos que despliega el poder, estos:

> se dirigen al cuerpo, a la vida, a lo que la hace proliferar, a lo que refuerza la especie, su vigor, su capacidad de dominar o su aptitud para ser utilizada … el poder habla *de* la sexualidad y *a* la sexualidad; esta no es marca o símbolo, es objeto y blanco. Y lo que determina su importancia es … el hecho que en todas partes sea encendida y temida. (Foucault, 2019a, pp. 131-132)

Para Foucault (2019a) los procedimientos de poder configurados en el Barroco y activados en el XIX «hicieron pasar a nuestras sociedades de una *simbólica de la sangre* a una *analítica de la sexualidad*» (Foucault, 2019a, p. 132). Esto llevó a un interés por preservar la vida:

> sociedad del «sexo» o, mejor, de «sexualidad»: los mecanismos de poder se dirigen al cuerpo, a la vida, a lo que la hace proliferar, a lo que refuerza la especie, su vigor, su capacidad de dominar o su aptitud para ser utilizada … el poder habla *de* la sexualidad y *a* la sexualidad; esta no es marca o símbolo, es objeto y blanco. Y lo que determina su importancia es menos su rareza o su precariedad que su insistencia, su presencia insidiosa, el hecho de que en todas partes sea a la vez encendida y temida. El poder la dibuja, la suscita y utiliza como el sentido proliferante que siempre hay que mantener bajo control para que no escape. (Foucault, 2019a, pp. 131-132)

Foucault deja claro, al final de su libro, que el objetivo de su investigación no es otro que el de poner de relieve «cómo los dispositivos de poder se articulan directamente en el cuerpo» y cómo la idea del «sexo»:

> es puesta en marcha por el dispositivo de sexualidad; y bajo las cuatro grandes formas de la histeria, el onanismo, el fetichismo y el coito interrumpido, hace aparecer al sexo como sometido al juego del todo y la parte, del principio y la carencia, de la ausencia y la presencia, del exceso y la eficiencia, de la función y el instinto, de la finalidad y el sentido, de la realidad y el placer. Así se formó poco a poco el armazón de una teoría general del sexo. (Foucault, 2019a, p. 137)

Y, al crear, ese elemento que es el «sexo»:

> El dispositivo de sexualidad suscitó uno de sus más esenciales principios internos de funcionamiento: el deseo del sexo —deseo de tenerlo, deseo de acceder a él, de descubrirlo, de liberarlo, de articularlo como discurso, de formularlo como verdad. Constituyó al «sexo» mismo como deseable. Y esa deseabilidad del sexo nos fija a cada uno de nosotros al imperio de conocerlo, de sacar a la luz su ley y su poder; esa deseabilidad nos hace creer que afirmamos contra todo poder los derechos de nuestro sexo, mientras en realidad nos ata al dispositivo de sexualidad que ha hecho subir desde el fondo de nosotros mismos, como un espejismo en el que creemos reconocernos, el brillo negro del sexo. (Foucault, 2019a, p. 139)

Foucault reclama que el «sexo» «se encuentra bajo la dependencia histórica de la sexualidad» (Foucault, 2019a, p. 139) y llama a una ruptura del precepto que colocaba al sexo en el plano de lo real y a la sexualidad en el plano de las ideas, ya que la sexualidad es «una figura histórica muy real» y es la encargada de suscitar «la noción de sexo» (Foucault, 2019a).

Las indagaciones de Foucault a lo largo de toda su *Historia de la sexualidad* manifiestan hasta qué punto el siglo XVII sustrae al conocimiento retórico las pasiones y cómo, a partir de la puesta en marcha de los mecanismos de control del poder, el cristianismo consigue «controlar» e incluso «refrenar» el deseo, pero no gobernarlo. En su firme convicción de que para que un sistema político pueda existir había que gobernar

el deseo[54], el cristianismo, hemos visto, adoptó medidas represivas y de un control inédito hasta entonces.

El cambio de paradigma en las prácticas disciplinarias que vemos ya va perfilando Foucault y que será desarrollado por Esposito, Agamben y Han, se caracteriza por una puesta en práctica del todo «antidisciplinaria». Es decir, a nivel funcional, desconoce y descalifica toda práctica disciplinaria: descalifica la figura de los padres, de la Iglesia, de los expertos… y acomete un movimiento de «vaciamiento», de desacralización de las figuras tradicionales que desemboca en la Modernidad tardía —momento en donde las prácticas disciplinarias clásicas del Barroco ya no son efectivas—. Por lo tanto, se ejecuta un movimiento de traslación que va de negar la práctica sexual a partir de los mecanismos represivos, a imponerla desde un enfoque positivo. Ambas prácticas responden a una naturaleza igualmente disciplinaria y el cambio deviene, como ya había perfilado Foucault (2019a), por la instauración de una serie de mecanismos de control mucho más efectivos que se podían permitir no reglar de forma represiva las prácticas en torno al sexo. Pero este cambio de paradigma en las prácticas disciplinarias del XX no hubiera sido posible de no existir un sujeto político que aceptase ser agente propio de su práctica disciplinaria.

Esposito, Agamben y Han asumen la base del concepto de la biopolítica del último Foucault, por lo que declaran que los mecanismos de poder administran la vida y tratan de influir en el comportamiento humano a través de la manipulación y el control. Asumen igualmente el presupuesto de que las prácticas disciplinarias clásicas han sido sustituidas por otras aparentemente más amables, pero más efectivas, y coinciden en la proliferación de los sistemas de vigilancia y control, pero a partir de sistemas que no requieren de un elemento mediador directo —que promueva o presione la revelación de la intimidad más secreta—, sino que incitan a un desnudo voluntario del sujeto. El punto de contacto entre Esposito, Agamben y Han es, por lo tanto, la herencia de la parte final del pensamiento de Foucault. Y, a partir de este interés común de los autores hacia el ámbito de lo biopolítico, los autores lo definen de forma diferente[55] y van a aportarnos una definición del espacio corporal con connotaciones distintas.

[54] Es interesante arrojar aquí hasta qué punto llega la obsesión de las instituciones de poder cristinas que instituyen como los siete pecados capitales siete pecados generados a partir de distintos tipos de deseo. Todos están permeados por el deseo de algo, incluso el que remite a la soberbia.

[55] A pesar del hecho de que nuestra tesis presenta un trasfondo teórico fuerte, es una tesis de literatura que intenta demostrar la línea evolutiva en la visión del cuerpo dentro de los textos literarios. Por lo tanto,

Tanto Esposito, Agamben y Han asumen que el capitalismo lo ha cambiado todo porque ha conseguido adueñarse de los cuerpos. Giorgio Agamben[56] es el primero de estos autores en tratar el término introducido por Foucault a partir de la publicación en 1995 de *Il potere soverano e la nuda vita*[57], primer libro de la serie *Homo sacer*. Agamben centra aquí su estudio en las relaciones entre biopolítica y soberanía y entre soberanía y gobierno. El autor, desde una perspectiva que difiere de la del pensamiento de Foucault, trata la biopolítica en un sentido de secularización[58]. Esto conduce a Agamben a partir de los dominios que Foucault menos había desarrollado en torno a la biopolítica, es decir, a indagar en los espacios de la teología y el derecho —tratados por Foucault, pero con un desarrollo más limitado.

La postura de Agamben en la que reconoce el nacimiento de la biopolítica desde el nacimiento mismo de la soberanía y de la política[59] rompe con las líneas «temporales» que, por ejemplo, Esposito o Han sí toman en cuenta en el desarrollo de su pensamiento. Mientras que, para Foucault, el nacimiento de la biopolítica convergía con aquél de la Modernidad[60] a partir del gobierno de las almas que domina la pastoral cristiana, Agamben se retrotrae al nacimiento mismo de la política en la polis griega y a los padres de la Iglesia cristiana.

Homo sacer IV,2. El uso de los cuerpos[61], el último de los nueve volúmenes se inicia con una reflexión en torno a la figura del esclavo de la antigüedad clásica, uno de los ejemplos más exponenciales del uso del cuerpo *per se*, desprovisto de toda cualificación, a lo largo de la historia. Excluido de la vida política, el cuerpo del esclavo era el cuerpo-instrumento por antonomasia. Frente al cuidado de sí del sujeto que había desarrollado Foucault[62], Agamben defiende que ya no existe la preocupación por el sujeto,

---

nuestra intención al esbozar este trasfondo teórico es la de convertir sus presupuestos en una herramienta hermenéutica con la que leer los textos. Y, en esta operación de pasaje desde el punto teorético, metafísico, al hermenéutico, donde los conceptos se transforman en llaves de lectura para el texto literario, los contrastes teóricos entre los autores no son tan importantes siempre que la convergencia nos dé una herramienta interpretativa válida que podamos usar para definir el cuerpo.

[56] Véase punto 4 para profundizar en los presupuestos de Agamben.

[57] La noción de Agamben de «nuda vita» o vida desnuda remite a una concepción de la vida en que esta se encuentra despojada de toda protección jurídica y, por lo tanto, expuesta a la muerte. La «nuda vita» implica que la vida, al ser tratada en su sentido más esencial, es susceptible de ser objeto de experimentación y queda sujeta al derecho de poder dar vida o poder dar muerte que el soberano pudiera aplicar a ella.

[58] Agamben interpreta que los conceptos políticos de la modernidad son conceptos políticos en realidad teológicos que han sido secularizados.

[59] En Agamben, G. (2010). *Homo sacer I, El poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos, Valencia.

[60] En Agamben, G. (2010). *Homo sacer I, El poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos, Valencia.

[61] Desarrollo en capítulo 4.

[62] En Foucault, M. (2019b). *Historia de la sexualidad II. El cuidado de sí*, Siglo XXI, Madrid.

sino únicamente la preocupación hacia el uso. La vida tratada como mera materia, sin connotación humana —que ya aparece en la antigüedad clásica encarnada en la figura del cuerpo del esclavo— encontrará su ejemplo límite en el campo de concentración, que no es sino un desarrollo extremo de la biopolítica[63].

Roberto Esposito[64], por su parte, no solo retoma y hace una revisión de la obra foucaultiana, también remitirá al mismo Agamben. Esposito desarrolla su pensamiento en torno a la biopolítica desde lo que él llama el «paradigma de la inmunización» a partir del cual interpreta diferentes aspectos de la Modernidad. Para Esposito la *inmunitas* comporta una forma de preservar la vida, de protegerla, frente a aquello que se la niega. Se aplica tanto al ámbito individual como al colectivo. El problema que presenta la inmunización que describe Esposito, las formas de preservar la vida frente a aquello que se lo niega, es que se encuentra que las vías para esta preservación se adhieren principalmente a las instituciones de la medicina y del derecho, que son precisamente los focos a partir de los cuales esta va a entrar en contacto con la biopolítica.

En su obra *Bíos*, publicada en 2004, Esposito desarrolla sus indagaciones a partir del término que inaugura Foucault. En *Bíos* Esposito pone de relieve la progresiva colonización del ámbito del derecho por parte del ámbito de la medicina y pone énfasis en desentrañar hasta qué punto toda la maquinaria del poder tiene como meta la vida, su conservación y su desarrollo.

El paradigma de la *inmunitas* de Esposito está pensado para pensar la biopolítica desde un plano digamos temporal que le permite diferencias sus formas de la Modernidad de aquellas de la Antigüedad. Para Esposito «la modernidad hace de la autoconservación del individuo el presupuesto de las restantes categorías políticas» (Esposito, 2006, p. 17)[65]. Lo capital en Esposito es que la articulación entre vida y política que el autor desarrolla a partir de la *inmunitas* solo se puede articular a partir del cuerpo entendido en su forma más física. La inmunitas implica un:

[63] En Agamben, G. (2009). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III,* Pre-Textos, Valencia.
[64] Los presupuestos teóricos de Esposito se desarrollan con más detenimiento en el capítulo 4.
[65] Punto diferencial de las relaciones de vida y política que se ponían en práctica en la Antigüedad, porque solo en su aplicación al mundo moderno es que se puede formular una aplicación de la *inmunitas*.

> poder de conservación de la vida. Desde este punto de vista, contrariamente a lo presupuesto en el concepto de biopolítica —entendido como resultado del encuentro que en cierto momento se produce entre ambos componentes—, no existe un poder exterior a la vida, así como la vida nunca se produce fuera de su relación con el poder. De acuerdo con esta perspectiva, la política no es sino la posibilidad, o el instrumento, para mantener con vida la vida. (Esposito, 2006, p. 74)

Por lo tanto, en el sentido que da Esposito, la soberanía se entiende como un dispositivo de la *inmunitas* que tiende a conservar la vida. A diferencia de Agamben, que conectaba la biopolítica a la excepción soberana de la Grecia clásica y a la patrística cristiana, Esposito la va a definir a partir de la categoría de la *inmunitas*. Mientras que para Foucault la biopolítica viene a complementar al poder soberano y el disciplinario y opera a través del cuerpo en forma de reglas, en Agamben es imposible disociar la biopolítica del poder soberano y no opera como un complemento. En Esposito la biopolítica no será exclusiva del ámbito del soberano ni del estado de excepción —como ejemplificaba Agamben a partir del campo de concentración de Auschwitz— ni tampoco de las sociedades del espectáculo. Esposito revela que hay nuevas formas de relación inéditas.

Byung-Chul Han va a ejecutar un movimiento a partir de la noción que inaugurara Foucault y va a trasponer el concepto de psicopolítica a aquel de la biopolítica al sobreponer el espacio de confluencia de la psique y la política al de la vida y la política. En su obra *Psicopolítica*, publicada en 2014, Han comienza su disertación a partir de una reflexión sobre la libertad. El autor entiende la libertad como una «forma de coacción» y sostiene que el sujeto no conoce una etapa en la que, después de la liberación no devenga la sumisión. Los presupuestos teóricos de Han remiten a un sujeto que, independientemente del período histórico a que se suscriba, no ha dejado nunca de «estar sometido»: «el yo como proyecto, que cree haberse liberado de las coacciones externas y de las coerciones ajenas, se somete a coacciones internas y a coerciones propias en forma de una coacción al rendimiento y la optimización» (Han, 2021, p. 11).

El «poder hacer» que delinea Byung-Chul Han lleva implícito, ante ese campo inmenso en donde no se le ponen —aparentemente— límites a la libertad, un ejercicio de coacción que actúa desde el propio sujeto, en un ejercicio en el que este se lo imprime a sí mismo. Este es el punto determinante en el cual se perfila el cambio de paradigma, el

momento en el que el sujeto asume la función auto coercitiva y aquel en el que el imperativo *deber* de las prácticas clásicas que era impuesto desde los mecanismos de poder, pierde toda su potencia operativa frente a la posibilidad de *poder hacer* que se abre con el derrumbe de las prácticas disciplinarias.

Como expone Byung-Chul Han, mientras que el *deber* tiene un límite, la base sobre la que se formula el *poder hacer* carece de él y esto lleva a ese levantamiento de coacciones que nacen desde el interior del sujeto mismo: «la libertad, que ha de ser la contrafigura de la coacción, genera coacciones» (Han, 2021, p. 12). La mecánica de esta operación deviene en un sujeto que, ante la falta de una figura disciplinaria, se coacciona a sí mismo y de forma ilimitada. Es la paradoja que encierra en sí el cambio de sistema y que viene promovido por el neoliberalismo:

> El neoliberalismo es un sistema muy eficiente, incluso inteligente, para explotar la libertad. Se explota todo aquello que pertenece a prácticas y formas de libertad, como la emoción, el juego y la comunicación. No es eficiente explotar a alguien contra su voluntad. En la explotación de la libertad genera el mayor rendimiento. (Han, 2021, p. 13)

Es este el motivo, tan claramente expuesto en la brevedad del parágrafo precedente, que lleva a repensar que la situación del sujeto disciplinario dentro del nuevo paradigma de Poder —que no aflora por una ausencia de poder, sino por una multiplicación de prácticas de poder a través de nuevos sistemas aparentemente libertarios— sea, hoy por hoy, del todo irreversible. Hay una audacia en el sistema neoliberal que hace imposible que el sujeto pueda escapar de él. Y de ahí su tiranía y triunfo.

Byung-Chul Han (2021) parangona la libertad individual —en aquella forma excesiva, sin límites impuestos— a un exceso de capital. Para él a través de la tramitación de la libertad individual es que es posible la *libertad del capital* porque el capital genera necesidades que el sujeto asume como propias (Han, 2021, p. 63).

El nuevo sistema establece como uno de sus principales aliados la red digital, un sistema que, en un principio, fue celebrado como un medio de hacer un uso ilimitado de

la libertad, pero que no ha tardado en revelarse como un instrumento de vigilancia y control absolutos. Es el soporte idóneo e inédito a través del cual el poder penetra hasta los rincones más íntimos de la vida humana por medio de un ejercicio que viene a sustituir el de la tradicional confesión. El sacar la verdad desde lo más profundo de nosotros mismos trasmuta ahora en un ejercicio voluntario y complaciente; el manual del confesor medieval ya no es necesario puesto que la comunicación se expande a unas cotas impensables. Así el mundo interior del sujeto queda del todo anulado y, con ello, el secreto y todo lo que pudiera obstaculizar la comunicación desenfrenada del nuevo panóptico disciplinario.

Han (2021) habla de un «imperativo de la transparencia» que genera una «democracia de espectadores», es decir, sujetos pasivos que dan al Estado una información total de sí mismos. Un paradigma que en otro tiempo era motivo de insurrección y que es ahora un ejercicio amable a través de ese compartir del espectador en la red de todos sus datos. El problema al que hoy se enfrente el Poder no reside, contrariamente al de otras épocas, en cómo conseguir la información del sujeto, sino que el problema es cómo gestionar todos los datos que este le aporta voluntariamente. Gracias al «instrumento psicopolítico» (Han, 2021) del *Big data*, el poder puede, incluso, anticiparse al sujeto, que se ha convertido en un ente controlable al que se cosifica.

El cambio de paradigma en las prácticas disciplinarias va a demostrar que el poder no es necesariamente aquel que se establece mediante la violencia de la represión. Solo en su forma negativa se aplica así, pero el presente paradigma demuestra que es mucho más efectiva en su forma positiva y la prueba es que, en esta forma, el sujeto ni siquiera es consciente de ser dominado. Anida en él la creencia absoluta de que es dueño de sí mismo y que sus elecciones y sus decisiones le pertenecen, que no están motivadas por una fuerza externa que lo constriñe.

Un «poder amable», «inteligente», que Han (2021) define como aquel que «se ajusta a la psique en lugar de disciplinarla», aquel que no reprime, sino que «explota la libertad». Es a partir del organigrama que el Poder establece en estrecha complicidad con los *mass media* que se produce una incitación al sujeto a participar, comunicar y compartir experiencias y opiniones que ahogan al individuo en una red inmensa de comunicaciones que, sin embargo, lo van a sumergir en un estado de alienación. En esta imposición positiva que el Poder imprime en el sujeto a partir de la conexión continua con los demás y con el propio sistema, las redes sociales se revelarán —ya se ha expuesto— como gran

aliado del sistema. Este nuevo espacio será aquél que venga a sustituir el del confesionario medieval, allí donde el desnudo de los secretos del alma brote de forma voluntaria y el *amén* del sacerdote transmute en el *me gusta* del público —máxima de reconocimiento a partir del cual el sujeto se siente aceptado.

Mientras los espacios disciplinarios tradicionales clásicos —aquellos que delinea Foucault en la *Historia de la sexualidad* (hospitales, escuelas o cuarteles)— eran espacios cerrados, en este nuevo sistema de aplicación el espacio no tiene más límites que el que le propio sujeto se autoimponga. A la biopolítica foucaultiana, Byung-Chul Han propone el término psicopolítica porque, como él defiende, la biopolítica no se puede aplicar al neoliberalismo por ser una «forma de gobierno de la sociedad disciplinaria» (Han, 2021). El término psicopolítica, sin embargo, es aplicable porque, ya desde su etimología, delata las formas de poder que actúan en la psique.

La biopolítica se servía de los datos que recopilaba a través de los sistemas de vigilancia y control, pero no estaba en disposición de poder acceder a la lo psíquico como sí lo está la psicopolítica, que puede llegar incluso a anticiparse a partir del *Big Data*. He ahí que se subraye el punto que delimita las líneas de indagación de uno y otro autor. Mientras que Foucault atisba un cambio en las prácticas disciplinarias que no llega a desarrollar —según Byung-Chul Han (2021) porque se aferró mucho al concepto de biopolítica y de población y no terminó de ver que estos términos no eran apropiados para el régimen neoliberal—, Han introduce la psicopolítica, que opera tomando en cuenta la psique. En este sentido Han lanza un reclamo hacia Foucault insistiendo en que habría sido necesario que este hubiera reconocido el problema y hubiera dado un giro hacia la psicopolítica neoliberal[66]. Así, frente al punto corporal en que la biopolítica ponía el foco, le sucede el punto de la psique como «fuerza productiva»; a la disciplina corporal, la mental:

> La técnica del poder del régimen neoliberal constituye la realidad no vista por el análisis foucaultiano del poder. Foucault no ve ni que el *régimen neoliberal de dominación acapara totalmente la tecnología del yo* ni que la permanente optimización

[66] Para Agamben (2010), sin embargo, Foucault no da el giro desde la biopolítica hacia la psicopolítica debido a su prematura muerte.

> propia, en cuanto técnica del yo neoliberal, no es otra cosa que una eficiente forma de dominación y explotación. (Han, 2021, p.43)

Que la psicopolítica neoliberal promueva la optimización del trabajo y el liderazgo no es sino un síntoma de las nuevas y múltiples formas de dominación que el paradigma despliega. Frente a la predicación cristiana, ahora nos situamos en la cultura de la motivación. Y son los encargados de difundir la nueva palabra de la motivación quienes sustituyen a los antiguos siervos de Dios. El yo infeliz no tiene espacio ni lugar en la sociedad y se procura por todos los medios que el yo feliz lo sustituya. «Tan destructiva como la violencia de la negatividad es la violencia de la positividad», apunta Han (2021). Que el Poder no opere imprimiendo directamente la fuerza de sus reglas directamente en el cuerpo no quiere decir que sea peor que si opera a través del discurso de la motivación. Un discurso que, además, permea los espacios internos del hogar a través de la publicidad de la televisión o de las redes sociales, pero también el espacio exterior, con un uso abusivo de la imagen y con un uso abusivo del slogan que se filtra en la conciencia del sujeto.

La cultura de la motivación se filtra e impone sin reserva, un recurso que revela hasta qué punto la psicopolítica, en su dominio de la psique, apresa las emociones para llegar al nivel más sombrío del individuo, influirlo y, finalmente, controlarlo. Así el principio de la negatividad clásica deja su lugar al principio de la positividad de la psicopolítica neoliberal y el paso de un imperativo de corte negativo a un imperativo de corte positivo se tramita irremediablemente.

Las diferentes posiciones teóricas expuestas en torno a la biopolítica a partir del pensamiento de Foucault, Agamben, Esposito y Han, convergen en el punto central sobre el que cimentamos nuestra tesis: el concepto de cuerpo interrumpido. Hablar de cuerpo interrumpido supone asumir que nosotros poseemos una relación con nuestros cuerpos que no es solamente natural, sino que está mediada por la cultura en la que nos encontramos. Aunque el biopoder del que habla Foucault se insinúa en esta relación que tenemos con el cuerpo, la propuesta teórica de Han desvela que el presupuesto es mucho más evidente cuando se sobrepone la psicopolítica a la biopolítica.

Cuando el régimen del imperativo positivo sustituye al régimen de las prácticas disciplinarias, sumerge al sujeto de control en una normatividad del goce con el que no

solo gobierna sus pulsiones, sino que lo hace, ya hemos explicado, implantando en él la creencia de que sus impulsos deseantes le pertenecen. La falacia reside en que nuestro «querer gozar» en realidad le pertenece a aquel Poder que guía al cuerpo al sistema de goce perpetuo que él mismo promueve. Esto es lo que nos lleva a hablar de un cuerpo interrumpido no solo en los espacios de unas prácticas disciplinarias clásicas, sino mucho más aún en aquellos en que estas son sustituidas. Han lo pone de evidencia con su desarrollo de la psicopolítica, que no es sino otra forma de biopolítica en el sentido de que comparte con ella el mismo sentido de manipulación directa de los cuerpos—con la novedad de que añade el espacio de la psique.

En *La voluntad de saber* Foucault daba la clave del momento histórico en que asistimos por primera vez a un gobierno del cuerpo y ello explica que podamos hablar de cuerpo interrumpido en el Barroco, porque en el Barroco el Poder se da cuenta de que puede adueñarse de los cuerpos y de que el sujeto es potencialmente libre. Por lo tanto, había que manipularlo.

La edad Barroca era consciente de toda la complejidad que comportaba el cuerpo y sus pulsiones, así como de lo difícil de su gobierno. La conclusión a la que se llegó fue que, si no era posible llegar a «dominarlo», al menos había que conseguir bloquearlo. Del mecanismo que pone en marcha el bloqueo nace el término «interrumpido» que nosotros teorizamos en relación con el cuerpo. Como hemos ido esgrimiendo, cuando el poder descubre la fuerza que imprime el deseo en las pulsiones de la carne, se percata de la necesidad de gobierno del cuerpo. Pero estamos en el momento histórico en que también descubre, en paralelo, que este deseo es ingobernable. La solución del bloqueo deja entonces un cuerpo atravesado por la disciplina del poder político y ahogado en los mecanismos de control que estos despliegan. La necesidad de la vigilancia del Poder para mantener este control multiplicó los mecanismos de observación y, con el paso del tiempo y el desarrollo y «refinamiento» de sus métodos, fue consciente de que existían medios más efectivos para lograr un control total. Es a partir de aquí que entramos ya, en el XX, con la falsa tolerancia y el falso progreso —punto que tanto denunciará Pasolini[67]— en el cambio de paradigma de las prácticas disciplinarias.

Conocimiento y bloqueo son las dos constantes que dominan el Barroco, lo cual nos lleva a los estudios que realiza Gilles Deleuze en torno al pliegue y a partir de la

[67] Véase todo el desarrollo del punto 4.

monadología de Leibniz. La filosofía que Deleuze desarrolla está en contra de la imagen jerárquica del árbol y de las conexiones en vertical porque, para Deleuze, que a partir del pliegue va a reorganizar este modelo de conocimiento, las jerarquías en vertical no permiten una forma de conocimiento puro. Frente a la jerarquía del árbol Deleuze propone el rizoma como procedimiento, como manera de entender y conocer las cosas a partir del enlace de unidades inesperadas e inconexas. Deleuze (2017) explica que no está en el Barroco el origen del pliegue —él mismo reconoce que este venía operando desde la antigüedad—, pero sí que desarrolla que es en el Barroco donde la función operatoria del pliegue se torna infinita. Así, el Barroco «curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue.» (Deleuze, 2017, p. 11). Una función operatoria que Deleuze reconoce como rasgo indiscutiblemente barroco y como cualidad definitoria del mismo. Un «modelo de conocimiento», en definitiva, que ya anticipó Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*.

En el complejo —y polémico— prólogo con que Walter Benjamin abre el *Trauerspiel*[68], los presupuestos teóricos que se perfilan son especialmente afines a la *epistemología* Graciana. Para Gracián —y esto es algo que desarrolla en *Agudeza y arte de ingenio*— la capacidad del ingenio para recomponer los fenómenos de lo real y desvelar las simetrías ocultas que pudieran emerger a partir de las nuevas composiciones, suponía la única vía a través de la cual era posible acceder al auténtico conocimiento. Conocer el mundo suponía en Gracián, por lo tanto, el ejercicio de una ciencia de lo particular, de una ciencia abierta, una *techné*.

Gracián se adentra en el análisis del ingenio y sus diversas formas para dar cuenta de la única posibilidad de acceder al conocimiento y la verdad de lo particular. A partir de todas las figuras retóricas que expone y analiza en la *Agudeza*, propondrá un principio para alcanzar el conocimiento, el principio de la agudeza, que genera un sistema abierto, susceptible de un continuo surgir de configuraciones nuevas. La agudeza en Gracián se corresponde con la imagen del rizoma de Deleuze y con la alegoría que opera en Benjamin en cuanto a que todas responden al mismo sistema funcional y todas se postulan como modelos de conocimiento[69].

[68] Trabajo que Benjamin presentó en 1925 como tesis para la habilitación como docente en la Universidad de Frankfurt. La tesis, que fue rechazada, se publicaría años después, en 1928.
[69] Mismo presupuesto teórico que Deleuze (2017) resuelve en *El pliegue* y Benjamin (2017) en el *Trauerspiel*.

Benjamin define que «la ambigüedad, la multiplicidad de significados, es rasgo fundamental de la alegoría; la cual está orgullosa, como lo está el Barroco, de las riquezas de sus significados» (Benjamin, 2012, p. 179). Para él la alegoría operaba en aquella concepción de ruina-fragmento que el Barroco tenía de la naturaleza, una concepción que, en contraposición a la del Renacimiento —en donde se aspiraba a la imitación de una naturaleza modelada por Dios—, comportaba el transcurso histórico y, por lo tanto, se circunscribía a una visión de naturaleza como espacio exponencial de lo maduro y caduco (Benjamin, 2012). El conocimiento de la naturaleza a través de este estado fragmentario, de estas ruinas, permitía que este conocimiento pasara no por la contemplación de un todo unido, sino que se pudiera poner en marcha a partir de la contemplación de un fragmento. En este sentido los presupuestos que expone Benjamin entroncan con aquella concepción de Gracián sobre los particulares y además enlaza con la concepción monadológica expuesta por Deleuze a partir de la teoría leibniziana[70]. La alegoría benjaminiana, en su concepción de fragmento-ruina, abre las puertas a conocer todo lo demás y lleva a un enlace directo con los demás fragmentos exponenciales del conocimiento. El receptor asiste así a un proceso de desvelamiento de lo velado.

En el Barroco de las alegorías es marca definitoria la existencia de una multiplicidad de significados yuxtapuestos, cuyo resultado devenía en una también multiplicidad de imágenes en el lenguaje que confluían al unísono. El procedimiento retórico produce una ruptura de la correspondencia significante-significado y lleva a una pluralidad de sentidos que pueden ser incluso antitéticas: la cosa podía representar al mismo tiempo un vicio y una virtud. A través del procedimiento alegórico, el objeto —significante en literatura—, desposeído de su significado «primario», asume la capacidad de poder soportar cualquier otro significado e incluso soportar la confluencia de varios simultáneos. Como anota Benjamin, «la alegoría del siglo XVII no es pues convención de la expresión, sino expresión de la convención». (Benjamin, 2012, p. 177). Esto da pie a la conocida exuberancia que porta el lenguaje barroco, con su abusivo empeño de las figuras retóricas y sus marcados giros lingüísticos. Pocas épocas pueden presumir de una tensión expresiva tal entre palabra y escritura como el Barroco, donde la palabra «es el éxtasis de la criatura, es desmesura, desaire, impotencia ante Dios; y la escritura es su recogimiento, es dignidad, superioridad y omnipotencia sobre las cosas del mundo»[71].

[70] En Leibniz, cada mónada supone el conocimiento del y mundo y la representación de este.
[71] Toda una serie de motivos que vamos a ver reflejados en los recursos lingüísticos que emplea Gadda.

Benjamin (2012) expone la idea de que la alegoría del Barroco produjo antinomias que la teología cristiana trató de reconducir y solucionar. La teología cristiana del Barroco continuó con la resignificación que la Edad Media había hecho de los dioses de la Antigüedad —a los que se les había despojado de su divinidad para representarlos como dioses paganos en los que encerrar la representación de los pecados y los vicios a los que el fiel debía sustraerse—. No era este un ejercicio pionero en la Edad Media, ya que poetas como Horacio u Ovidio habían comenzado a tratar en sus poesías a las divinidades como entes abstractos que iban perdiendo la fuerza divina que antaño los acompañaba, pero sí suponía una novedad la resignificación que a los antiguos dioses del Panteón griego les acabó dando la alegoría. En esta línea en la que las antiguas deidades se ven desposeídas de su condición divina y colocadas al nivel de lo humano —poniendo de relieve así el conflicto entre la caducidad y la eternidad—la alegoría encontró un terreno fértil sobre el que asentarse. La alegoría se desplegó en todo su absoluto potencial con la trasmutación de esta eternidad de los dioses en entes caducos. Y si bien ya los poetas latinos habían comenzado a desposeer a las deidades de su cualidad de lo eterno, no es sino con el cristianismo que alcanza su máxima expresión:

> Estas improvisaciones religiosas prepararon el suelo de la Antigüedad para la recepción de la alegoría: pero esta es en sí misma es simiente cristiana … para la conformación de este nuevo modo de pensar fue decisivo el hecho de que, en el círculo de los ídolos, tanto como de los cuerpos, debía aparecer palmariamente asentada no solo la caducidad, sino la culpa. Pues es la culpa la que impide a lo alegóricamente significante encontrar en sí mismo lo que es el cumplimiento de su sentido. La culpa es inherente no solo al que considera de modo alegórico, el cual traiciona al mundo por mor del saber, sino también al objeto de su contemplación. Esta concepción … constituye el fermento de la profunda alegoresis occidental. (Benjamin, 2012, p. 231)

Esta «exégesis alegórica» en torno a la teología antigua acababa fijando en aquellos dioses una naturaleza demoníaca y abre, con la culpa, el camino a una mortificación «piadosa» del cuerpo. La idea de culpa era tan necesaria como la de caducidad para que esta alegoría lograra desplegarse. El momento en que el cristianismo disuelve el panteón griego es el punto histórico que fija Benjamin como origen de la alegoría, por ser el momento en que la imaginería antigua se somete a una resignificación.

Mientras que para Benjamin la alegoría es un modelo de conocimiento —igual que para Gracián lo había sido la agudeza—, en Deleuze vamos a encontrar la conceptualización y teorización del pliegue como herramienta para desempeñar ese papel. A partir de la filosofía de Leibniz, Deleuze va a ir desgranando toda una teoría en torno al pliegue como modelo de conocimiento y en torno al Barroco como marco histórico en que este alcanza su máxima expresión:

> El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues … curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito. (Deleuze, 2017, p. 11)

El acto del Barroco es plegar. Su función operatoria es análoga a aquella de la alegoría benjaminiana y a la de la agudeza de Gracián. Deleuze (2017) reconoce en el pliegue «el criterio o concepto operativo del Barroco», un criterio que, como ya apuntamos, existía en tiempos antiguos, pero que no es sino hasta el siglo XVII cuando asiste a una liberación sin mesura, a una eclosión de toda la potencialidad que la categoría ha portado desde siempre. La diferencia radical estriba en que, mientras que antes del Barroco estos pliegues quedaban atrapados en estructuras geométricas, en un encuadre o en los marcos, ahora sobrepasan todo límite anteriormente impuesto. Y es justo este rebosar del pliegue lo que lo hace función operatoria y rasgo distintivo Barroco que se enfrenta, contrariamente a las etapas anteriores, no a un problema de delimitación, sino a su prolongación hasta el infinito:

> el Barroco inventa la obra o la operación infinita, el problema no es cómo acabar un pliegue sino cómo continuarlo, hacer que atraviese el techo, llevarlo hasta el infinito. Pues el pliegue no solo afecta a todas las materias, que de ese modo devienen materia de expresión … sino que determina y hace aparecer la Forma, la convierte en una forma de expresión. (Deleuze, 2017, p. 50)

La monadología de Leibniz declara la existencia de sustancias complejas que están creadas por sustancias más sencillas, la mónada. La mónada es aquel átomo de sustancia, la pieza mínima de vida y acción. Se trata de una pieza que Deleuze, siguiendo a Leibniz, parangona a una habitación sin puertas y sin ventanas, es decir, a una habitación

de la que no se puede salir y de la que no hay ninguna percepción del espacio que está fuera (Deleuze, 2017). Las texturas de la materia tienden a un punto elevado —un segundo piso—, aspiran al vórtice de un cono que los envuelve, que acoge «el secreto de los pliegues materiales abajo» (Deleuze, 2017, p. 53); son los pliegues en la materia los que conducen a aquellos pliegues del piso de arriba, a los pliegues del alma. El mundo se percibe ya en el Barroco como un universo infinito al que este da el centro que parece que ha perdido a partir del «vértice como punto de vista» (Deleuze, 2017, p. 160) aplicado al *Theatrum mundi* que es su espacio.

Tenemos, de este modo, un primer principio, un principio totalmente estático, pero que se dinamiza por medio de esta maquinaria morfológica que él va parangonando a un pliegue, un movimiento que se puede repetir infinitamente y que existe en sí mismo. El fondo de cada mónada está compuesto por pequeños pliegues que:

> no dejan de hacerse y de deshacerse en todas direcciones, de tal modo que la espontaneidad de la mónada es como la de alguien que duerme y gira y vuelve a girar sobre su lecho. Las micropercepciones o representantes del mundo son esos pequeños pliegues en todos los sentidos, pliegues en pliegues, sobre pliegues, según pliegues … Y esas pequeñas percepciones oscuras, confusas, componen nuestras macropercepciones, nuestras apercepciones conscientes, claras y distintas: nunca se produciría una percepción consciente si no integrase un conjunto infinito de pequeñas percepciones que desequilibran la macropercepción precedente y preparan la siguiente. (Deleuze, 2017, p. 113)

Deleuze defiende que el elemento formal del pliegue «solo puede aparecer con lo infinito, en lo inconmensurable y la desmesura» (Deleuze, 2017, p. 54). Este punto es el que marca la diferencia con la alegoría porque, mientras en aquella se mantiene el referente, en el pliegue este se pierde en el infinito. Por lo demás, todo el mecanismo por el que operan coincide.

Todo queda sujeto a esta prescriptiva en el Barroco, un periodo de crisis en donde se produce un derrumbamiento del mundo tal y como se venía conociendo. Deleuze explica que, para Leibniz «todo está cerrado desde el principio, bajo la condición de clausura» (Deleuze, 2017, p. 93). Sus presupuestos nos permiten parangonar el cuerpo interrumpido a la mónada porque el cuerpo interrumpido vendría a funcionar como el piso de arriba de aquella mónada cerrada en la cual las propias fuerzas internas actúan.

Fuerzas activas y fuerzas pasivas; pulsiones en el cuerpo, tensiones que lo mantienen encerrado en sí, ahogado en los pliegues de sus torsiones internas, de las presiones que desde el exterior le empujan. Así como exterior e interior se diferencian en los pliegues, así ocurre con el cuerpo, cuyo exterior, en este caso el régimen disciplinario, pliega en sí mismo, empuja la fuerza y lo relega a la inmanencia.

Deleuze recoge un presupuesto leibniziano a través del cual declaraba que «el mejor de los mundos no es aquel que reproduce lo eterno, sino aquel en el que se produce lo nuevo, aquel que tiene una capacidad de novedad, de creatividad: conversión teleológica de la filosofía» (Deleuze, 2017, p. 105). El Barroco está considerado como un periodo de transición en el que la razón clásica se ha desmoronado a causa de las divergencias, incomposibilidades, desacuerdos y disonancias. A pesar de la quiebra que deviene en la retórica a partir de esta circunstancia, el Baroco no deja de postularse como la última tentativa de mantenerse en la regla, «de reconstruir una razón clásica» (Deleuze, 2017, p. 108).

Deleuze estudia una serie de relaciones entre los pliegues de la materia y la luz. En este sentido reflexiona que:

> Con relación a los pliegues de los que es capaz, la materia deviene materia de expresión. A este respecto, el pliegue de materia o textura debe ser relacionado con varios factores, y en primer lugar con la luz, el claroscuro, la manera en que el pliegue atrae a la luz varía según la hora y la luminosidad. (Deleuze, 2017, 53)

Roberto Longhi fue quien dinamitó los estudios en torno a Caravaggio a propósito de la luz cuando propuso que la maestría del autor respecto a la luz trascendía la mera oposición de los claroscuros en la obra y que en realidad las figuras, la luz misma, emergía de las sombras. Sombra y luz como puntos en una misma figura fue una consideración a que Longhi llega antes que Deleuze, pero las aseveraciones son las mismas y no es ajeno el puente que se establece con la descripción de las sombras en las mónadas que el propio Leibniz enarbola. No hay sombra porque haya luz, sino que existe luz porque hay una parte sombría en la mónada:

> Al contrario que descartes, Leibniz parte de lo oscuro; pues lo claro sale de lo oscuro por un proceso genético. Por otra parte, lo claro está inmerso en lo oscuro, y no

> cesa de estar inmerso en ello: es claroscuro por naturaleza, es desarrollo de lo oscuro, es más o menos claro tal como lo revela lo sensible. (Deleuze, 2017, p. 116)

El Barroco —expone Deleuze— «proyecta en todo tiempo, en todo lugar, los mil pliegues de vestidos que tienden a reunir a sus portadores respectivos, a desbordar sus actitudes, a superar sus contradicciones corporales» (Deleuze, 2017, p. 155). El ejemplo más llamativo puede comenzar a verse en la pintura, en las telas que soportan los cuerpos y que se ocupan todo el plano hasta desbordar un lienzo que ya es incapaz de soportarlo. A esta pintura no le queda más lugar que ser trasladada al espacio, que ser convertida en escultura de la mano maestra de Bernini en un mármol que «contiene y capta hasta el infinito pliegues que ya no se explican por el cuerpo, sino por una aventura espiritual capaz de iluminarlo.» (Deleuze, 2017, p. 155). Los pliegues ya no solo reproducen un cuerpo finito, reproducen los «Elementos» (Deleuze, 2017). La relación entre el cuerpo y las vestiduras se media por ellos y así, por ejemplo, la *Santa Teresa* de Bernini es fuego:

> los pliegues del vestido adquieren autonomía, amplitud, y no por una simple preocupación decorativa, sino para expresar la intensidad de una fuerza espiritual que se ejerce sobre el cuerpo, bien para destruirlo, bien para restablecerlo o elevarlo, pero siempre para darle la vuelta y moldear su interior. (Deleuze, 2017, p. 156)

L'Estasi di Santa Teresa

La fuerza que se deriva de la fuerza interna que el cuerpo posee, del bloqueo que forma la alegoría. Así *Santa Teresa* es fuego porque el fuego es alegoría del éxtasis y el martirio, es dolor, pero también deseo. Aquí el referente está expuesto, pero no sucede así cuando hablamos de la correspondencia infinita al que el pliegue lleva como operación. La composición de la Santa Teresa emula la misma forma arquitectónica de la cúpula, figura por excelencia del Barroco. En la escultura claman todos los grandes presupuestos del estilo barroco y de la alegoría:

> El cuerpo esculpido, atrapado en una infinidad de pliegues de tejido marmóreo, remite, por un lado, a una base compuesta de personajes o potencias, verdaderos elementos de bronce, que señalan no tanto límites como direcciones de desarrollo, y, por otro, a la unidad superior, obelisco, custodia o cortina de estuco, de donde desciende el acontecimiento que lo afecta. Así, se distribuyen las fuerzas derivativas abajo, y la fuerza primitiva arriba. (Deleuze, 2017, p. 160)

Otra escultura por medio de la cual se puede asistir a un ejemplo visual del pliegue es el *Apolo y Dafne*, también de Bernini. Aquí los pliegues forman parte del conjunto

escultórico, acentúan el desnudo femenino y dan volumen al conjunto. El pliegue en la obra es el origen de todas las coordenadas que van hacia el vértice de ese conjunto establecido como cúpula. La geometría proyectiva es capital en época barroca, así como su dependencia del punto de vista, lo cual abre un camino al lenguaje interior. El punto de vista distinguirá una mónada de otra y esta es la máxima de la teoría deleuziana y que nos conecta de nuevo al problema alegórico en Benjamin. Otro ejemplo en el arte que ilustran toda la teoría que Deleuze abre con el pliegue lo encontramos en capillas como la de San Lorenzo, en Turín. Supone un exponente brillante de la teoría de Leibniz de las mónadas por el contraste entre el exterior y la parte interior de la cúpula.

Mientras que en el arte ya vemos cómo el pliegue se traduce en ejemplos como las esculturas de Bernini, en literatura se va a traducir en una operación conceptista. En este ejercicio que se lleva a cabo con el conceptismo no interesan las dos partes que quedan plegadas, sino lo que se construye nuevo a partir de la función operatoria del pliegue: unir dos conceptos y dar lugar a algo nuevo.

De nuevo la escultura de *Santa Teresa* nos ilustra para exponer cómo con la variación del pliegue la materia cambia y la tela adquiere nuevas formas y ondulaciones. Trasladándolo al cuerpo, es posible afirmar que el control a que la práctica disciplinaria somete al cuerpo también crea esa modulación. Los controles ejercidos sobre este provocan modulaciones que se traducen en pliegues. Son estas modulaciones las responsables de liberar al elemento formal del pliegue al infinito «pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue» (Deleuze, 2017). A través de la modulación se genera un campo de pliegues —como se puede ver en las esculturas.

La Edad Barroca penetra en el cuerpo de manera inmaterial y este ingreso desvela el hecho de que el cuerpo siempre conserva una parte residual que no se puede explicar, que se queda allí, que se puede significar por dentro de este pliegue que busca el sentido para encontrar el sentido del cuerpo. El problema del gobierno del cuerpo se vuelve problema político, real, y es por dentro del pliegue que se crea esta geometría variable del deseo. Se puede representar un éxtasis místico de una santa casi como si fuera una experiencia sexual y retratar a una ninfa en el mismo momento de su metamorfosis sin que se pueda determinar el límite que marca dónde terminan el cuerpo y dónde comienza el árbol.

El Barroco es el momento en que situamos el primitivo referente de nuestro sistema disciplinario actual y que se podría encerrar en la siguiente reflexión: hay un

cuerpo que no puede ser destruido, por lo tanto, hay que gobernarlo y, si esto no fuera posible, controlarlo y bloquearlo. El discurso moderno invierte el paradigma. El control se ejerce con mil ojos gracias a las nuevas tecnologías. Es más rentable poner en común los cuerpos y aniquilar las almas. Lo que no se quiere oír es el sufrimiento natural, pero sí el provocado.

La estructura que hemos construido, desde el análisis de las prácticas disciplinarias clásicas de Foucault y la discusión en que se somete al término de la biopolítica a partir de Agamben, Esposito y Han, hasta el cambio de paradigma que tiene lugar en el XX y la contextualización del cuerpo interrumpido en el Barroco, justifica la elección de nuestro corpus, que nos va a permitir apreciar, a partir de las obras literarias de los tres autores, un cuerpo en transformación que pasa de unas prácticas a otras. Desde aquél de la Italia del fascismo de la obra de Gadda hasta el cuerpo pornográfico de Moresco, pasando por el cuerpo en la obra de Pasolini, que queda como eje entre una disciplina y otra, como punto de inflexión del cambio.

Pasolini, que en su primera etapa concibió el cuerpo como un cuerpo natural[72], movido por pulsiones que solo pertenecen a la marca de una inocencia natural inherente a él, desarrolló un desencadenamiento del cuerpo erótico a partir de las pulsiones naturales. El problema deviene cuando se da cuenta de que el cuerpo, que se ve envuelto en todo el cambio antropológico de la Italia de los ’50 y ’60, es atrapado por una red de poderes que lo pervierten y lo desposeen de aquella naturalidad que en otro tiempo le había sido propia. El cuerpo «no natural[73]» que emerge de este cambio antropológico es aquél que ha sido absorbido por el Poder, utilizado como un catalizador de efectos y, finalmente, permeado por un discurso que obedece a los intereses de los mecanismos de control. Al dogma censor y represivo le sigue ahora uno al que le cuerpo no se opone, sino con el que participa activamente. Portador de la falacia de que es dueño de sus pulsiones eróticas, dueño de sus elecciones de consumo y adalid de una nueva era de progreso y tolerancia, el cuerpo de la Modernidad tardía actúa en los marcos de un imperativo positivo que coloca en él las necesidades que este reconoce como suyas. Participa de un sistema de producción homologado y establece vínculos en una red de relaciones desposeídas.

[72] El cuerpo de obras tales como *Ragazzi di vita*, *Accattone* o la *Trilogia della vita*.
[73] El cuerpo de *Petrolio* y *Salò*.

Pasolini aspiraba a unirse a un cuerpo no corrupto, natural, erótico, que él reconocía en el cuerpo del subproletariado. Al final de su producción asume que este cuerpo también ha sido desnaturalizado y de ahí el cambio de posición en el desarrollo del cuerpo dentro de su obra. El cuerpo de *Petrolio* es el cuerpo del Poder; el título activa el mecanismo de la alegoría y el petróleo se parangona a la sangre que riega el sistema capitalista: petróleo como alegoría de la sangre, de la sangre que riega el sistema capitalista y que alimenta y permite la circulación del sistema de poder.

Este paso del imperativo negativo al imperativo positivo consiste en un simulacro de pasaje de poder donde el objeto de las prácticas disciplinarias deja de ser un sujeto que padece, un sujeto sometido a un proceso de censura y represión, para convertirse en un agente activo que aparentemente elige lo que quiere hacer —y decimos, una vez más, que lo elige aparentemente porque es el Poder, a través de los medios de masas como aliado, quien lo promociona—. Este momento de cambio es crucial porque, cuando el sujeto asume el simulacro de elección del contexto de la Modernidad tardía, el sujeto supera el movimiento de la regla que imponía el Barroco y pasa al movimiento del goce, momento en que el goce alcanza por sí mismo la categoría de regla.

El cuerpo que eclosiona tras el cambio de paradigma de las prácticas disciplinarias y que, a través de la literatura de Pasolini, advertimos es aquel cuerpo convertido en mercancía[74] y que empieza a estar sometido a la disciplina del goce. Ambos dominios del paradigma responden a prácticas disciplinarias en torno a los cuerpos por perseguir ambas el control y manipulación de aquellos. Mientras en un extremo se reprime el deseo, en el otro se hace aflorar; pero, en ambos, lo que se coloca en el centro de la manipulación y el control es el sujeto de ese deseo.

Para concluir, basta señalar que, a partir de los presupuestos teóricos expuesto en el paradigma de las prácticas disciplinarias, con su momento de eclosión en el XVII, se justifica que inauguremos nuestro corpus autorial bajo la categoría de barroco en las obras de Gadda, continuemos con Pasolini y nos detengamos en Moresco porque, tal y como ya venimos advirtiendo desde la introducción, la línea que pasa a través de los tres autores permite construir un marco temporal y rastrear la transformación que va a sufrir el cuerpo en el XX-XXI.

[74] En el ensayo Tetis, del congreso *Erotismo, eversione, merce*. También en el ensayo intitulado Abiura della *Trilogia della vita,* contenido en *Lettere luterane*.

3. Carlo Emilio Gadda: hacia la evidencia de una quiebra en las prácticas disciplinarias clásicas

3.1. Carlo Emilio Gadda: biografía y obras

A finales del Ochocientos, en 1983, nace en Milán Carlo Emilio Gadda, hijo primogénito del segundo matrimonio que su padre, Francesco Ippolito[75], había contraído con una mujer de orígenes austrohúngaros, Adele Lehr, con quien mantenía una diferencia de edad de veintitrés años[76]. El padre de Gadda, rompiendo la tradición seguida por su padre y por su abuelo —ambos ingenieros— trabajaba en una fábrica textil y la madre impartía clases de literatura. Esta condición de profesora de la madre llama poderosamente la atención, ya que se trataba de una mujer sobradamente instruida para esta época y representaba, por lo tanto, uno de los casos femeninos que excepcionalmente cursaban estudios superiores[77], no dejando de ejercer su profesión ni siquiera después del matrimonio con Francisco Ippolito.

La Milán en la que nace Gadda, ciudad a medio camino entre «modernità e tradizione» (Manzotti, 2007), acabará convirtiéndose para el autor en el centro de una dicotomía entre «partecipazione-integrazione-vita da una parte e isolamento-solitudine-morte dall'altra[78]»:

> La città, la Lombardia nel suo insieme, oltre ad essere percepita (secondo lo stereotipo tradizionale) come *operosa*, appare, quel che più conta, come *densa di vita*: di una densità che è demografica ma anche, in una geografia fortemente umanizzata, di insediamenti e di opere sopra una campagna minutamente *perticata*, cui sfugge solo l'incolto – trascorso da battute di caccia alla volpe – della brughiera. Agricoltura, artigianato, commerci, grandi industrie e grandi banche (delle une e delle altre Gadda sarà campanilisticamente fiero) costituiscono un tessuto di attività, di relazioni e di funzioni

[75] A quien Gian Carlo Roscioni describe como el prototipo de «signore lombardo, devoto alle memorie di famiglia e inetto agli affari» (Roscioni 1997, p. 29).
[76] Cuando se casaron, él tenía 54 y ella 31 (Roscioni, 1997).
[77] Estudia en el Collegio Civile *Uccellis* de Udine, pasa un período en Florencia en el Istituto Superiore Femminile di Magisterio y, finalmente, se gradúa en Milán con una tesis sobre Boileau. (Roscioni, 1997)
[78] En E. Manzotti (2007).

> nel quale il singolo individuo è o potrebbe essere armoniosamente integrato, partecipando *secundum possibilitatem* al più grande disegno (di cui ignorerà forse l'Idea ispiratrice, ma cosa importa) del benessere comune e del progresso. (Manzotti, 2007)

En este ambiente de trabajo, bienestar común y progreso, la situación laboral de sus padres permitió que la familia gozara de una posición económica acomodada, aunque también es cierto que la mala gestión del padre en los negocios acabó por dejarlos en una situación precaria en el momento de su muerte, en el año 1909, cuando Gadda aún no había cumplido dieciséis años. A esta precaria situación habría que añadir otro agravante: el empeño de la madre en mantener la villa que la familia había adquirido en Longone, en la Brianza —la misma que quedará inmortalizada como escenario de *La cognizione del dolor*—. Este afán casi obsesivo de la madre por mantener la apariencia de alta familia lombarda acompañaría durante toda su juventud a Gadda; su tormentosa infancia, unida a una adolescencia aún más dolorosa, marcarían profundamente la conciencia del autor y despertarían en él una actitud crítica hacia la sociedad de su tiempo que acabaría permeando su producción literaria de forma fulminante.

La villa supondría para Gadda la causa principal de toda la desgracia familiar debido, en primer lugar, al desembolso económico que su compra supuso y, posteriormente, por los elevados costes de mantenimiento que exigía. Preservar lo que a ojos de sus padres y de la burguesía lombarda era un símbolo de poder se tradujo en un sentimiento de dolor y rencor de Gadda hacia la villa, que acabaría convertida en blanco de sus más amargos sarcasmos y en el espacio de desarrollo de la neurosis del personaje principal de *La cognizione* —una obra que, cabe añadir, parte de *Villa in Brianza*[79],breve escrito documental en el que ya pueden verse los primeros trazos de aquel proyecto que desembocará en *La cognizione*.

Los gastos de la villa, las malas inversiones del padre y, finalmente, la prematura muerte paterna, fueron los factores que sumieron a la familia en una difícil situación económica. La madre de Gadda, que se caracterizaba por un fuerte carácter autoritario, asumió la responsabilidad de los asuntos financieros de la familia y dirigió con severidad la educación de los hijos. Hacia ella —figura fascinante en la narrativa gaddiana, como

[79] A pesar de ser un escrito que se concibe antes de la publicación en volumen de *La cognizione*, *Villa in Brianza* no se publica hasta el año 2007 a cargo de Giorgio Pinotti en la editorial Adelphi.

queda expuesto en *La cognizione*— fue el autor desarrollando una relación de amor-odio que lleva a pensar en un complejo de Edipo de Gadda debido a la naturaleza posesiva que esta antítesis de sentimientos despertaba en el autor y porque, si nos detenemos a analizar las referencias biográficas que anidan dentro de *La cognizione*, a partir de la relación del hijo con la madre, se revela el turbador e inestable vínculo de Gadda con la suya[80].

El desasosiego que Gadda sufrió en su infancia y juventud también vino determinado desde el punto de vista de su formación intelectual. A pesar de que en su juventud estuvo interesado en los estudios de ingeniería y de que acabaría matriculado en el Instituto Politécnico, el escritor lamentaría haber tomado aquella decisión por la presión materna recibida, habiendo preferido cursar estudios relacionados con las letras o la filosofía.

La dedicación a la literatura no le llegó al autor hasta después que hubo completado sus estudios de ingeniería y trabajado por un tiempo en ello. Aunque Gadda confiesa en una entrevista a Dacia Maraini[81] sus tempranas preferencias por las humanidades, también añade que no tuvo más remedio que decantarse por los estudios matemáticos debido a la presión que se vio obligado a soportar por parte de su madre. El verse cursando los estudios de ingeniería en contra de su propia voluntad y alejado de sus amadas humanidades, fue una experiencia que le acabaría acarreando un gran dolor del que él declara nunca llegó a sobreponerse, ni si quiera ya en su madurez.

Convencido patriota, Gadda aplaudiría sin reservas la intervención de Italia en el conflicto contra el Imperio austrohúngaro y no dudaría en alistarse como voluntario en el año 1915. Fueron estos los años en el frente y la experiencia en prisión que le permitieron escribir un diario publicado de forma incompleta en el año 1955, bajo el título *Giornale di guerra e di prigionia*, y en una nueva edición ampliada una década después. Aunque no contemos con la obra completa, el material del que disponemos acomete una fuerte denuncia contra el horror de la guerra y la forma en que esta se condujo, así como hacia las degradaciones a que fueron sometidos los prisioneros de guerra.

La amarga experiencia en prisión, a los dos años de haberse alistado como combatiente, dejaría una huella profunda en el autor, quien se lamentaría por aquellas

[80] En Gioanola, G. (1977). *L'uomo dei topazi,* il Melangolo, Genova.
[81] La entrevista de Maraini procede del volumen *Carlo Emilio Gadda. «Per favore, mi lasci nell'ombra». Interviste 1950-1972*, Adelphi, Milán, pp. 154-174. Volumen a cargo de Claudio Vela.

circunstancias que le habían impedido continuar con su labor en el frente en un espacio que recuperaba unos motivos ya expuestos en *Giornali*: el hambre y la miseria de los prisioneros. La obra posee una importancia singular en toda su producción ya que ganó el Premio Bagutta en 1934 y, debido a los resortes retóricos y la particularidad de su estilo, está considerada como aquella que consolida a Gadda como escritor. En este mismo año que gana el Premio Bagutta, Gadda conocerá a Gianfranco Contini —el que sería su amigo por muchos años y su crítico principal. Será el momento en que proliferen las publicaciones de artículos en periódicos y revistas y comenzarán los vínculos con los autores contemporáneos.

En 1919, ya finalizada la contienda, Gadda regresa a Milán y descubre la muerte de su hermano Enrico[82], caído en combate en 1918; una de las pérdidas que más dolor causarían al autor. En su ciudad natal retoma los estudios que había interrumpido y se gradúa el 14 de julio de 1920. En el año 1921 se inscribe en el Partito Nazionale Fascista, una decisión que, analizada a posteriori, puede resultar sorprendente si tenemos en cuenta la ferocidad con que años más tarde acabaría criticando al régimen en *Eros e Priapo*, donde construye una irónica caricatura del Duce y de la sociedad fascista.

Hacia 1922 acepta una oferta de trabajo en Argentina para la *Compañía General de Fósforos*, experiencia que se prolongaría por dos años y que le valió para hacerse con un óptimo domino del español[83]. La estancia sudamericana le valió para armarse de un nutrido arsenal de nombres, lugares, formulaciones lingüísticas y topónimos que posteriormente va a utilizar para construir el espacio geográfico de *La cognizione*.

En 1924 deja temporalmente su profesión de ingeniaría e inicia estudios de filosofía; se inscribe en el curso de literatura e inicia así una formación en letras, la rama que años después declararía que tanto había anhelado realizar. Gadda no acabaría sus estudios en filosofía, ya que nunca llegó a defender su tesis sobre Leibniz, una tesis que Gadda comenzaría bajo la dirección de Pietro Martinetti, profesor de filosofía en Milán, y que llevaba por título *La teoria della conoscenza nei «Nuovi saggi» di G.W. Leibniz*[84].

[82] Como explica Roscioni (1987) en *Il Duca di Sant'Aquila*, Enrico siempre fue el hijo predilecto de la madre. Si bien la muerte afectó profundamente a Gadda, este siempre tuvo una actitud ambivalente hacia él debido a esta preferencia de la madre hacia Enrico.

[83] Habilidad que le permite profundizar en obras de la literatura española y que utilizó para detenerse en lecturas como la de los *Sueños*, de Quevedo, de la que traduciría *El mundo por de dentro*.

[84] En Stracuzzi (2006) La teoria della conoscenza nei «Nuovi saggi» di G.W. Leibniz, en *I quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani, t. IV*. Einaudi. Torino. pp. 5-44.

Atraído por la convocatoria del Premio Mondadori de 1924, Gadda comienza a escribir *Racconto italiano del ignoto del novecento* lo que se conoce como su primer intento de literatura serio, un proyecto de novela que quedaría interrumpido y que se publicaría póstumamente en 1983, vertebrada a partir de fragmentos, notas y apuntes sobre la disposición de la obra. Una obra con la que Gadda perseguía reflejar la influencia del entorno sobre el individuo y hasta qué punto aquél podía acabar dirigiendo su destino. A pesar del fallido Premio Mondadori del '24, tres años después, en 1927, Gadda comenzó a colaborar con la revista *Solaria*, publicando el que sería su escrito inaugural: *Apologia manzoniana*.

Revista florentina fundada en 1926 por Alberto Carocci y codirigida por Alessandro Bonsanti y Giansiro Ferrata, la importancia de *Solaria* en el panorama de la literatura italiana es crucial, ya que era esta la única revista a partir de la cual la cultura italiana tenía acceso a autores internaciones. *Solaria* se preocupó de introducir grandes figuras de la corriente literaria del momento y sus páginas difundieron textos de autores ingleses como James Joyce o Virginia Woolf, franceses como Proust o Valèry, centroeuropeos como Thomas Mann, Kafka o Rilke y otros referentes del mundo literario de los años 20 y 30. Se trata de una revista que, a partir de los textos que publica, revela una profunda voluntad hacia una renovación de la literatura italiana. El compromiso de Gadda con *Solaria* es claro, denota su posicionamiento a favor de las ideas de la revista de renovar el panorama de la literatura italiana, algo que se apreciará en el estilo narrativo que discurre por dentro de su propia obra.

La traumática experiencia que Gadda sufrió durante los años de guerra (1915-1919) también daría como resultado narrativo *Il castello di Udine*, publicado en 1934 también por *Solaria* —segunda obra que el autor publicaría, precedida de *La Madonna dei filosofi*, de 1931—. Dividido en tres partes[85], en su primera parte se recoge una serie de cuentos de guerra y experiencias de la vida militar que ponen de relieve el carácter mezquino de las cosas a través de una fórmula que combina el lirismo y la deformación satírico-sarcástica, un estilo que marcará toda la producción gaddiana y que convertirán al autor en una personalidad con una voz narrativa propia, alejada sustancialmente de las corrientes de su tiempo. En la primera parte, intitulada Il castello di Udine y compuesta

[85] Il catello di Udine, Crociera Mediterranea y Polemiche e pace, esta última subdividida en dos: la primera de ellas, sin título, y la segunda con el nombre de Polemiche e pace nel direttisssimo. De estas dos partes solo la primera se refiere a los años de guerra.

por cinco relatos que Gadda escribe empleando material de su diario de guerra todavía inédito[86], Gadda presenta un retrato del conflicto tanto desde la postura del combatiente como desde la del prisionero, una experiencia que vivió en primera persona cuando fue apresado en 1917. El traumático episodio es desarrollado en el cuarto relato de la primera parte bajo el título Compagni di prigionia.

En 1936, a los setenta y cinco años, muere su madre en Milán, una situación que le reporta un agudo sentimiento de dolor al que le seguirá una suerte de necesidad por librarse de los espacios que asociaba a la figura materna:

> «La perdita della mia Mamma», Gadda scriverà agli amici in lettere di quelle settimane, «mi ha lasciato in una disperata solitudine», «in un grande dolore e in una disperata solitudine»; «mi ha completamente stroncato». Ma gli atti successivi del figlio intendono liquidare il passato, e in particolare i due *points de repère* della vita familiare, l'appartamento milanese e la villa di Longone. Verso la metà del '37, riesce la vendita della casa di campagna. (Manzotti, 2007)

En 1940 Gadda llega a Florencia —ciudad en la que permanecería una década, hasta 1950—. De su colaboración con *Solaria* hay que destacar también, además de la publicación de las ya citadas *La Madonna* e *Il castello*, *L'Adalgisa,* una obra publicada en 1944 por Le Monnier y compuesta por una serie de cuentos, diez en total, que se habían ido publicando en los años precedentes y en la que se ofrece al lector un retrato satírico de la burguesía milanesa. Los años que Gadda pasa en Florencia y su contacto con la revista *Solaria* permitieron al autor no solo publicar sus primeros escritos, sino entrar en contacto con la élite intelectual de su tiempo:

> decennio che vede Gadda legato a Montale, Bonsanti, Landolfi, Delfini, G. De Robertis, Bo, Santi, Traverso e Vittorini, e la intensa collaborazione a riviste e quotidiani. In questo periodo malgrado tutto straordinariamente produttivo escono nel '43 da Parenti di Firenze (che nel '39 aveva stampato l'analoga raccolta saggistico-elzeviristica delle *Meraviglie d'Italia*) le prose degli *Anni* e nel '44, da Le Monnier, i *disegni*

[86] Como ya se ha apuntado, *Giornali* no se publicará antes de 1955, hasta aquella fecha la primera parte de *Il castello di Udine* representa la única huella de las anotaciones tomadas por Gadda a lo largo del conflicto.

milanesi dell'*Adalgisa*, seguiti due anni dopo, in *Letteratura*, dai primi cinque capitoli dell'altro capolavoro, il *Pasticciaccio*. (Manzotti, 2007)

En 1950 Gadda llega a Roma, donde comienza a trabajar en la RAI en los programas culturales del canal *Terzo* gracias a la intervención de Angioletti e inaugura lo que definimos como su etapa de madurez, por ser este período aquel que verá estampar sus obras más célebres. No tardaría el autor en aprender el romanesco y dejar que este dialecto impregnase las páginas de su célebre *Quer Pasticciaccio brutto di via Merulana*, del que ya había aparecido una primera versión en la revista *Letterattura* entre 1946-1947:

Passerà nel '52, divenuto professionista, al Terzo, rimanendovi sino al giugno '55, quando si dimette per completare su invito dell'editore Garzanti il *Pasticciaccio* – che uscirà nel '57, seguito l'anno dopo da *I viaggi la morte*. Nel frattempo era stato pubblicato da Neri Pozza il *Primo libro delle Favole* (1952) e da Vallecchi le *Novelle dal Ducato in fiamme* (1953). Dopo il grande successo del *Pasticciaccio* e la mal tollerata notorietà, Gadda, stanco, malato, si ritira nel volontario esilio della periferia romana (un modesto appartamento di via Blumenstihl), da cui curerà ma soprattutto lascerà curare la riedizione di volumi o scritti dei decenni precedenti. (Manzotti, 2007)

El *Pasticciaccio*[87] se publica por primera vez —en una versión mucho más escueta de apenas cinco capítulos— en la revista *Letteratura* en el año 1946. Con el traslado del autor a Roma y los inicios de Gadda en la RAI, Garzanti no dio por perdidas sus esperanzas de ver la obra publicada en un volumen y comenzó a presionar a Gadda para que acabase la novela y le permitiese publicarla en un volumen compacto. En los años cincuenta Gadda retoma el material en que ya había trabajado y lo amplía. Así, en 1957, más de una década después de la publicación de aquellos capítulos en *Letteratura*, la obra sale a la venta en la edición que hoy ha llegado hasta nosotros.

Con *I viaggi, la morte* el autor entraría en una esfera crítico-teórica en la cual, a partir de diversos ensayos y numerosas anotaciones autobiográficas, ofrece su visión personal sobre la poesía moderna. Compuesta por veinticuatro ensayos que dispone en

[87] En Pinotti, G. (2018) Nota al testo en Gadda, C.E. (2023). *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*. Adelphi. Milano.

tres partes y que el autor organizó con la colaboración de Attilio Bertolucci e Pietro Citati, la singularidad de este título es que es la única obra de autocrítica que posee Gadda. Los ensayos, que no eran inéditos —ya habían sido publicados en distintas revistas a lo largo de treinta años, desde 1927 a 1957—, hacían alusión a una serie de temas que iban desde recensiones de obras literarias y artísticas a reflexiones sobre el estilo lingüístico del autor e incluso a la polémica contra el «idolo, io[88]», tan presente en obras como *Eros e Priapo* o *La cognizione*[89]. Toda la obra constituye una auténtica poética del autor. Con la forma dialógica y la naturaleza autorreflexiva que le permitían perderse en un desarrollo de los estados de ánimo sin las marcas propias de la ficción, Gadda era capaz de construir una inventiva narrativa que teñía las tres partes del volumen y que supone una de las máximas en la expresión de la narrativa gaddiana:

> Non è eccessivo affermare che almeno la *Parte prima* de *I viaggi la morte* costituisce uno dei più alti esempi novecenteschi di prosa d'invenzione e di pensiero ad un tempo, da collocare, col *Pasticciaccio*, la *Cognizione* ed alcuni disegni dell'*Adalgisa*, al sommo dell'arte gaddiana. (Mazotti, 2007, Gadda saggista, párr. 2)

Ese interés por subrayar la naturaleza dialógica del texto quedaba evidenciado desde el primero de los ensayos con que inauguraba la compilación, un texto intitulado *Come lavoro*. El escrito se revelaba capital para entender la poética narrativa de Gadda y también para asumir, ya desde el primer ensayo, que «il gioco dell'esibire e smontare il ragionamento puro, la deformazione spastica degli strumenti espressivi, divengono insomma elemento costitutivo proprio di quegli scritti teorici» (Manzotti, 2007). Analizar *I viaggi e la morte* es determinante para entender el pensamiento del autor y sus cavilaciones sobre la estética, siempre «in bilico tra ragione e irrisione, l'intuizione profonda e il teorema, alternando, con la complicazione gratuita, il lazzo formale, lo sberleffo che insorge dalla forma stessa del testo» (Manzotti, 2007).

La cognizione del dolore comienza a publicarse por fascículos entre los años 1938 y 1941 en la revista *Letteratura*, pero la primera versión en volumen no ve la luz hasta el

[88] En Marchesini, 2014, (p. 196)
[89] En la solapa de la cubierta Gadda refería que estas obras debían estar circunscritas al género francés de los *entretiens*.

año 1963 en las imprentas de Turín, en la editorial Einaudi, cuando Gadda retoma aquellos materiales de *Letteratura* y los amplía[90]. En 1970 añadiría los dos últimos capítulos y esta sería la forma definitiva en que la obra nos llegaría. En los años en que los primeros capítulos fueron publicándose en la revista Gadda pretendía en realidad insertar todo el compendio en otro libro, *Le meraviglie d'Italia*. No fue sino con el discurrir de las publicaciones que Gadda se percató de que aquellas publicaciones formaban ya por sí mismas los capítulos de una obra diferente.

La edición prínceps de *La cognizione* se presentaba en 1963 precedida del ensayo introductorio de Gianfranco Contini y del pseudo-diálogo entre el editor y el autor creado por Gadda e *intitulado L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*. A estos espacios introductorios le seguían la primera y la segunda parte de la novela y, por último, el poema *Autunno,* poema que —en opinión de Contini y del propio Gadda— era capital para entender la novela. Entre la introducción de Contini y la nota de Gadda, situadas en las primeras páginas del libro, parecía que se hubiera establecido una especie de diálogo en el que ambos discursos se confrontaban en una complementariedad mutua. Este hecho no debería extrañarnos si tenemos en cuenta los muchos años que ambos —el primero como editor y el segundo como autor— habían dedicado a montar una obra que por fin podían ver en la solidez de un volumen.

Ya con la quinta edición, lanzada el 19 de junio de 1971, veremos cómo estos tramos introductorios con los que se inaugura la lectura se acabarán relegando a la parte final, situadas a modo de coda y a las que la edición de Adelphi (2019) que nosotros trabajamos añadirá también un dossier, una entrevista inédita y unas notas al texto a cargo de Paola Italia, Giorgio Pinotti y Claudio Vela.

También en 1963 publica la recolección de cuentos *Gli accoppiamenti giudiziosi* (*Emparejamientos juiciosos*) por Garzanti. A partir de este año del '63 la actividad de escritor de Gadda disminuye y este va a dirigir atención a retomar materiales ya escritos previamente para publicarlos como nuevos volúmenes. Es este el caso de *Eros e Priapo da furore a cenere*[91], un texto que Gadda ya había proyectado entre los años '45 y '47,

[90] Italia, P., Pinotti, G. y Vela, C. (2017). Nota al testo en Gadda, C.E. (2019). *La cognizione del dolore*. Adelphi. Milano, pp. 265-381.

[91] El caso de *Eros e Priapo es* probablemente el caso más complejo en las vivencias editoriales de las obras de Gadda ya que el texto que se publicó —como desarrollaremos más adelante en el punto 3.3.— era una versión «edulcorada» de aquella primera concebida por Gadda. No será hasta el año 2016, con la edición que conducen Giorgio Pinotti y Paola Italia, que dispondremos de la que estos mismos editores denominan la «versione originale».

abandonado y, finalmente, publicado en el año 1967 a cargo de la edición que comanda Roscioni[92].

Gadda muere el 21 de mayo de 1973, habiéndose ya constituido como un autor de referencia para las nuevas generaciones de escritores, muy particularmente para algunas figuras del *Gruppo '63*[93], como es el caso de Alberto Arbasino[94] y Giorgio Manganelli.

La elección de las dos obras —a la que se adjuntan también los capítulos III y IV de *Eros e Priapo*— se explica por las razones ya esgrimidas en el marco teórico de nuestra tesis, porque ambas ofrecen unas posibilidades de indagación de las prácticas disciplinarias clásicas en torno al cuerpo que consideramos responden a nuestros fines investigadores. Hay que añadir además que, a medida que hemos ido avanzando en nuestros análisis, hemos detectado una serie de motivos que se trasladan de una a otra y que llegados al punto de análisis veremos su relevancia: desde la crítica a aquellos organismos fascistas que deben velar por la seguridad de la ciudadanía y que en ambas novelas se revela que no son efectivos —los Nistitúos provinciales en *La cognizione* y los cuerpos de seguridad del estado en el *Pasticciaccio*— hasta la tríada de palabras «mujer, esposa y madre» que aclaman en forma de sentencia los personajes femeninos de Liliana, en el *Pasticciaccio*, y la madre de Gonzalo en *La cognizione* —un presupuesto que se cumple en su triple función en la madre, pero no así en Liliana.

Queda así perfilado en estas dos obras, especialmente en el *Pasticciaccio*, que el cuerpo que Gadda aquí coloca evidencia una quiebra dentro del sistema de las prácticas disciplinarias clásicas. Tanto por las pulsiones veladas que pugnan por romper los muros de constricción, como por la trasgresión que se ejecuta a partir de la exposición del cuerpo degollado de la protagonista del *Pasticciaccio* —a lo que hay que sumar la condición de estéril de esta— el cuerpo acaba resultando un exponente ejemplar de cuerpo interrumpido, el eje capital a partir del que nos permitimos relacionar los tres autores del corpus que hemos relacionado y que, en el caso de Gadda desarrollaremos en los capítulos sucesivos.

[92] El comienzo del problema filológico de *Eros e Priapo* comienza en este primer volumen. Problema que abordaremos en 3.3.
[93] Movimiento de neovanguardia literaria que se constituye en Palermo en octubre de 1963. Conformado por una serie de poetas, críticos y escritores, rechazaban las formas tradicionales y perseguían renovar el panorama literario de su tiempo.
[94] *L'Ingegnere in blu*, obra que Arbasino dedica a Gadda, es un ejemplo de hasta qué punto Arbasino consideraba que la narrativa gaddiana era el referente del tipo de literatura a imitar.

3.2. Hacia un estilo «barroco»

De la figura de Gadda autor hay mucho de lo que reflexionar, desde el estilo complejo y personal con que impregnó sus obras al sentimiento de desasosiego que el ejercicio literario le reportaba —a pesar del hondo amor que este profesara por la literatura y la filosofía—. A lo largo de su vida Gadda experimentó una relación contradictoria con el ejercicio narrativo[95] y todas las tensiones que el autor encerrara dentro de sí, se acabaron vislumbrando en el estilo que este imprimía en su prosa. Es este el punto a partir del cual se puede entender gran parte de la producción gaddiana como un conjunto de textos en los que la autobiografía permea las líneas de su narrativa a través de un estilo cuya multiplicidad de recursos lingüísticos era tan variada como opuesta. Para Ezio Raimondi, uno de lo nombres de referencia en nuestro estudio, la escritura de Gadda evidencia que en sus textos «raccontare significava più di mai giocare sull'ermeneutica multipla dei punti di vista e de loro maschere linguistiche» (Raimondi, 2003, p. 166).

La crítica coincide en reconocer toda la complejidad lingüística de la obra de Gadda, así como la riqueza de sus temas y de su estilo; una combinación que permite abrir una pluralidad de lecturas a diversos niveles y desde diferentes puntos de vista. El proprio Raimondi reconocía que «nella sua lettura autenticamente creativa Gadda realizzava i nuclei strutturali profondi del testo per immagini e situazioni, a tagli prospettici, e ne portava alla luce i rapporti inesplorati, le potenzialità latenti» (Raimondi, 2003, p. 141). Esta capacidad de Gadda por ahondar en las relaciones inexploradas y en las potencialidades latentes son las que le permiten abrir una grieta en los límites del sistema de prácticas disciplinarias al que aún se suscribe su figura, son los recursos con los que el autor se permite quebrar el sistema y colocar en primera plana las latencias eróticas por dentro de un marco represivo en unas figuras que ya no asumen sin más su pertenencia al sistema, sino que se ahogan en ese reprimir de instintos hasta el punto de que imponen sobre sí mismos un ejercicio de autocensura.

El estudio de Gian Carlo Roscioni (1975), *La disarmonia prestabilita*, individua una serie de puntos de fuga que arrojan luz a la forma en que la estructura de la filosofía gaddiana está cimentada. Roscioni (1975) reconoce que la obra de Gadda está fuertemente

[95] En Savettieri, C. (2008). *La trama continua. Storia e forma del romanzo di Gadda*. ETS. Pisa.

marcada por una perseverante tentativa de organización y «struttura totale» consecuencia de que Gadda concebía la realidad como un «groviglio» del que es necesario extraer un principio organizativo. Hay una importancia muy especial de los objetos y las cosas en Gadda y en su narrativa «ogni pietra, ogni oggetto, ogni fatto è dunque suscettibile di innumerevoli significati» (Roscioni, 1975, p. 7) —un ejercicio gaddiano que reconocemos próximo al conceptismo del XVII, pero que, además del juego que se despliega con la pluralidad de significados, le permite profundizar en el conocimiento de las cuestiones que aborda—. El ejercicio nos posiciona ante la labor de observar la complejidad de toda esta interconexión de elementos y cómo están conectados a partir de su composición, pero lo interesante de esta conexión es que produce una cuestión que Gadda reconoce como deformante porque obliga a una continua modificación de las relaciones entre el conocedor y el objeto sobre el que se enfoca. Roscioni recoge que no solo «la conoscenza stessa, in quanto rapporto tra conoscente e conosciuto, modifica l'oggetto della rappresentazione» (Roscioni, 1975, p. 12), sino que también «il soggetto conoscente, in quanto elemento e nodo di questa trama, è coinvolto nel processo di deformazione, e il suo rapporto con la cosa conosciuta implica un reciproco condizionamento» (Roscioni, 1975, p. 13). Este condicionamiento recíproco que no es sino una continua mutabilidad del objeto y del sujeto, pone en evidencia una cuestión determinante: que las cosas, entonces, están sujetas a un devenir de relaciones infinitas en el tiempo, pero también en los planos de lo real y de lo posible, dando lugar a una mutabilidad[96].

Otro punto que caracteriza a la literatura gaddiana es su fuerte sentido de la ironía y de la parodia lingüística, que prácticamente arriba a los dominios del sarcasmo, y la destreza con que va tejiendo sus agudos juegos de palabra —a veces con términos de su propia invención—. Se destaca también la impronta que dejan en su narrativa todos aquellos interrogantes sobre la forma del romance y sobre el modo de narrar que le persiguieron casi desde los comicios de su labor literaria, considerando la diversidad de puntos de vistas con los que se podía trasladar la cosa al libro y ponerla en marcha. Como apunta Dombroski:

[96] Este uso lingüístico típicamente gaddiano se ha colocado también bajo el prisma de una lectura psicoanalítica, cuyo mayor exponente, para el caso de Gadda, es Elio Gianola. En Gianola, E. (1977). Saggio psicanalitico su Carlo Emilio Gadda, il Melangolo. Genova—volumen que se amplía en una nueva edición que cambia el título: Gianola, E. (2004) *Carlo Emilio Gadda: topazi e altre gioie familiari*, Jaca Book, Milano.

> Il libero gioco del linguaggio rappresenta un mezzo estremamente efficace di ristabilimento dell'identità sostitutiva, un simulacro, una maschera dietro cui celarsi, che però permette a Gadda di erodere la logica dei sistemi narrativi, nei quali vede incarnate le istituzioni sociali che considera responsabili del proprio malessere. Questo falso io che non mete e non conosce altra identità che non sia quella dell'Altro, è il soggetto barocco della narrazione gaddiana. (Dombroski, 2002, 80)

Otro de los motivos que Roscioni individua en la narrativa de Gadda es la importancia de la enumeración, un recurso que se perfila como uno de los topos más característicos, «insieme all'analogo e talvolta gemello procedimento dell'accumulazione (di nomi, di verbi, di aggettivi)» (Roscioni, 1975, p 24). Pero lo original en este procedimiento gaddiano en que se detiene Roscioni no es tanto la secuencia enumerativa y acumulativa, sino que, a pesar de que este ejercicio arranca desde un punto de vista descriptivo, la secuencia no tarda en asumir lo que el crítico reconoce como modos «grotescos». La razón estriba en que «alle idee di molteplicità e di varietà si associano naturalmente quelle di aleatorietà e di confusione … e l'enumerazione è il mezzo più adeguato per esprimere il caotico e precario convergere di cose, uomini e interessi» (Roscioni, 1975, p. 25). Robert S. Dombroski, en su estudio *Gadda e il barocco*, amplía la cuestión a que en Gadda el grotesco lleva implícito una sátira violenta y plena de comicidad a partir de la cual el autor perseguía llevar al individuo a sus límites, a partir de la violencia contra el «io». Pero, en términos «socio-estetici[97]», agregaba un apunte muy interesante con el que arrojaba la posibilidad de que:

> il grottesco, così come Gadda lo mette in atto, può anche essere visto come il riflesso dello svilimento cui sono sottoposti l'arte e la figura dell'artista nell'epoca del capitalismo industriale. La mercificazione della cultura eleva, infatti, una barriera naturale tra l'artista e la realtà al punto che gli impulsi autenticamente mimetici dell'autore non trovano un oggetto su cui focalizzarsi che non sia già stato snaturato dalla propria rappresentazione culturale. (Dombroski, 2002, pp. 61-62)

[97] En Dombroski (2002).

Esto explicaría la recurrencia al pastiche y a la enumeración, que quedaban perfilados, por lo tanto, como el medio idóneo a partir del cual era posible expresar ese caótico y precario converger de las cosas que luego Gadda pone a convivir en su prosa. El resultado de la puesta en acción de estos recursos le permitían crear un juego de combinaciones continuas y desplegar todo un flujo de invenciones constantes:

> La combinazione di un nome con altri nomi o con aggettivi diversi permette di registrarne le «funzioni», e quindi di esplorarne «il differenziale semantico». Ciò è soprattutto evidente se i nomi o gli aggettivi si dispongono in una serie (come accade nelle accumulazioni e nelle enumerazioni), specie in una lingua come l'italiano dove la varietà dei significati può essere espressa anche morfologicamente mediante suffissi accrescitivi, diminutivi, peggiorativi ecc. (Roscioni, 1975, p. 51)

Según Roscioni estos juegos de palabras no dejan de revelar hasta qué punto en la mente de Gadda están presentes «i meccanismi e le alternative logiche del discorso» (Roscioni, 1975, p. 52) y concluye conque «quanto può esservi dunque di puro gioco in un'enumerazione o in un'ipallage di Gadda non ci esime dallo studiarne le possibili, latenti coordinate logiche, e di indagarne il significato nel quadro e alla luce di appropriare indagini statistiche» (Roscioni, 1975, p. 53). La narrativa gaddiana puede presumira así de todo un «arte delle combinazioni» que le permite generar ese continuo de ideas e invenciones inéditas, pero siempre dentro de una estructura que determina el adherimiento del autor a un programa «realista» que se explica porque «è proprio l'esigenza di una rappresentazione oggettiva e quanto più possibile esauriente della realtà ad imporre l'analisi e la verifica delle sue strutture logiche» (Roscioni, 1975, p. 53). La descripción, por lo tanto, ya no solo se emplea para reconocer, sino que ahora se erige como una escena o, mejor dicho, como una puesta en escena. Puesta en escena es, por ejemplo, el comienzo del segundo capítulo del *Pasticciaccio* con la ciudad de Roma —recurso que se repite a lo largo del texto—; también aquél de la gallina en la última parte del octavo capítulo del mismo título o, ya trasladándonos a *La cognizione*, la escena de los experimentos sobre el gato. Todos los textos de Gadda se permean de este recurso.

La narrativa gaddiana propone mirar al mundo en su totalidad a partir de todos los particulares que lo componen y que dan como resulta el conjunto, al que solo se puede

mirar en aquella totalidad y sin perderse en la contemplación de las particularidades. Perderse en la contemplación de un particular del conjunto conduciría, irremediablemente, a la pérdida de vista del conjunto. Roscioni lo aplica a la narrativa de Gadda en relación al pastiche, sugiriendo que el mismo modo de contemplación se ha de poner en marcha frente al pastiche ya que, detenerse en una de las partículas que componen el pastiche llevaría a una pérdida del sentido compacto de la novela como consecuencia de lo que Roscioni (1975) denomina el «singola enumerare[98]». Por lo tanto, el pastiche que construye Gadda exige una aproximación múltiple, pero centrípeta, admite solo que se tome en cuenta la variada naturaleza de su materia y rechaza el acercamiento unidireccional y selectivo. Enseña a no contentarnos con explicaciones aproximadas sino, a «risalire dalle cause alle cause delle cause» (Roscioni, 1975).

Un tema central en la literatura gaddiana es la crítica social y a la familia —temas que desarrolla tanto en el *Pasticciaccio* como en *La cognizione*—, tema muy vinculado a la ansiedad del individuo por la posesión y por la propiedad —una paradoja si se tiene en cuenta que, desde el enfoque gaddiano, este no es capaz ni de poseerse a sí mismo—. Gadda ve en esta cuestión de la propiedad la casusa de sus trágicos conflictos. Para él «la proprietà è un istituto assurdo perché vuole essere privata, cioè legata a un individuo, a un io che … è esso stesso vana "petizione di principio", aleatoria ricerca dell'inafferrabile essere» (Roscioni, 1975, p.134). Aquí aflora el tema del «io», eje central en la reflexión gaddiana que comienza en *Giornale di guerra e di prigione*, se recupera en la *Meditazione milanese* y alcanza su punto culminante en *La cognizione del dolore*:

> In queste parole c'è anche una rivolta esistenziale e umorale … quella stessa che impedisce a Gadda di allinearsi sulle posizioni di futuristi ed espressionisti, che avevano coerentemente spinto la critica dell'io fino alla radicale negazione di ogni psicologia. Anzi, la violenza dei suoi attacchi contro «il più lurido di tutti i pronomi» lascia sospettare che, nonostante tutto, l'io continui a rappresentare un'ombra corposa e incomoda, un problema che non cessa di riproporsi. (Roscioni, 1975, pp. 103-104)

El vínculo del «io» con la propiedad la convierte en un elemento irrenunciable y he ahí la tragedia del individuo porque «l'identificazione della proprietà e della vita è una

[98] En Roscioni (1975).

naturale conseguenza della formazione e della struttura dell'io: che, attraverso la proprietà, cerca vanamente di oggettivare, di eternare la propria effimera soggettività» (Roscioni, 1975, p. 135). El tema, muy desarrollado en *La cognizione* hasta el punto de que llega a convertirse la causa de la neurosis del protagonista, que ve en la propiedad y la familia proyecciones negativas del «io», que:

> Nella sua «malvagia» aspirazioni all'essere, l'io si pone come microcosmo, riflette cioè in sé quella tendenza verso una stabile organizzazione, verso una struttura totale, che è la legge prima del mondo conoscitivo di Gadda: tendenza contrastata, a ogni livello del pensare e dell'agire, dall'imprecisione dei calcoli, dall'incompletezza delle enumerazioni, dal continuo dissolversi delle cose nelle relazioni. (Roscioni, 1975, p. 155)

El derrumbe del significado de familia en Gadda lo conducen a una actitud que condena la actividad procreadora, así como también a una negación de la propia humanidad, de todos los integrantes de los estamentos sociales, desde proletarios a aristócratas. Como indica Roscioni, para Gadda «tutti designano infatti categorie di entità provvisoriamente individue, di *pronomi* che il meccanismo narcisistico, cercando di occultare il carattere meramente associativo dell'io, tenta di costituire in *persone*» (Roscioni, 1975, p. 139) y añade que la persona «così artificiosamente e precariamente fondata, paga con il narcisismo un alto tributo alla follia collettiva: e gli uomini diventano docili ingranaggi del "mirabile condegno della società organizzata", volontari reclusi dell' "educativo manicomio" (Roscioni, 1975, p. 139). A partir del amargo sarcasmo con que Gadda describe a la burguesía italiana el autor confronta esta esfera con aquella otra poblada por personajes extraídos de los bajos fondos romanos y de la miseria en la que a duras penas subsiste el proletariado de la posguerra. La confrontación de ambas esferas sociales permite al autor exponer un amplio abanico de personajes yuxtapuestos. No hay motivo que Gadda omita en aquellos pasajes en los que se detiene a describir los espacios más cotidianos, algunos de ellos, como ocurre en la villa de Lukones, en modo tal que pareciera representar los objetos de un bodegón.

Volviendo, una vez más a las tesis de Dombroski y sus observaciones en torno al grotesco en Gadda, el autor defiende que, en la literatura del autor, el cuerpo constituye el principal vehículo sobre el que canalizar lo grotesco. Según Dombroski el cuerpo se

puede ver como una alegoría de la narración[99] y, por lo tanto, de la voz del autor; es más: «fornisce allo scrittore la via d'accesso alle radici dell'esistenza, alla vita come realtà-oggetto, al di là del significato e di ogni selezione discorsiva. Nella fredda oggettivazione della vita, il soggetto in quanto forza individuante sbiadisce o viene meno del tutto» (Dombroski, 2002, p. 64). Desde un punto de vista temático:

> il corpo costituisce un paradosso, poiché esso emerge in quanto soggetto del racconto nel momento stesso in cui viene meno come corpo individuale, ossia come centro epistemologico e psicologico di attrazione: in altre parole, come personaggio. Ma è soprattutto la sua potenziale centralità a perdersi, allorché la voce narrante lo priva di uno stile conforme al suo essere. Pur mantenendo il punto di vista relativamente fisso entro l'inquadratura narrativa segnata dalla sua voce di spettatore e trascrittore, Gadda lo destabilizza attraverso l'impiego di differenti registri stilistici. (Dombroski, 2002, p. 66-67)

Que Gadda coloque el cuerpo como sujeto del relato en el momento mismo en que se ha desvanecido como cuerpo individual, además de la capacidad de este de desestabilizarlo a partir de los diferentes registros estilísticos, manifiesta la capacidad del narrador de convertir el cuerpo en un objeto, restándole todo valor como sujeto y creando a partir de él un espacio de «gioco creativo del linguaggio»; «luogo di intersezione di desiderio e allusione analogo al tavolo operatorio dove il chirurgo esibisce la propria energia creativa alla ricerca di una divina, magica essenza» (Dombroski, 2002, p. 68).Dos escenas ejemplarizantes de estas observaciones las encontramos en el capítulo de *La cognizione*, en donde Gonzalo recibe la visita médica, y en aquella en que se muestra el cadáver de Liliana en el *Pasticciaccio*.

Gadda supo construir un «romanzo-rete» compuesto por una multiplicidad de voces y posibilidades en donde el romance actuaba por sí mismo como un método de análisis entre lo real y lo posible en un ejercicio que evidenciaba la formación del autor

[99] La bibliografía para este tema es muy amplia, se recomiendan las siguientes referencias para un estudio más exhaustivo de la cuestión: Paola Farnesi, (2001). La parola nel corpo. Anastòmosi di Carlo Emilio Gadda, en *Otto/Novecento. Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria*, XXXV/1. pp. 157-171. | Dalia Colucci, (2014). "… donne erano e donne sarebbero": Il corpo femminile come catalizzatore delle strutture narrative e delle scelte linguistiche del Pasticciaccio, en *Forum Italicum*, 48/3, pp. 428-45. | Lucia Lo Marco, (2010). Teoria espressiva e fenomenologia del corpo in Gadda e Merlau-Ponty, in *Segni e comprensione*, 70. pp. 41-71.

en ingeniería y en filosofía. Raimondi (2003) reconoce en la literatura gaddiana un fuerte sentido del grotesco, además de la propia incapacidad de la obra por concluir, un punto siempre discutido por editores y críticos y que continúa hasta el día de hoy en debates sobre *La cognizione* y el *Pasticciaccio*. Su fijación por exponer lo natural de las cosas, con todas las irregularidades que puedan ser inherentes a ellas, tendía un puente directo hacia el ejercicio que Caravaggio realizaba en su pintura. Aquella muestra pictórica que no omitía ni la suciedad de los pies o las manos ni las posturas menos decorosas fueron para Gadda determinantes a la hora de no omitir nada de lo que se estaba representado en el ejercicio visual de su escritura —valga como ejemplo cuando define los detalles más escabrosos del cuerpo muerto de Liliana, en donde no muestra reparo a la hora de describir la sangre en la herida del cuello degollado—. Para Gadda la obra de Caravaggio era epifanía de lo que él llama «le ragioni della vita» y la prueba de lo mucho que Gadda apreciaba la pintura de Caravaggio —en un clima en que esta figura comenzaba a revalorizarse, pero en la que aún arrastraba muchas connotaciones peyorativas— la hallamos en la recreación que hace del estilo del pintor cuando describe el fresco al final del *Pasticciaccio*. Será Ezio Raimondi el principal encargado de despejar los interrogantes en torno las relaciones de Gadda con la pintura de Caravaggio.

3.2.1. El barroco visual en Gadda

> Il barocco, nella letteratura del Novecento è stato appunto un fenomeno culturale raggiunto da più strade parallele, un sistema disomogeneo, quasi una pluralità discorde, che si è rivelata inaspettatamente affine alle logiche e alle estetiche prima di alcune correnti della letteratura moderna, fra Espressionismo e avanguardia, e poi del cosiddetto Postmoderno, con il suo stile versatile e contaminato, aperto all'ironia, al *pastiche* e al gusto per la ripetizione. (Raimondi, 2003, p. 2)

El parágrafo de Ezio Raimondi anticipa alguna de las líneas que el autor va a desarrollar en su libro *Barocco Moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, una obra publicada en el año 2003 en la que Raimondi va a desarrollar un estudio de la nueva significación que emerge en torno a la categoría de Barroco a principio de los años XX. Su estudio podrá el foco en los antecedentes que dan lugar a esta revisión crítica hacia un

período que por mucho tiempo soportaba cargas peyorativas y analizará las interrelaciones entre los presupuestos estéticos de la pintura de Caravaggio, el Barroco y las formas narrativas de la obra de Gadda. Siguiendo a Raimondi nos será posible asentar un precedente teórico a este «barocco moderno» en que se centra Raimondi y que Gadda asume y nos permitirá ponerlo en relación con otros autores que también destacan la relación de Gadda con el Barroco[100].

A lo largo del XX, si bien desde posturas en algunos puntos antagónicas, una pluralidad de estudiosos de teoría literaria ha dirigido su interés a la cultura barroca. Fue este el caso de Walter Benjamin, capaz de vislumbrar en el *Trauerspiel* una significativa relación entre «l'idea artistica barocca e l'idea artistica moderna, facendo dell'allegorismo seicentesco un termine di paragone contrastivo e dialettico rispetto alla ricerca innovatrice dell'immagine poetica moderna» (Raimondi, 2003, p. 3). No fue por supuesto el único crítico capaz de comprender lo que ya en los estudios de Heinrich Wölfflin se perfilaba como una categoría que trascendía el marco histórico y se podía concebir como categoría metahistórica y, a lo largo del *Novecento*, asistimos a una proliferación de escritores que redescubren y ponen en marcha aquella fuerza que los presupuestos de la cultura barroca albergaban.

Raimondi menciona a Octavio Paz como uno de estos escritores que, en un estudio dedicado a sor Juana Inés de la Cruz[101], fue capaz de entrever afinidades entre el Barroco y manifestaciones estéticas de la modernidad, llegando a la conclusión de que la respuesta a tales afinidades devenía porque «in entrambi i casi il mondo viene percepito come inquietudine di forme, salvo differenziare ciò che era proprio del Barocco e ciò che è distintivo, poniamo, del Romanticismo» (Raimondi, 2003, p. 3). Raimondi insiste en que Paz también subrayaba «il comune ricorso all'analogia, il gusto per la metafora in un mondo in continua trasformazione, con la differenza però che nel Barocco ciò che più conta è ancora l'oggetto» (Raimondi, 2003, p. 4) —en contraposición con el Romanticismo y el siglo posterior, cuya atención se dirigía al sujeto.

De la monumental lista de estudiosos que se ocupan del estudio del Barroco en estos primeros decenios del XX, destacaremos algunos nombres. En el caso de Italia, nos

[100] Dombroski (2002) y Marchesini (2014).
[101] Octavio Paz dedica *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* a esta poeta mexicana del XVII. En el ensayo, publicado en 1982, Paz acomete un estudio de la vida y obras de la autora.

vamos a encontrar con figuras como la de Benedetto Croce[102] —a quien Raimondi señala como punto de partida «anche se il suo è un caso pieno di paradossi, fra resistenza e sensibilità interpretativa[103]»— o Anceschi[104]; en Alemania, con Fritz Strich o Benjamin[105]; en España, con Dámaso Alonso[106], Eugeni D'Ors[107] o Maravall y, en Francia, con Marcel Raymond[108] o Gérard Genette.

Gracias a la aportación teórica del estudio de todos ellos, incluso de aquellos que seguían viendo en el Barroco el espacio de un tiempo negativo —caso de Benedetto Croce— nos es posible construir una particular redefinición desde una perspectiva múltiple; una perspectiva que ayuda a poner de relieve no solo la importancia del marco temporal en que el Barroco se desarrolló, sino la deriva estética de aquel agudo juego de tensiones y la fuerza con que sus contrastes gobernaron aquellos espacios en que iban a imprimirse.

Es una evidencia que los poetas y los críticos de la primera mitad del XX habían redescubierto una literatura por mucho tiempo condenada al ostracismo y que por mucho tiempo venía soportando una aguda carga peyorativa. La relectura que estos pensadores hacen del Barroco va más allá de definir un marco histórico con unas formas artísticas determinadas y pone de relieve que el Barroco no es solo una categoría de estilo: el Barroco es una categoría de pensamiento, un modo de actuación.

Como ha quedado de manifiesto en los resortes teóricos de los que partíamos en la introducción de nuestro trabajo, en la figura de Gilles Deleuze encontramos un célebre intérprete de la sensibilidad barroca y del estilo como categoría estética por la idea de *ars combinatoria* que ya Leibniz desarrolla ya en las primeras páginas de su *Monadología*[109]. Este *ars combinatoria* venía a perfilarse como un «fattore costruttivo dell'universo

[102] *Storia dell'età barocca in Italia*, publicada en Bari en el año 1929.
[103] En Raimondi, 2003.
[104] *Del Barocco e altre probe* (1953), *Barocco e Novecento. Con alcune prospettive metodologiche* (1960), *Le poetiche del Barocco* (1963), *L'idea del Barocco. Studi su un problema estetico* (1984) —volumen en donde recopila una serie de estudios que había comenzado a desarrollar entre 1943-1945 y que continúa hasta la segunda mitad de los años sesenta.
[105] *El origen del Trauerspiel alemán*, publicado en 1928.
[106] Uno de los grandes impulsores del Barroco, más concretamente de la poesía de Luis de Góngora, de quien reivindicó la obra poética de su segundo período, correspondiente a la corriente conocida como culterana. Su edición de las *Soledades*, publicada en 1927, es uno de sus estudios más emblemáticos.
[107] *Lo barroco*, publicado en 1914. Obra que, en contraposición a la de Maravall, propone una concepción del Barroco como una categoría filosófica, como una constante histórica que va más allá de las expresiones plásticas de un contexto determinado.
[108] *Baroque et renaissance poétique,* publicado en 1955.
[109] Publicada en alemán en 1720, pero escrita en francés en 1714. Es la obra más exponencial de la filosofía de Leibniz y la base teórica del estudio que Gilles Deleuze dedica en *El pliegue*.

sensibile e spirituale … che lega "le sostanze semplici, senza parti" a quelle "composte", descrivibili a loro volta come un "ammasso, un *agregatum* di parti semplici", coordinate dalla corrente atomistica e divina dell'armonia prestabilita» (Raimondi, 2003, p. 9). Este sistema abierto a la multiplicidad y a la continuidad de las formas daba lugar a una especie de red que ponía en valor aquellos presupuestos que la conforman. Trasladándolo a la narrativa de Gadda, el *Pasticciaccio* se colocaba de nuevo en una posición paradigmática:

> il *Pasticciaccio* rappresenta davvero un disegno romanzesco radicalmente inclusivo (a cominciare dalla pluralità dei materiali linguistici), come se il narratore avesse scelto di risolvere il proprio calcolo narrativo procedendo per moltiplicazioni successive del racconto … . Il dialogo sensoriale e conoscitivo con il mondo esterno, quel desiderio … di raccontare la continuità delle forme, di far parlare ciò che non ha parola … riconducono, intanto, a un altro luogo gaddiano. (Raimondi, 2003, p. 15)

El mismo deseo de contar la continuidad de las formas a que el parágrafo hace referencia reside también en *La cognizione*, en la que el propio Gadda, a partir del diálogo ficticio entre el editor y el autor que él introduce al final del libro, explica que representa a la sociedad con esa inclinación al barroco porque este anida ya en las propias cosas del mundo. Por lo tanto, la modernidad de la obra se coloca bajo el significante de barroco no solo por una cuestión de estilo sino por una cuestión ontológica, bajo un prisma metafísico que revela que el autor entendía el barroco como una categoría del pensamiento. En palabras de Raimondi: como «quella più conveniente per affrontare un'attualità che si interiorizzava nelle notti terribili al centro dei sogni, dei visioni, delle ire, delle aspirazioni dalle quali discende l'immensa grandezza della *Cognizione del dolore*» (Raimondi, 2003, p. 18).

Unido a la idea de modernidad, el barroco comenzaba a penetrar en los espacios de la cultura europea y los críticos dirigían su interés hacia una estilo por mucho tiempo denostado. Como sostiene Maravall en *La cultura del barroco*[110], la sociedad del XVII es

[110] «El siglo XVII es una época de masas, la primera, sin duda, en la historia moderna, y el Barroco la primera cultura que se sirve de resortes de acción masiva. Nos lo dice el carácter del teatro, en sus textos y en sus procedimientos escénicos; nos lo dice la devoción externa y mecanizada de la religión post-tridentina; nos lo dice la política de captación y represión que los Estados empiezan a usar; nos lo dicen las innovaciones del arte bélico. ¿Acaso también la imprenta, que se va a convertir en primordial instrumento

el espejo anticipatorio de la cultura de masas que acabará eclosionando en el XX. La relectura del barroco comenzó a despertar especial interés entre los teóricos de los países de lengua alemana a partir de la segunda mitad del Ochocientos:

> Era stato Schopenhauer il primo grande pensatore che, in contrapposizione alla sintesi postromantica di Hegel … aveva proposto un'altra idea dell'arte, influenzata dai sistemi figurativi orientali e intesa anche come luogo delle finzioni, delle apparizioni animate e terribili. A Schopenhauer avevano poi fatto seguito … il Nietzsche di *Umano troppo umano* … il Burckhardt dell'*Architettura del Rinascimento,* della *Civiltà greca* e del *Cicerone* …Heinrich Wölfflin, Alois Riegl … sono solo alcuni dei grandi nomi che, affrontando il problema della figurazione, dell'informe, del pittoresco e del chiaroscuro, elaborarono, in una chiave non classica e non naturalistica, una scansione storica innovativa delle epoche artistiche, a partire al periodo arcaico fino ai tempi moderni. (Raimondi, 2003, p. 33)

Es Wölfflin —en *Renacimiento y Barroco*— uno de los primeros en encontrar una afinidad más que evidente entre el Barroco y la época Moderna, a partir del estudio que lleva a cabo cuando analiza el paso de las formas del Renacimiento a aquellas del Barroco. Raimondi celebra las consideraciones teóricas del alemán, quien propuso que el Barroco, por la singularidad estilística que lo definía, solo podía concebirse dentro de un sistema histórico:

> «Il Barocco», scriveva Wölfflin «è qualcosa di essenzialmente nuovo, che non può venire dedotto da un preesistente» ma che, proprio per questa sua singolarità stilistica, deve essere inteso all'interno di un sistema, cioè non va isolato ma introdotto in un sistema storico di trasformazione. (Raimondi, 2003, p. 34)

Estudiar el origen del Barroco italiano, por lo tanto, no solo podía perpetrarse con exclusiva atención a las formas estilísticas, sino dirigiendo también los puntos de investigación «a quelli determinati dalla ricezione, agli effetti sullo spettatore e addirittura

de la cultura, desde mediados del XVI, no había sido considerada —ya lo vimos antes— como el primer ejemplo conocido de cosa aproximada a los *mass-commnication*?» (Maravall, 2012, pp. 223-224)

al problema degli spazi abitabili, dei cortili, delle ville, dell'edilizia urbana» (Raimondi, 2003, p. 34).

De los puntos que Raimondi individua a partir de Wölfflin llama la atención aquel que concierte a los efectos de la obra de arte sobre el espectador. Como posteriormente desarrolla Maravall[111], en el siglo XVII asistimos a la puesta en marcha de una auténtica cultura de masas; un espacio en donde el espectador va a jugar un papel fundamental y que va a ser tomado muy en cuenta a la hora de recibir el mensaje que en las obras se enmarca. Esta reflexión que encontramos en Maravall, pero que ya se iba perfilando mucho antes que él a partir de la obra de Wölfflin, ayuda a comprender que fuese precisamente en este contexto que las prácticas disciplinarias se desplieguen. Así como ocurre con las manifestaciones artísticas y la importancia del receptor, los centros de poder se harán acopio de esta constante para difundir los mecanismos de control sobre la sexualidad.

Wölfflin supo advertir que la percepción formaba parte de un proceso cultural, que el ojo traducía las imágenes que ve según se le ha educado y que «non c'è una visione inocente» perché «l'occhio è sempre nel flusso della storia e della cultura cui appartiene, pur rimanendo un reagente a suo modo ingenuo, legato al qui e ora della sensazione naturale» (en Raimondi, 2003, p. 39). La actitud de gratitud de Raimondi hacia la labor teórica de Wölfflin se hace más patente aún cuando destaca que el alemán:

> poteva creare un dialogo innovativo, leggendo l'architettura barocca in chiave pittorica, descrivendo quindi una «diminuzione della capacità di sentire plasticamente», perché nel Barocco «gli effetti di luce assumono una maggiore importanza della forma». Siamo già nel mondo della pittura, nella luce di Caravaggio che, come dirà Roberto Longhi, è la forza che crea l'uguaglianza degli uomini perché li fascia tutti allo stesso modo, ma è anche uno scontro con le tenebre. (Raimondi, 2003, p. 40)

Frente a su concepción de la arquitectura del estilo barroco como una expresión artística insustituible, dada su capacidad de alcanzar por sí misma lo sublime[112], para

[111] *La cultura del Barroco*.
[112] En *Renacimiento y Barroco*.

Wölfflin la pintura era aquella expresión artística que había sido capaz de convertirse en un arte específicamente moderna:

> Lo stilo veniva così minacciato doppiamente. Da una parte il culto per il «sentimento» distrugge la finezza del senso per i corpi, dall'altra parte il desiderio di «sentimento» spinge l'architettura in una gara svantaggiosa con la pittura, i cui mezzi artistici sono propriamente e veramente i più adatti ad esprimere uno stato d'animo. Appunto, perciò, la pittura è diventata l'arte specificamente moderna; essa è l'arte nella quale i moderni possono esprimersi più completamente e direttamente. (en Raimondi, 2003, p. 40)

Declarada esta relación entre aquellos objetos, como la pintura, que acababan constituyendo «una nuova fenomenologia» (Raimondi, 2003, p. 40) y la experiencia artística del propio observador, Raimondi destaca justamente que Wölfflin procediese a «una ricognizione diretta delle forme architettoniche, delle forme pittoriche e scultoree che fissavano un nuovo modo di vedere» (Raimondi, 2003, p. 40) en el Barroco, pero no a partir de un agotamiento de las formas del Renacimiento, sino «da una sua trasformazione radicale, con un fulcro nel Rinascimento, ma con effetti che si allontanavano completamente da quella modalità visiva e infondo interpretativa del reale, tanto da fondare un nuovo senso delle cose e una nuova visione del mondo» (Raimondi, 2003, p. 40).

En los mismos años en que se mueven los estudios de Wölfflin, se publica el estudio de Alois Riegl sobre el arte industrial tardorromano[113], en cuyo centro volvía a estar colocado la cuestión del Barroco. Para Raimondi Riegl reafirma los presupuestos teóricos puestos en valor por Wölfflin, pero va un paso más allá ya que:

> additava nel Barocco un'esperienza da cui sarebbe poi derivato l'impressionismo moderno, con la sua affermazione di un nuovo censo dell'atmosfera pittorica. Si era così finalmente abilitati a vedere nel Barocco un'arte non più plastica ma ottica, grazie al senso nuovo della spazialità impressionista … diveniva una compenetrazione ritmica di luce e

[113] *La industria artística tardo-romana según los hallazgos en Austria*, dividida en dos volúmenes y publicada en 1901-1903.

> di ombra, scegliendo di adottare il colore e la luce come elementi principali della rappresentazione artistica. (Raimondi, 2003, p. 48)

Todos estos estudios de finales del XIX y principios del XX reconocían por fin al Barroco como un sistema de formas autónomo y no como una degeneración de los valores y las formas del periodo precedente. La historiografía artística entraba en una nueva dimensión a partir de la cual comenzaba a derrumbarse la clásica oposición entre clasicismo y anti-clasicismo y en el cual se ponía por fin en valor las formas del Setecientos hasta el punto de que en el primer *Novecento* se filtraba «l'idea del barocco intesa come entità intimamente congiunta nelle sue matrici profonde al destino del moderno, tale in qualche caso da essere pensata come l'origine stessa del moderno» (Raimondi, 2003, p. 49).

Riegl recriminó[114] a Wölfflin que no hubiese sido capaz de romper por completo con el prejuicio de Burckhardt de equiparar el Renacimiento al Barroco no sin cierto tono de decadencia hacia el segundo. Al igual que Wölfflin, Riegl también supo vislumbrar la necesidad de repensar la historia del arte «come un'idea più ampia di storia, e che quindi debba proporre un riconoscimento di oggetti, di individui, di monumenti, quadri, sculture, architetture, ma anche una ricerca del sistema di costanti organizzative sottese al molteplice e al mutevole della temporalità» (Raimondi, 2003, pp. 49-50).

La novedosa perspectiva de Riegl daba un impulso decisivo al nuevo sistema de relaciones que ya se venían advirtiendo entre la producción y la recepción del arte en la Modernidad. A tal punto le llevaron sus reflexiones en torno a las interferencias de estos dos espacios de la producción y la recepción, que el autor comenzó a desarrollar una serie de teorías en las que defendió que el Barroco se había convertido también en una «moda[115]», lo que le permitió introducir nuevas categorías distintas a las de Wölfflin:

> Riconosciuto questo rapporto con l'uomo moderno, nel guardare più da vicino ciò che è lo stile barocco, Riegl introduceva categorie diverse da quelle di Wölfflin. Anche se le sue erano categorie di costruzione visiva, che tuttavia apparivano meglio

[114] Esta crítica a Wölfflin Riegl la desarrolló en el curso *El origen del Baroco en Roma*, curso que impartía en la Universidad de Viena.
[115] El término no es arbitrario y abría a Riegl la posibilidad de hablar de un «sistema di referenze moderne, di fenomeni nuovi» (Raimondi, 2003, p. 50)

> definite, fondate su un'opposizione fra «visione ottica» e «visione tattile». La visione tattile è una visione vicina, per contatto, e quindi risulta aprospettica, mentre la visione ottica è una visione a distanza e può essere prospettica. Il *Kunstwollen*, il volere artistico, la categoria fondamentale del pensiero riegliano … è definiti proprio dal rapporto fra le due visioni. (Raimondi, 2003, p. 51)

Raimondi matiza que el *Kunstwollen*[116] era utilizado por Riegl «per individuare un distacco fondamentale dalle intenzioni dell'antico, i cui primi rappresentanti erano Michelangelo, Correggio e poi Caravaggio» (Raimondi, 2003, p. 51). La idea que Riegl elabora del Barroco se diferencia porque Riegl coloca la categoría en un espacio autónomo que no comporta ningún matiz de decadencia respecto a las formas renacentistas. Además, destacó el proceso de percepción y el importante papel del espectador, quien deja de desempeñar un rol secundario para pasar a convertirse en un actante de primer nivel. A estos presupuestos hay que añadir que Riegl introduce todo un sistema de relaciones nuevas en el momento en que opone la categoría de Barroco a aquella del arte antiguo: «la fine della romanità rappresenta il momento in cui sorge una volontà artistica diversa e autonoma, responsabile del mondo di forme che, attraverso il Gotico medievale, arriverà al Barocco e poi all'arte moderna fra XIX e XX secolo» (Raimondi, 2003, p. 53).

En este panorama de pensadores que tan presente tienen la tesis desarrollada por Wölfflin y que tanto impulso dieron a la revalorización del Barroco, se añade Roberto Longhi[117], quien a lo largo de su carrera revolucionó los estudios en torno a la pintura de Caravaggio y continuó desarrollando los puntos teóricos que los autores precedentes habían inaugurado. Así las cosas, Longhi concebía que:

> Il Barocco non fa che porre in moto la massa del Rinascimento: la liscia facciata di chiesa, una tavola di pietra spessa e robusta s'incurva pressa da una forza gigante. Al

[116] Wölfflin habla de pulsiones.

[117] A lo largo de su carrera desarrollaría numerosos estudios en torno a la pintura italiana (*Breve, ma veridica storia della pintura italiana*, *Piero della Francesca*, *Da Cimabue a Morandi*), pero lo más notable de la extensa carrera de Longhi fueron sus estudios en torno a la obra de Caravaggio, trabajo a través del cual reformula las teorías sobre la ejecución de las técnicas pictóricas que el pintor acometía (véase en este apartado 3.2.1.)

> cerchio, succede l'elisse. Cerchio è staticità abbandono riposo. Elise è cerchio compresso, energia all'opera, movimento. (R. Longhi citado por Raimondi, 2003, p. 84)

Esta manera de contraponer el Barroco al Renacimiento a partir de la forma elíptica y la forma circular que inauguran los estudios de Wölfflin y que asumen el resto de pensadores —primeros revalorizadores del Barroco— ofrecieron al lector la posibilidad de repensar los sistemas figurativos y le otorgaron, además, herramientas para acometer un acercamiento a la categoría desde una mirada nueva, una perspectiva desligada ya de aquellas consonancias peyorativas que desde tanto tiempo atrás venía arrastrando:

> nella sua ricognizione diretta delle forme, lo storico dell'arte non parla di gusto ma fa analisi capillari che certo chiedono un asceso non semplice da parte del lettore, invitandolo a guardare i fatti figurativi in modo nuovo, a costruire una nuova fenomenologia. Ne deriva una polarità fra opere e pubblico, secondo una dinamica di tipo storico, cui ci si può rifare per descrivere in termini veri, e non più analogici, la vita dell'arte quale insieme di opere che sono oggetto di percezione ma che trascendono poi la sfera dell'estetico per investire tutto l'essere sociale di una comunità colta. (Raimondi, 2003, p. 97)

De este modo, del análisis del espectador —del problema de la visión, de la manera de recibir la obra artística— se pasa a la cuestión de la obra de arte que acaba sometida a la exigencia del público. Asumir el rol que el espectador posee y la importancia del sentido de la visión sobre el espacio del cuadro es uno de los puntos más determinantes de la Modernidad, algo que supo advertir bien Longhi:

> Longhi ha sempre tenuto presente che il quadro è immerso in una situazion storica. C'è sempre un pubblico, un committente, un gruppo di critici d'arte che tramandano l'opera e la vita degli artisti. L'occhio non è soltanto di colui che produce ma anche di colui che guarda. (Raimondi, 2003, p. 147)

La cuestión en torno al nuevo papel que se le daba al sentido de la visión la desarrolló Longhi en su *Breve ma veridia storia della pittura italiana*[118], uno de los primeros ensayos del autor en su juventud, cuando aún está a medio camino de su formación crítica. A través de sus clases en la universidad y por medio de los diálogos con sus alumnos, observó la incidencia de las obras de arte en ellos y comprobó las exigencias del receptor de aquel espacio juvenil. Los trabajos de Longhi ocupan extensos recorridos en la historia del arte, especialmente en los pintores italianos, y se centran en figuras que van desde Piero della Francesca —en sus indagaciones más tempranas— a la obra de Caravaggio, la cual enmarcamos ya dentro de un período de madurez crítica. En sus estudios sobre Caravaggio, Raimondi señala que, para Longhi, este pintor:

> era sempre stato il pittore della realtà percepita nella sua dimensione «feriale», quella in cui il quotidiano si impone finalmente come cosa comune a ogni uomo; non è quindi da escludere che dopo il 1950, mentre in Italia si discuteva a più riprese il problema del realismo, anche a livello ideologico, Caravaggio consentisse al critico di parlare di un realismo diverso, dove ciò che contava era la profondità della percezione, la rappresentazione dell'aneddoto come fatto drammatico corrente. (Raimondi, 2003, pp. 126-127)

En sus indagaciones sobre aquel «realismo diverso» Longhi se detiene en una práctica que, si bien ya venía estando muy difundida entre los pintores del *Cinquecento* temprano, adquiere una resignificación nueva en el caso de Caravaggio: el uso del espejo como elemento para captar la representación. Longhi (1993)[119] señala que el uso del espejo comenzó a extenderse por dos motivos principales. El primero tenía que ver con el uso que ponían en prácticas pintores como el Parmigianino, quien aprovechaba las variaciones en la forma que el propio espejo le brindaba; el segundo, sin embargo, se debía a un asunto de competencia con los volúmenes de la escultura y para ello los pintores aprovechaban los puntos de vista que el espejo da y que el ojo en un plano frontal no es capaz de captar. A estas dos constantes hubo que añadir un tercer uso del espejo,

[118] El manuscrito original es de 1914, pero la obra no se publica hasta 1961, en el primer volumen de *Scritti giovanili*. En ella traza nuevos caminos interpretativos ligados a la percepción y la plasticidad y realiza un recorrido por la historia del arte italiano a partir de los métodos que propone.
[119] En Longhi, R. (1993). *Caravaggio*, Editori Riuniti, Roma.

que es la que le da Caravaggio: trasladar al lienzo la imagen encerrada en el propio espejo, haciendo pasar por natural el reflejo de la imagen y no la imagen del plano de lo real. El espejo ofrecía a Caravaggio una visión óptica plena de verdad:

> Guardava in torno a sé, e la realtà gli appariva in «pezzi» bloccati di universo dove non era luogo né a contorni, né a rilievi, né a colori come formule astrattive. E perché la retina, da sé sola, ha un campo visivo sempre sfocante, svagante, non era meglio stagliarlo come ci appare nel quadro veridico dello specchio che ci dà sempre l'«unità del frammetto» immerso nella sua luce: una specie di «realtà-aquario»? (Longhi, 1993, p. 11)

Longhi fue capaz de poner en valor el uso que Caravaggio dio al espejo —suerte de experimento con el que el pintor llega a descubrir su particular «cámara óptica»—, así como la novedad que este imprimió en la pintura a partir del instrumento; una obstinación por pintar lo verdadero que lo llevó a estar convencido de «che fosse "l'occhio della camera" a guardare per lui e a suggerirgli tutto» (Longhi, 1993, p. 12). Ensimismado en aquella «magia naturale» que el espejo le brindaba «il Caravaggio si rivolgeva alla vita intera e senza classi, ai sentimenti semplici e persino all'aspetto feriale degli oggetti, delle cose che valgono, nello specchio, al pari degli uomini, delle "figure"» (Longhi, 1993, p. 12). El ejercicio de Caravaggio de trasladar directamente al lienzo la imagen del espejo supuso todo un punto de inflexión en la historiografía artística; un ejercicio que Raimondi reconoce como la particular aplicación a la pintura que el pintor acometió de la corriente alegórica tan difundida en la literatura del XVII español: «L'*agudeza*, nel Barocco spagnolo, indica la metafora arguta e intellettualisstica. Su questa si misura l'innovazione caravaggesca, in cui lo specchio è annullato. Ciò che conta è l'effetto dello specchio, la realtà riprodotta» (Raimondi, 2003, p. 129).

A partir de obras como la *Judith, Santa Catalina* o la *Cena de Emaús* comienza un robustecimiento de los oscuros que contrasta con las obras de su juventud y que va a suponer una de las marcas más distintivas de la pintura de Caravaggio en su último período. Se percibe en estas obras una acusada fascinación por la forma de las tinieblas que media entre las figuras y que conviven en el lienzo, algo que en Caravaggio pasa a ser más capital incluso que los propios volúmenes:

> Per restar fedele alla natura fisica del mondo, occorreva farsi che il calcolo dell'ombra apparisse come casuale, e non già causato dai corpi, esimendosi così dal riattribuire all'uomo l'antica funzione umanistica dirimente di eterno protagonista e signore del creato. Perciò il Caravaggio seguita, e fu fatica di anni, a scrutare l'aspetto della luce e dell'ombra incidentali. (Longhi, 1993, p. 21)

Esto desplazaba el epicentro antropológico predominante desde el Renacimiento y relegaba la figura humana a un papel secundario. Es este desplazamiento del hombre y la equiparación de su función al nivel del resto de las figuras del cuadro (bien fuesen objetos u animales) lo que explica esta fascinación caravaggesca por la luz y la sombra incidentales, por el acontecimiento. Así, al uso del espejo, le seguiría un proceso de experimentación con lo que se conoce como «cámara oscura», cuya descripción recoge Longhi a partir de aquella que esboza del estudio de Caravaggio un biógrafo contemporáneo[120]:

> Un lume unito che venga dall'altro senza riflessi, come sarebbe in una stanza con le pareti colorite di nero che così avendo i chiari e l'ombra molto chiare e molto oscure, vengano a dar rilievo alla pittura, ma però con modo non naturale né fatto né pensato da altro secolo o pittori più antichi. (Longhi, 1993, p. 24)

Frente a los procedimientos de otros artistas, en Caravaggio «è la realtà stessa a venir sopraggiunta dal lume (o dall'ombra) per «incidenza»; il caso, l'incidente di lume ed ombra diventano causa efficiente della nuova pittura (o poesie)» (Longhi, 1993, p. 25).

A través de sus obras Gadda dará una respuesta muy diferente de los problemas abordado por Longhi respecto a Caravaggio. Aunque la obsesión de Gadda se dirigía hacia la «grande sostanza dell'io», no ignoró el problema de la luz y de la sombra, así como el drama que derivaba de estos efectos. Los «"tenuissimi tocchi" e alla "grandiosa tristeza" del Barocco Lombardo[121]» le retrotraía a la memoria a Gadda el sentido de aquella luz con que Caravaggio revestía sus telas; una luz que Longhi ya había descrito

[120] Longhi se refiere a Giulio Mancini, médico del XVII que también ejerció de marchante de arte. Escribió una obra sobre el arte en la Roma de su tiempo, *Considerazioni sulla pintura*, dedicada a Caravaggio, Annibale Carracci, Giuseppe Cesari y Cristoforo Roncali.
[121] En Raimondi (2003).

como geométrica —pero de origen metafísico— «perché sorgeva fuori e dentro l'uomo, nel groviglio delle forze ribelli alla giustizia, nell'elezione perversa del male, nel desiderio gracile e invincibile di un'innocenza remota» (Raimondi, 2003, p. 143). A partir de la lectura de *Da Cimabue a Morandi* de Longhi, Raimondi (2003) identifica que la luz dramática que Longhi define en Caravaggio es la misma que se encuentra en Gadda, quien también asumió una técnica cinematográfica análoga a la del pintor cuando pasa de los hombres a los objetos de la escena colocándonos en el mismo rango de protagonismo. Gadda se identifica también con Caravaggio en su destreza para retratar la naturaleza muerta, un matiz muy presente tanto en *La cognizione* como en el *Pasticciaccio*.

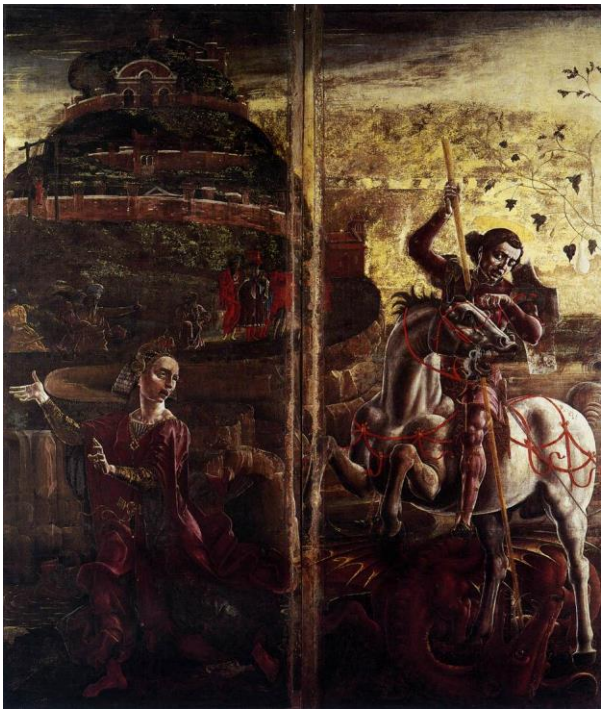
El código narrativo de Gadda valora por dentro de la obra literaria aquella revolución de Caravaggio —también su modernidad— cuando al final del *Pasticciaccio* emula un fresco que puebla con los motivos estilísticos de la pintura de aquél[122]. Una revolución que reside, además de en las innovaciones técnicas que llevó a cabo en un marco dominado por el catolicismo severo y dramático del XVII, en ser capaz de crear una pintura que abolía las jerarquías sociales y mitológicas y colocaba a todos los actantes del cuadro al mismo nivel «Longhi la paragona a certi quadri impressionisti di Manet e poi di Ingres, dove potevano essere ritratti baristi o personaggi marginali» (Raimondi, 2003, p. 151). Para Gadda la obra de Caravaggio «erano un'epifania di quelle che egli ha chiamato tante volte "le ragioni della vita"» y de ahí que el bajo fondo caravaggiesco y sus antihéroes —con toda aquella deformación oscura de las masas— encontrasen en las páginas gaddianas del *Pasticciaccio* un espacio idóneo en que aclimatarse.

En uno de los espacios que el autor dedica al diseño, intitulada *Al Parco, in una sera di maggio* y contenida en *Romanzi e racconti* (1988), Gadda abordaba el problema de la visualidad a partir de la referencia al cuadro de *San Giorgio* de Cosmè Tura. Aquí el autor daba un giro en el punto de vista en esta nota con un claro acercamiento a la técnica del montaje cinematográfico[123] que va variando los puntos de vista, desde la figura que conduce hasta el del caballo mismo —el cual ofrece «una prospettiva parziale e

[122] Gadda introduce un ejercicio de écfrasis a partir del hallazgo de una pintura al fresco que se describe con claros elementos barrocos, en el octavo capítulo de la novela. Gracias a la aureola, la túnica o la barba y al resto de detalles que pueblan la composición, a los dos personajes se les reconoce como los santos Pedro y Pablo. El fresco se atribuye a un tal Manieroni, término que indica que se trata de un pintor del Manierismo italiano (véase 3.3.1.).

[123] «in tutto l'episodio, nella "tolemaica girogiostra di motociclette rampanti" che serrava dappresso la carrozza e agiva da vero e proprio Leitmotiv sonoro, rimane soprattutto memorabile il dinamismo simultaneo della tecnica rappresentativa (alimentata dal passaggio continuo attraverso tutti i registri linguistici, da quello alto a quello più quotidiano e volgare)» (Raimondi, 2003, p. 175)

soprattutto proviene da un occhio non umano: ma l'occhi gaddiano è un occhio tutto satirico-conoscitivo, affatto alieno da intenti decorativo e melodici» (Raimondi, 2003, p. 175).



San Giorgio e il drago

Para Manuela Marchesini —que dedica un estudio a Gadda intitulado *La galleria interiore dell'Ingegnere*— todos los intereses figurativos gaddianos se formaron a través de Longhi y declara que:

> due sono i nuclei tematico-linguistici di Longhi esemplari per la scrittura di Gadda, ed entrambi s'innestano sulla dialettica di arte come *visione* o *trasfigurazione*, indice di un nuovo rapporto conoscitivo con la realtà, da una parte, contro arte come mimesi o falsa *illustrazione*, dall'altra. (Marchesini, 2014, p. 99)

Para Marchesini (2014) la novedad que un autor puede importar a la literatura no reside tanto en el código lingüístico en que se desempeña o en el estilo en que se expresa; ni tampoco se debe la sujeción o no a la mímesis aristotélica para su particular representación de lo real. Según la perspectiva de Marchesini la novedad que un autor

puede aportar a la literatura reside en la forma «di legare il dicibile e il visibile, le parole e le cose» (Marchesini, 2014, p. 14). El enfoque de Marchesini (2014) reconoce en Gadda a un narrador «più che mai attuale» y pone en valor la naturaleza trasgresora de algunas de sus obras y que, una vez más, nos van a llevar al binomio que conforman *Eros e Priapo* y *Quer Pasticciaccio brutto di via Merulana*. La obra de Marchesini desarrolla con mucho detenimiento las relaciones de la narrativa de Gadda con la cuestión visual y supone un estudio a tomar en cuenta a la hora de lanzar cualquier enfoque de análisis de corte transversal —así como sucede con el que se está abordando de Raimondi.

Avanzando en las implicaciones de Gadda con el Barroco, Marchesini (2014) considera crucial detenerse sobre la cuestión del conocimiento en Gadda. Para Gadda conocer significaba «"disintegrare" e "ricostruire" i dati molteplici del reale», lo que convertía al dato observado en instrumento de conocimiento. «Ragionare delle gallerie figurative di Gadda vuol dire addentrarsi nel gioco di specchi caratteristico del suo modo di procedere e toccare un centro nevralgico della sua opera» (Marchesini, 2014, p. 22) un punto crucial en la narrativa gaddiana que también Raimondi había abordado:

> Gadda disattivava l'antitesi rigida tra scienze della natura e dello spirito e approdava alla convinzione che anche la conoscenza delle cose presupponesse un'ermeneutica, in quanto il mondo, con il suo apparente «guazzabuglio», non era se non «creazione o deformazione logica», «trapasso del noto all'ignoto: o meglio dal noto a ciò che "divien noto"». Anche il mondo percettivo e riflessivo del soggetto … era riportato a un mobile «groviglio di rapporti» … Allo stesso modo, unendo il linguaggio della tecnica e quello della fisiologia, in un lessico che metteva in comunicazione l'organico e l'inorganico, Gadda poteva parlare di «nucleo» o di «grumo», di «pulsante deformazione logica». (Raimondi, 2003, pp. 162-163)

Esta enunciación evidencia en las cosas un sistema abierto de multiplicidades para el que se precisa de «un'ermeneutica a soluzioni multiple: come un enigma che avesse un numero infinito di soluzioni» (Raimondi, 2003, p. 163) y, por lo tanto, quizás «il problema della vita umana era simile a quei problemi matematici che non consentono una soluzione generale ma solo soluzioni singole che, combinate, s'avvicinano alla soluzione generale» (Raimondi, 2003, p. 163). En este sentido Gadda consideraba a Leibniz como el filósofo arquetípico de un «pensiero del molteplice» (Raimondi, 2003, p. 164), como el «ideatore» de una gran síntesis barroca aún actual y que en su teoría desarrollaba la importancia de

los diferentes puntos de vista a la hora de, por ejemplo, contemplar una ciudad, que llegaba a ser radicalmente diferente según el punto de vista desde el cual se contemplase:

> La divergenza non costituiva una contradizione, ma un complemento nei confronti di un contesto percettivo dinamico, irriducibile a un'immagine ubiqua e assoluta. La prospettiva si rivelava pertanto una delle componenti della realtà: non si dà panorama senza un punto di vista. (Raimondi, 2003, p. 165)

El pasaje de Raimondi sobre la filosofía de Leibniz es del todo aplicable a la maquinaria que Gadda pone en marcha en su narrativa, pero hay que tener también en cuenta que:

> se il reale s'identificava con la varietà delle prospettive da cui gli uomini guardano a esso, raccontare significava più che mai giocare sull'ermeneutica multipla dei punti di vista e delle loro maschere linguistiche. Accanto ai personaggi e alla loro esperienza verbalizzata si poneva … la soggettività straordinariamente composita del narratore, che … si sforzava di «organare il groviglio conoscitivo» e puntava necessariamente sulla diversità e la difformità dei generi di discorso, correlando con la parola narrativa e la molteplicità delle forme istituzionalizzate del racconto, la parola proferita o gridata nello spazio teatrale. (Raimondi, 2003, p. 166)

Las reflexiones de Raimondi sugieren que en Gadda «la parola è sempre il parlato di qualcuno, metonimica di una realtà umana che rimanda ad altre realtà umane: ed è questa la sua dialogicità potenziale» (Raimondi, 2003, p. 175). Su capacidad polifónica a partir de la puesta en común de una multiplicidad dialectal —que ofrece a los personajes una autonomía única— va a ser una de las señas de identidad del *Pasticciaccio*[124], que se hace acopio de toda esa versatilidad de la palabra dentro de una novela cuyo narrador retuerce las muchas posibilidades de la palabra y las muchas posibilidades de relación de esta en la realidad. En esta línea de conexiones entre Gadda y el Barroco, Dombroski (2002) sitúa en los comicios de su *Gadda e il barocco* unas observaciones con las que

[124] Véase 3.3.

venía a sintetizar tal interrelación y con las que va a ir desplegando las líneas teóricas de su estudio:

> L'ossessione per i grovigli; la propensione a un'estravagante mistione verbale e a uno stile intricato; il desiderio di deformare e pervertire; un'intelligenza filosofica tesa a scovare corrispondenze inusitate; la fascinazione per le strutture labirintiche, per la frammentazione, per quanto è imprevedibile e oscuramente perturbante: sono, questi, i tratti distintivi dell'arte di Gadda che già agli esordi della carriera letteraria gli valsero la definizione di «barocco». (Dombroski, 2002, p. 11)

Para Dombroski el barroco se perfila como el arma con el que Gadda se arma para hacer frente a todo lo que él veía en la existencia y en la literatura como «contrafatto, spurio e artefatto». A partir del diálogo ficticio que inserta en *La cognizione del dolore* (1963) entre el autor y un editor ficticio, Gadda expone que concibe el Barroco como una cualidad intrínseca de la realidad externa, como una cualidad de las cosas, que baña la historia y la naturaleza de sí misma. En este diálogo Gadda defiende la postura del escritor; una postura que tiende a la búsqueda de la confrontación, la intransigencia y marcada por una profunda misantropía, con un carácter que tiende a la irrisión y con tintes de crueldad «diretta conseguenza della realtà radicalmente contradittoria e incerta nella quale si svolge la vita del soggetto» (Dombroski, 2002, p. 12). Por lo tanto, como defiende Dombroski (2002), la cuestión del barroco en Gadda trasciende al uso de la ornamentación o el artificio y se explica a partir de esa existencia del barroco en el mundo mismo. Es por ello que un escritor, si asume representar la realidad en cuanto tal, no tiene más remedio que acoger en su escritura el barroquismo inherente a ella, que es el argumento que el propio Gadda da en el diálogo que adjunta a *La cognizione*:

> il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume, nella nozione accettata «comunemente» dai pochi o dai molti: e nelle lettere, umane o disumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia … talché il grido-parola d'ordine «barocco

> è il G.!» potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto «barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine». (Gadda, 2019, pp. 222-223)

Esta concepción gaddiana que reconoce el barroco en el mundo y que lo lleva a definirse como un autor que simplemente retrata aquella «baroccaggine» de las cosas del mundo contrasta con las tradicionales posturas que definían el término como un fenómeno histórico[125]. Para Dombroski «Gadda prosegue, poi, sostenendo che il problema del rapporto tra ordine ("Arte" e "Pensiero") e disordine (il "barocco" e il "grottesco") sia da leggersi in chiave di consustanzialità e reciprocità» (Dombroski, 2002, p. 12), lo que lo distanciaba del discurso tradicional que definía al barroco como lo opuesto al orden, y lo llevaba a reconocerlo como una «struttura profunda all'interno di un sistema complesso» (Dombroski, 2002, p.13). Los textos de Gadda acaban permeados por una aguda parodia de la realidad en la que el tono reflexivo, junto con la tendencia a la deformación y al exceso, así como al enredo, la enumeración y a las repeticiones sustentan una poética compleja y muy personal en donde la figura del «io» se convierte en un elemento maleable en las manos de su autor, receptora de las tensiones que este imprime sobre ella:

> L'io che Gadda costruisce attraverso la propria narrativa può essere definito sotto molti aspetti come un «io barocco», in quanto, forzando una vita oltre i suoi precisi limiti storici, la declina in infinite partizioni o inflessioni … gli innumerevoli riflessi dell'io autoriale che incontriamo negli scritti di Gadda … costituiscono un'unità individuale dispiegata, un ricettacolo di proposizioni che contribuiscono a plasmare i contorni definiti di una figura allegorica che insieme rivela e contiene (protegge) l'autore. (Dombroski, 2002, p. 14)

Como ya abordamos en los parágrafos precedentes, el estudio de Raimondi (2003) no pasa por alto la relación de Gadda con la filosofía leibniziana; una filosofía que, ya expusimos[126], desde la perspectiva de Deleuze podía ser interpretada como una alegoría del mundo. Dombroski tampoco va a dejar pasar el peso que la obra del autor de la

[125] Croce o Maravall, por ejemplo, son ejemplo de posiciones teóricas que tratan el Barroco desde una perspectiva histórica.
[126] Véase apartado 2.

Monadología tiene en Gadda ni tampoco obvia el estudio que Deleuze en *El pliegue* para explicar cómo los recursos barrocos penetran en la prosa gaddiana:

> Secondo Deleuze, Leibniz ha fornito in tal modo il paradigma della narrazione barocca: «Il Barocco introduce un nuovo tipo di racconto dove … la descrizione occupa il posto dell'oggetto, il concetto diventa narrativo, e il soggetto, punto di vista, soggetto di enunciazione». Sebbene questi tratti siano presenti in ogni allegoria, nell'opera di Gadda divengono aspetti formali distintivi grazie ai quali è possibile la fusione assoluta di prospettive soggettive e oggettive, un *modus operandi* che produce un effetto di *omnis in unum* di narrazioni racchiuse le une nelle altre come modulazioni diverse dello stesso nucleo tematico. (Dombroski, 2002, p. 15)

Lo cierto es que la narración que se revela en obras como el *Pasticciaccio* o *La cognizione*, el modo en que el autor describe el mundo revierte el tratamiento clásico que se le venía dando a la actividad narradora y puede convertirse en el epicentro mismo del cuento, llegando a reemplazar al propio «io» como objeto autobiográfico y como principio de unidad. Para Dombroski, las inflexiones narrativas de Gadda son las mismas de los pliegues descriptivos de la terminología deleuziana, de modo que la descripción en Gadda no es sino «un mezzo per riconciliare l'interno e l'esterno, l'alto e il basso, quali sfere indipendenti l'una dall'altra che attraverso la descrizione si integrano vicendevolmente» (Dombroski, 2002, 17). Hablanado en términos de arquitectura literaria «la descrizione gaddiana è una facciata consistente in un linguaggio esplosivo, esasperato; una complicata decorazione che ammanta un'interiorità chiusa, incapace di discorso o di comunicazione diretta» (Dombroski, 2002, 17). El proceso se puede aplicar a la villa Pirobutirro de *La cognizione*, en donde los muros «contengono letteralmente l'anima autobiográfica del racconto» (Dombroski, 2002, p. 17) y más allá de ellos, a las figuras de la madre y del hijo «si ripiegano e dispiegano nel mondo» (Dombroski, 2002, p. 17). Por su parte, en cuanto al *Pasticciaccio*, la descripción actúa revirtiendo las leyes del orden propias del *giallo*[127] y el resultado es una obra en la que el significado no solo no se concentra, sino que se multiplica. En el *Pasticciaccio* es el enredo de la trama lo que intensifica la narración y constituye el principio unificador de una novela que no

[127] Véase 3.3.

acaba, sino que se interrumpe; el texto desborda los marcos tradicionales sobre los que debía descansar según las convenciones del género y estas se ven anegadas por el más absoluto desorden:

> Gli elementi dell'intreccio, inizialmente pur tutti presenti nel testo, vengono piegati a continue connessioni secondarie, che finiscono per rendere instabile una struttura apparentemente organica, convertendola in aggregati incoerenti la cui forma dipende da impulsi dell'autore, a loro volta condizionati dalle sollecitazioni generate da riferimenti materiali, tra i quali quelli più noti a Mussolini e il fascismo. (Dombroski, 2002, p. 19)

Para entender el barroco de Gadda, Dombroski (2002) sugiere que es capital tener presente el presupuesto que el autor deja en el diálogo entre el autor y editor, recordar la aseveración «di un universo costituzionalmente barocco, rifiutando nel contempo ogni approccio teso a veder realizzata nei testi la mera riproduzione mimetica di quell'universo. Gadda dimette la rappresentazione del mondo esterno nell'esatto momento in cui opta per l'autoriflessione e l'introspezione» (Dombroski, 2002, p. 27). Por lo tanto, Gadda no solo renuncia a la reproducción mimética de la realidad, sino que tampoco reproduce sin más las fórmulas estéticas barrocas. El parentesco del pastiche de Gadda con el estilo barroco que en literatura era conocido como «la maccheronea» es indiscutible, pero ejecutada de forma distinta. Esta aparente paradoja la podemos resolver a partir de Roscioni, quien explica que:

> Mentre nella maccheronea, come nell'epica burlesca, l'intendimento del poeta è essenzialmente comico o satirico, in Gadda l'immaginazione è anche (e sovente) tragica, e la mescolazione lessicale e stilistica si risolve nel *descensus* dalla rappresentazione «seria» … alla notazione realistica, alla virtuosistica descrizione e ricostruzione del particolare apparentemente insignificante, con effetti di deliberato *bathos*[128]. (Roscioni, 1975, p. 123)

[128] Gadda reconoce una afinidad entre «il particolare apparentemente insignificante» y el «infinitesimo scoperto dalla scienza seicentesca». De hecho, subraya la «importanza eccezionale della costatazione leibniziana dell'infinitesimo psicologico» (Roscioni, 1975, p. 125). Se explique que «Il *bathos*, una volta raggiuntrao, segni spesso l'inizio di una nuova fase, inversa, ascendente: quella del passaggio dalla minuta analisi del concreto all'astrazione concettuale» (Roscioni, 1975, p. 123-124).

Los movimientos ascendentes y descendentes caracterizan la prosa gaddiana, así como sus momentos de reflexión sobre la vida y la sociedad, desde la exaltación de sus escritos de juventud a un alegato violento contra la humanidad. Agudísimo análisis de Gadda sobre la sociedad italiana que ya anduvo ejecutando desde sus *Giornale di guerra* hasta los escritos finales.

En *Barocco moderno,* Raimondi (2003) evidencia que el discurso leibniziano lleva a Gadda a la idea de la realidad como complejidad, como realidad infinita, y que de ahí la dificultad emergente de contar y construir a partir de ella —no se puede eludir aquí que, para Gadda, los conceptos de construcción e invención eran análogos—. El discurso de Leibniz que retoma Gadda y que atiende a la *apperceptions* leibniziana suponía la asunción de que, a partir del mundo exterior se llegaba al mundo interior, a través de las pequeñas percepciones sobre las que posteriormente se ejecutaba una reflexión.

Raimondi (2003) defiende que Gadda traslada a Leibniz a la teoría del inconsciente moderno; sostiene que de la idea de Leibniz emerge una idea de pensamiento y a la par de análisis que en la literatura se va a convertir en la perspectiva que luego asumirán autores como Dostoievsky o Proust. La forma en que Gadda acoge las teorías leibnizianas sobre las causales inadvertidas supone la llave hermenéutica que abre las puertas al origen del modo de contar de Gadda, del desvelamiento de la vida interior del hombre que este pone en primera plana al explicitar aquellas causales inadvertidas. Es el momento, con que se abre un veto de claridad en aquella oscuridad del fondo del ser, cuando se da el momento de consciencia y de reflexión de las percepciones.

Volviendo al análisis de Dombroski, para el autor, Gadda adopta también de Leibniz —a partir de la lectura de Bergson, que fue decisivo en su formación intelectual[129]— la concepción de la mónada que el filósofo desarrolla, lo que viene a suponer:

> la concezione della monade quale centro di forza multiplo, conchiuso e autosufficiente di cui l'universo si compone. E non sarebbe esagerato affermare che il multilinguismo e la polifonia, così caratteristici della scrittura gaddiana, trovano una delle

[129] En Dombroski (2002).

> loro ragioni fondanti nella nozione leibniziana di «mondi possibili» la cui natura appare prossima a quella «pluralità di mondi» descritta dalla fisica moderna. (Dombroski, 2002, p. 53)

Gadda es capaz de establecer relaciones y correspondencias con las que pone en juego lo que Baltasar Gracián llamaba la agudeza. La singularidad de Gadda es que los objetos del universo gaddiano «più che meri oggetti material sono, in primo luogo, oggetti mentali o modo di significazione» (Dombroski, 2002, p. 104). Es posible, como medita Dombroski, que el camino más idóneo para entender el *Pasticciaccio*, fuese —siguiendo a Deleuze— entender hasta qué punto el Barroco fuese una transición:

> il Barocco è l'ultimo tentativo di ricostituire una ragione classica, suddividendo le divergenze in altrettanti mondi possibili, e facendo delle incompressibilità altrettante frontiere tra i mondi. Le disarmonie che sorgono in uno stesso mondo possono essere violente, esse si risolvono in accordi, perché le uniche dissonanze irriducibili esistono tra mondi differenti». È dunque questione di accordi non sottoposti a condizioni di chiusura, di accordi tra le percezioni attive di una mente narrativa digressiva e il convenzionale filo della storia. (Dombroski, 2002, p. 113)

La obra de Raimondi ha desarrollado un análisis de la narrativa de Gadda en la que se han individuado los puntos más relevantes de sus conexiones con el Barroco. Raimondi se ha detenido en puntos tan decisivos como la obsesión de Gadda hacia la palabra como mentira, particular a partir del cual el autor se inclinaba por desplegar un continuo juego satírico y de ingenio y con el que le era posible acogerse a lo múltiple y a la heterogeneidad de las cosas. En un ejercicio muy prototípico del Barroco del XVII, el autor rompía con las jerarquías convencionales y colocaba los objetos al mismo nivel de lo humano. Una fórmula que trasladaba a la literatura aquellos presupuestos que el mismo Longhi había definido a partir del *Baco* de Caravaggio[130].

[130] Las observaciones de Longhi (1993) sobre este caso concreto inciden en que el conjunto pictórico de *Baco* evidencia cómo el tratamiento antropocéntrico quedaba desplazado de la escena de tal modo que es posible sustraer la figura de Baco y comprobar que los objetos continúan allí y que, puesto que la razón de ser del conjunto no depende del modelo humano, los objetos no son menos por estar Baco ausente.

3.2.2. El barroco gaddiano y la escritura

En este capítulo quisiéramos detenernos en la piedra angular que vincula la obra gaddiana con el Barroco y cuyo valor ya habían puesto de relieve Roscioni (1975), Dombroski (2002) y Raimondi (2003): se trata del pseudo-diálogo[131] entre el editor y el autor que aparece al final de *La cognizione del dolore*. En ella Gadda realiza una reflexión sobre la relación entre la escritura y el mundo a partir de la etiqueta de *barroco*, una etiqueta que en su momento histórico se venía asociando con mayor frecuencia a la figura de Gadda y con la que, una vez más, se ponía en evidencia que la cuestión barroca no era algo exclusivo de las expresiones artísticas del Seiscientos. El diálogo entre el autor y el editor[132] contenido en *La cognizione* es capital a este punto de análisis porque nos coloca ante la cuestión del Barroco como categoría metahistórica que ya venimos apuntando, pero la originalidad gaddiana reside en trascender los límites del Barroco como una categoría de estilo para convertirlo en un atributo del mundo: «barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine.» (Gadda, 2017, p. 223)

La contundencia de esta sentencia defiende que el barroco estilístico es la marca que el barroco natural deja en la escritura —una reflexión capital para abordar la obra gaddiana y una muy interesante vía hacia la que dirigir nuestras indagaciones—, pero también anticipa que, además de ser unos de los puntos más complejos de su estudio, la cuestión de la escritura en Gadda ocupa un lugar central —un motivo que en *La cognizione*, por ejemplo, se subraya ya desde el propio título, por todas las implicaciones que contiene el concepto.

Para un acercamiento y análisis a *La cognizione del dolore* es de capital importancia prestar atención no solo al grueso de texto narrativo, sino también al resto de textos con los que Gadda acompaña el libro y que vienen a arrojar luz sobre la urdimbre teórico-compositiva: Nos referimos a la nota autorial que contiene el diálogo ficticio entre autor y editor, el poema *Autunno* y a las breves notas referenciadas como «Chiarimenti indispensabili». Deteniéndonos en la nota autorial, lo primero que advertimos es que —

[131] Se presenta como una nota al texto que no había aparecido en ninguno de los fascículos que se habían ido publicando en *Letteratura* entre 1938-1941 y que no se incluye hasta la edición de 1963

[132] El título de la nota es: L'editore chiede venia del recupero tirando in ballo l'autore. Paratexto que el autor colocó antes del texto de *La cognizione* de la edición original de Einaudi del 1963. En las ediciones actuales solo se publica en el apéndice.

continuando la propuesta de Carmello (2017) en su artículo Il barocco 'cosale' di Carlo Emilio Gadda— las líneas argumentales que abren el fingido diálogo entre autor y editor se pueden agrupar en tres puntos:

- Introducción del trasfondo teórico.
- Colocación de la obra en el trasfondo fijado definiendo que el tono grotesco empleado ha sido de obligatorio uso.
- Definición del rol que desempeña el personaje de Don Gonzalo con los atributos más distintivos de su carácter y las causas de sus patologías, cerrando la cuestión con le explicación de la neurosis en torno a las campanas.

Mientras que el último de estos puntos actúa de unión entre la nota y la propia novela, el primero de ellos proporciona la base de toda la teoría. La importancia de estas marcas que el autor señala en la nota explica el giro en torno a la categoría de barroco y su conversión en atributo del mundo que habíamos comenzado a esgrimir en los comicios de este punto: barroco como atributo del mundo capaz de imponerse a la propia escritura y como una realidad indisoluble que clama por ser expresada. Barroco 'cosale'[133] que representa la pérdida del orden —debido a su continuo y desenfrenado intento de ser— dentro de una naturaleza infinita, no definida, en donde está inscrito el universo mismo:

> il barocco non è, come presto si vedrà, una categoria letteraria, ma è propriamente un attributo della realtà del mondo, un attributo talmente forte e potente da imporsi alla stessa scrittura come realtà inoccultabile, che chiede perentoriamente di essere espressa. Quindi il barocco stilistico altro non è se non il segno obbligato che il 'barocco' naturale lascerebbe inevitabilmente sulla scrittura. Del resto, il compito che Gadda impone alla sua opera scrittoria porta l'autore proprio verso il 'barocco' naturale, cosale, iscritto nel mondo stesso. (Carmello, 2017, pp. 127-128)

La polémica sobre «lo» barroco en Gadda debe sus orígenes a toda aquella estela de interpretaciones del fenómeno barroco que se remonta a finales del Ochocientos, en la estela crítica que siguió a la obra de Wölfflin[134]. La polémica que se abrió a finales del

[133] Barroco 'cosale' como barroco natural y barroco lingüístico.
[134] Véase 3.2.1.

XIX a partir de estas consideraciones sobre el Barroco como un fenómeno metahistórico generó tal controversia en las escuelas de la crítica y la teoría artística, que fue imposible asumir un desconocimiento del tema por parte de una figura intelectualmente tan activa como la de Gadda[135].

En este contexto será en la obra de Eugenio D'Ors intitulada *Lo barroco* y publicada en 1914 en la que todo lo que ya se venía fermentando va a adquirir un valor nuevo porque será D'Ors quien identifique en «lo barroco» esa fuerza primordial de lo natural que llega a irrumpir en los espacios de la cultura y que pone en crisis el orden. De esta manera, el barroco que define D'Ors es una fuerza elemental y primordial que constantemente pone en tensión al sistema cultural porque, según él, el principio barroco siempre tiende a prevalecer sobre el clásico y es hacia esa tensión que se resuelve la tensión natural inherente al mundo.

No estuvo exenta de polémica la obra de D'Ors en un momento en que la cuestión barroca aún soportaba la carga peyorativa a la que autores como Benedetto Croce la habían condenado. Luciano Anceschi, quien se ocupó de traducir al italiano el libro del catalán, no escatimó esfuerzos en desvincular el término barroco del ostracismo al que fuera condenado y se esmeró en realizar una recuperación positiva del mismo. Para Anceschi, que ve en el barroco la realización de un modo de expresión estética que no comporta rotura alguna entre arte y discurso, el barroco se perfila como un campo óptimo donde indagar el nexo entre autonomía y heteronomía de la estética:

> Quando Gadda si richiama alla nozione di barocco per giustificare la sua prosa nella *Cognizione*, e, per esteso, la sua intera opera, si sta infatti richiamando ad una nozione che nel dibattito critico locale, italiano, rappresenta, dopo la revisione anceschiana, uno strumento per affermare una concezione letteraria che ammette la coalescenza fra generi, la mescidazione, il venir meno delle frontiere, tanto rigidamente erette e presidiate dal neoidealismo, fra attività artistica e riflessione estetica. (Carmello, 2017, p. 134)

[135] Probablemente Gadda se vio muy influenciado por los postulados teóricos de la Scuola di Milano, concretamente por la figura de Anceschi, que había traducido a D'Ors y comprendido la postura que este había tomado respecto a la categoría del Barroco. En su caso de «lo barroco».

En el mixticismo lingüístico de Gadda parece como si la literatura se configurase como un lugar donde reunir ruinas de las regiones más dispares del pensamiento en un todo significativo. Su obra deja un espacio de infinito donde la posibilidad de leer alternativas es inagotable. Por lo tanto, propuestas teóricas como las de D'Ors o Anceschi, donde se entiende el barroco como una función artística que reconcilia la escisión idealista entre la intuición artística y el pensamiento, otorgan legitimidad a empresas escriturales como las de Gadda y son necesarias para garantizar la legitimidad de su propio trabajo.

Gadda seguirá el camino marcado por D'Ors y el metabarroco histórico del que hablara el catalán se va a acabar transformando en el barroco natural de Gadda, que ahora se perfila como rasgo distintivo de la realidad misma. La «fealdad» que autores como Croce habían atribuido a obras de tipo barroco dejaba de ser un hecho estético para convertirse en una afirmación metafísica sobre la naturaleza del mundo mismo. Así, una vez desactivada la asociación barroco-fealdad se podía recuperar la cuestión del barroco-grotesto y que esta fuera vinculada con alguna forma de fealdad.

En lo que al estilo y la retórica de Gadda se nos hace de nuevo prioritario detenernos en el ensayo de Carmello en donde se subraya que, la intención de Gadda como autor obedece

> alla massima ciceroniana che dice «rem tene, verba sequentur», allora l'unico modo è proprio quello di far slittare l'irregolarità, l'effrazione, la mancanza di classicità dai *verba* alla *res*. Questo slittamento non solo risolve un conflitto stilistico, ma conferma una poetica in cui l'eccesso, l'infinitezza, il pastiche non sono frutto del travolgimento supino delle cose sulla competenza tecnica autoriale, ma sono il modo appositamente scelto dall'autore per mantenere vivo il rapporto mimetico fra cose e parole in tutta la sua potenza artistica e conoscitiva. (Carmello, 2017, p. 135)

Como apunta Carmello en sus presupuestos teóricos, el símbolo gaddiano es mimético y el autor no hace sino ligar las cosas del mundo a la lengua misma respondiendo a la categoría de Barroco «cosale» que él acaba definiendo en la nota autorial. La cuestión acusa cierta paradoja porque el estilo barroco se caracteriza por un empleo muy desarrollado de la agudeza, que no es sino una figura a través de la cual las distancias entre la cosa y la palabra se marcan muy someramente. Toda empresa que se

preocupa de disminuir esa distancia es considerada fuera de los presupuestos barrocos. Entonces, atendiendo a esta fenomenología de Gadda:

> si deve anche dire che, da un punto di vista storico, Gadda non può essere in alcun modo considerato un autore barocco. Se infatti, in letteratura, lo stile barocco si basa sullo scarto che permette l'acutezza, la sprezzatura, l'accettiana onesta dissimulazione o la mariniana maraviglia, bisogna ammettere come non barocco ogni tentativo di diminuire la distanza fra mondo e letteratura, anzi, nell'estetica barocca, il testo letterario vive in quella distanza che separa la cosa dal detto. (Carmello, 2017, p. 130)

Y por ello el barroco de Gadda «non può essere in alcun modo un barocco intenzionale, proprio perché Gadda intende distruggere, con la sua implicita 'teoria materiale del linguaggio', ogni distanza fra cosa e detto» (Carmello, 2017, p. 130). Recuérdense las palabras que aclama Gadda en su diálogo ficticio con el editor referenciadas más arriba cuando argumenta que el barroco es inherente al mundo y está en las mismas cosas. Lo interesante en el caso de Gadda es, sin embargo, que su barroco no puede ser puramente morfológico —aunque contenga rasgos estilísticos de sus medios expresivos— y no puede serlo porque Gadda pretende destruir la distancia entre la cosa y lo dicho. El punto clave de la cuestión reside en que es el propio Gadda quien ejecuta un movimiento intelectual —que en sí mismo comporta tintes profundamente barrocos— al asumir el concepto de barroco y usarlo como signo bajo el que colocar su obra. Por lo tanto, en la base del diálogo entre editor y autor de *La cognizione* subyace esa conciencia de Gadda de que su obra es una obra barroca en sentido técnico, y en donde «simbolo sembra piuttosto essere, in questa pagina gaddiana, segnatura, marca, ed una marca, una segnatura usate in maniera materiale della cosa mondo dentro il sistema linguistico romanzo» (Carmello, 2017, p. 129).

Es aquí preciso apoyarnos en la figura de Walter Benjamin, con quien Gadda comparte una estrecha red semántica[136] que podemos agrupar en tres categorías: conocimiento, subjetividad y negatividad. Se trata de tres categorías que los hermanan,

[136] A pesar del hecho de que sea muy probable que Gadda no conociera directamente a Benjamin y menos aún su obra *Trauerspiel*, cuya traducción al italiano no saldría hasta comienzos de los setenta, poco antes de la muerte de Gadda.

pero que no los eximen de lidiar con la brecha indisoluble que los separa y que deviene del hecho de que el barroco «cosale», «natural» de Gadda es impensable para Benjamin:

> l'originalità di Benjamin rispetto ad altre letture, a partire da quella crociana, imperante nell'Italia della prima metà del Novecento, secondo cui il barocco è solo un momento del brutto estetico, consiste nel poggiare la considerazione estetica di questo periodo su di una base metafisica. Il barocco rappresenta un cambio estetico perché implica il sorgere di una dimensione soggettiva di tale portata e qualità da travolgere il sistema artistico stesso. (Carmello, 2017, p. 138)

Decir «yo» se perfila como el momento fundamental de todo barroco; digo «yo» y asumo el alcance devastador de una subjetividad absoluta. Este era el sentido del barroco para Benjamin, pero lo es también para el barroco «natural» de Gadda —la materialización explícita la encontramos en el discurso del yo que verbaliza el personaje de don Gonzalo en *La Cognizione*—:

> Se il linguaggio è il luogo dei pronomi, se è lì, nelle regole linguistiche, che si forgia il nostro non poter essere altro che io, allora è forse possibile dire che *cognizione* del dolore e *cognizione* del linguaggio coincidano, sprofondarsi nella lingua diventa infatti l'unico modo per giungere ai limiti del proprio essere persona, quindi alla radice del proprio male, del proprio dolore (Carmello, 2017, p. 125)

Por lo tanto, la relación Gadda-Benjamin es muy estrecha en cuanto a que entienden el barroco como una relación inevitable entre la negatividad de lo subjetivo y entre el conocimiento. La diferencia reside en que Benjamin lo resuelve en una relación alegórica indirecta y en Gadda la tensión estalla en la indisolubilidad del ego y en su relación con la realidad —esto nos devuelve a la paradoja en Gadda: su obstinación por preservar una medida y una concepción del orden propios del pensamiento del Ochocientos[137].

[137] El caso de Gadda presenta una paradoja y es el hecho de que, en lo que a producción se refiere, Gadda todavía aspire a inscribir sus obras en los llamados módulos clásicos, mientras que, paralelamente, sus reflexiones los desafían.

Esto nos lleva a la cuestión del mal como conocimiento primario y a toda la tesis que Benjamin enarbola en su *Trauerspiel*. Si nos atenemos a la cuestión de que el mal no es sino algo secundario que se deriva a partir del conocimiento, que no está en el mundo, la posibilidad de derivar el ejercicio mimético a él se reduce a cero. La única posibilidad de llevar a cabo una mímesis del mal es a través de la alegoría:

> Dire io è dunque il momento primo, basilare, di ogni barocco; dire io ed assumere la portata intera, devastante, di una soggettività assoluta questo il senso del barocco per Benjamin, ma questo anche il senso del 'barocco' naturale per il Gonzalo della Cognizione, quel Gonzalo che, commentando l'affermazione egoica della madre, degli altri che gli si impongono nella realtà «storica» e «naturale» del romanzo, sbotta dicendo:
>
> «Ah! il mondo delle idee! che bel mondo! … ah! l'io, io… tra i mandorli in fiore poi tra le pere, e le Battistine, e il Giuseppe! … l'io, l'io! … il più lurido di tutti i pronomi!» (Carmello, 2017, p. 138)

Estos presupuestos arrojan luz en la relación que tienen Carlo Emilio Gadda y Walter Benjamin en su manera de entender el Barroco. Para ambos la subjetividad representa una imitación, un mal a partir del que se desarrolla una relación análoga entre yo y conocimiento; la diferencia, como apunta Carmello, está en que, mientras en Benjamin «questa negatività si risolve nel rapporto allegorico indiretto, che rappresenta non solo una chiave di lettura del barocco ma anche un momento importante dell'estetica benjaminiana, in Gadda la tensione deflagra nell'irresolubilità dell'io e della sua relazione col reale». (Carmello, 2017, pp. 138-139).

A partir de los estudios de Benjamin nos encontramos ya en disposición de asumir los postulados más profundos del Barroco en Gadda y concluir que se trata de un Barroco que, en realidad, no tiene el sentido natural objetivo que se le ha querido dar, sino que coincide con esa negatividad del sujeto tan propia de la literatura en la Modernidad:

> il 'barocco cosale' gaddiano non ha il senso 'naturale', 'oggettivo' che gli attribuisce il suo autore, ma ne ha un altro che coincide con quella negatività del soggetto di cui, sulle tracce di Benjamin, si può dire che costituisca il movente forse più vero della letteratura nella modernità». (Carmello, 2017, p. 139)

3.3. Del «furore» narcisista de *Eros e Priapo* al cuerpo estéril como emblema de cuerpo interrumpido del *Pasticciaccio*

Este capítulo parte de los capítulos III y IV de *Eros e Priapo* como una antesala a muchas de las marcas narrativas que se desarrollarán en el *Pasticciaccio*. La decisión de centrar el análisis en estos dos capítulos —dos capítulos que, en realidad, suponen el desdoblamiento de uno solo— responde a que en ambos se exponen una serie de motivos sobre el cuerpo que posteriormente retoma el *Pasticciaccio*.

Tanto en el *Pasticciaccio* como en *Eros e Priapo* se puede vislumbrar una postura que se puede definir «antimussoliniana», aunque en el caso de Gadda veremos que la cuestión es mucho más compleja y es imperativo no detenerse en una primera lectura que solo lleve a tales conclusiones, algo que reduciría la complejidad teórica a un ejercicio del todo insuficiente.

Gadda ve en Mussolini no solo al principal responsable de la degeneración de la sociedad y la burguesía, sino también a «la suprema incarnazione di tutti i vizi di narcisismo retorico, profetismo istrionico, criminosa insipienza, brutale opportunismo, greve supponenza» (Ferretti, 1987, p. 127), todo lo que el autor ya había condenado y satirizado en tantas figuras de generales y burgueses que hace desfilar por otras obras —obsérvese el ejemplo de la otra obra que nos ocupa, *La cognizione del dolore*—. Pero es en Mussolini donde Gadda viene a resumir toda la vulgaridad, inmoralidad, corrupción y falsedad de la burguesía acomodada.

Para nuestro análisis —y considerando toda la vasta bibliografía que existe en torno a Gadda— nos han resultado fundamental los trabajos de Giorgio Pinotti y Paola Italia, responsables de la edición que en 2016 venía a rescatar la versión original de la obra y no aquella que el autor se había visto obligado a reformular. En relación con toda la vivencia editorial de *Eros e Priapo*, hemos procurado sintetizar el devenir de la publicación siguiendo una línea diacrónica y tomando en consideración los hechos que nos han resultado más relevantes — siempre siguiendo los apuntes que Italia y Pinotti han desarrollado en la «Nota al testo» que adjuntan a su edición.

La primera edición de *Eros e Priapo* —cuyo título original habría tenido que ser *Eros e la banda*— se publica en 1967 y se presenta como una versión edulcorada del texto sobre el que su autor había empezado a trabajar más de veinte años atrás, hacia 1944.

Reconstruir la historia de un texto tan extremo como este comporta considerar la relación de Gadda con el fascismo, un binomio que da la clave para penetrar en la urdimbre teórica y temática que sostiene el libro. Paola Italia y Giorgio Pinotti (2016) aseguran que Gadda era muy consciente del texto que tenía entre sus manos y que sabía que se trataba de «una bomba che minaccia di esplodergli fra le mani».

En una carta que Gadda escribe a Contini[138] el 24 de octubre de 1945 se revela que el «libello antimussoliniano» estaba, desde el verano del año anterior, vinculado por contrato a Enrico Falqui —director en aquel entonces de las Nuove Edizione Italiane—. Falqui acabaría rechazando el primero de los escritos por considerarlo obsceno e impublicable y a este rechazo también se le sumaría el de la revista *Prosa*, de Gianna Manzini, con los mismos argumentos. Lo cierto es que la sentencia sobre la obra, tanto la de Falqui como la de Manzini, marcaron a Gadda, en quien comenzaba a emerger la idea de que posiblemente la naturaleza del material que tenía entre sus manos fuese del todo impublicable. Pero ni el desánimo del autor —afectado por los rechazos editoriales— ni los estigmas que ya pesaban sobre la obra, evitaron que editores como Mondadori se interesasen y le ofreciesen un contrato en febrero de 1947, en donde se requería que la fecha de entrega del manuscrito debía efectuarse el día 30 de junio de ese mismo año. El desenlace de este compromiso editorial fue el siguiente: Gadda fue solicitando continuos aplazamientos para la entrega hasta que Mondadori, finalmente, tuvo que resignarse a la realidad de no ver publicada la obra con su sello editorial.

Mondadori fue testigo, además, de cómo Gadda no solo no cumplía su contrato, sino también de que, entre los meses de mayo de 1955 y febrero de 1956, el primer número de la revista *Officina* publicara cuatro episodios de *Il libro delle furie*, una obra que, en realidad, era parte de aquella que una década antes Gadda había prometido a Mondadori, concretamente la relativa a su segundo libro.

Gadda desentierra el manuscrito prometido a Mondadori en 1963 cuando le llega el requerimiento de Garzanti y, apremiado por este compromiso, entrega el manuscrito bajo la premisa de que se reserva el derecho de revisarla radicalmente. El editor no deja esta vez de insistir y la obra, en su versión como hemos llamado «edulcorada», ve la luz por fin en 1967. Pero la desafortunada publicación en este año de *Eros e Priapo* en las circunstancias en las que se había llevado a cabo llevaba implícita la necesidad de una reedición que fuese capaz de recuperar la esencia del texto en su concepción original, algo

[138] Para profundizar en toda la vivencia editorial por la que pasa *Eros e Priapo* véase el dossier de la edición de Adelphi: P. Italia y G.Pinotti en Gadda, C. E. (2016). *Eros e Priapo*, Adelphi, pp. 345-381.

que no sería subsanado hasta la edición de Giorgio Pinotti y Paola Italia, un trabajo enfocado en restaurar los criterios filológicos del primer texto y al que también se acabaría incorporando, en el apéndice, *Il libro delle furie*[139].

Esta es la forma que se le ha dado a la edición con la que hoy contamos, una edición que es el fruto de un trabajo iniciado en 1992 y cuyo objetivo era reconstruir la génesis de aquella primera edición que tuvo que ser «edulcorada», reduciendo el texto a mero panfleto antimussoliniano y extirpándole toda la compleja carga teórica que escondía detrás. Gracias al trabajo de Pinotti e Italia, hoy podemos aseverar, sin reservas, que nos encontramos ante un «trattato di psicopatologia delle masse valido in ogni epoca e per ogni forma di totalitarismo in cui si assista all'abdicazione del principio di Logos e alla sottomissione di Eros alla sua degenerazione narcissicopriapica» (Italia, Pinotti, 2016, p. 411).

Ambos editores insisten en que la historia del texto solo se puede reconstruir a partir de la ambigua relación que Gadda mantuvo con el fascismo. Por lo que, desde la perspectiva que proponen:

> *Eros e Priapo* è un atto di (auto) denuncia e insieme un'autobiografia nazionale, che indaga le ragioni profonde della storia recente di un intero popolo, dopo avere mostrato lo strazio della sua distruzione materiale e morale, per additare la strada della rinascita. (Italia, Pinotti, 2016, p. 372)

Para autores como Gian Carlo Ferretti (1987)[140] la obra, sin embargo, es una auténtica «vendetta» en la que el autor descarga toda la rabia contenida hacia un sistema en el que él mismo había visto en un principio la solución a los problemas de la Italia posterior a la Gran Guerra. Ferretti defiende que el libro levanta una profunda condena moral en la que su autor se expresa partir de «un furore incontenibile e totalizzante che arriva a investire quasi ogni atto e comportamento umano durante il ventennio fascista» (Ferretti, 1987, p. 134). Con un lenguaje sometido a fuertes contrastes y con frecuentes irrupciones de lo dialectal y lo deformante —motivos propios del experimentalismo

[139] Como indican Italia y Pinotti *Il libro delle Furie* es un título que «enfatizza l'aspetto irrazionale, la violenza verbale e tematica del pamphlet, e catalizza l'attenzione sul narratore» (Italia y Pinotti, 2016, p. 401).
[140] Ferretti, G. C. (1987). *Ritratto di Gadda*, Laterza, Roma.

lingüístico del autor— *Eros e Priapo* se perfila como un contenedor teórico con el que Gadda pretendía:

> dare al suo antimussolinismo e alla sua «dispietata analisi», una base e motivazione *teorica* attraverso un assai personale freudismo, complicato e contaminato con il suo darwinismo, e con altri sconfinamenti disciplinari (la pedagogia, la medicina) al livello problematico e linguistico. Eros, dice Gadda, è alle radici degli impulsi, appetiti, atti umani. Ne è manifestazione fondamentale l'«autoerotia» o narcisismo, che quando non sia infrenata o sublimata da necessità morali e tecniche, degenera in «follia autoerotica» e «iper-erotia narcissica» criminale. (Ferretti, 1987, p. 138)

Según Ferretti «un Eros senza Logo in sostanza, non è altro che un Priapo esibizionista e irresponsabile al quale Gadda viene riattribuendo, con le nuove e ulteriori implicazioni della sua *teoria*, tutti i caratteri e connotati mussoliniani» (Ferretti, 1987, p. 138). Toda la cuestión de la locura narcisista, la incapacidad de poseer una ética y una moral para gobernar en pos de una figura que continuamente se ensalza a sí misma a través de un discurso que se sustenta en la mentira y sobre el que prevalece la «esibizione del corpo»:

> È Insomma, l'«Io-minchia», l'«Io-Fallo», che proprio con la sua «priapesca … vantardigia», magniloquenza guerriera, e prepotente scempiaggine, riesce a conquistare «l'io collettivo», «un popolo frenetizzato» e demente … e Mussolini «Io-Fallo» conquista in realtà l'Italia proprio attraverso l'idolatria, soggezione, «minorità», isterismo, libidine delle donne italiane, attraverso la loro «ninfomania politica. (Ferretti, 1987, p. 139)

El parágrafo de Ferretti se puede leer en clave de carta de presentación de la obra, ya que, desde el inicio, se puede ir advirtiendo el juego de pulsiones entre la figura del líder, figura dominante, y la del pueblo, anhelante de ser dominado. Gadda perfila, detrás de todas estas cuestiones que apuntamos, dos fuerzas que con firmeza se oponen y a la vez se atraen: la del poseedor —encarnado en la figura de Mussolini[141]— y la del poseído

[141] Figura que personifica «l'emblema assoluto dell'insensatezza del mondo e della stupidità degli uomini» (Ferretti, 1987, p. 118)

—circunscrito al conjunto de la sociedad italiana—. Dos fuerzas opuestas y que entran en los roles clásicos del hombre como figura poseedora y de la mujer como figura poseída —binomio que Pasolini reconoce como parte del engranaje de la sociedad capitalista, como uno de los motores que la sostienen, y que él invertirá en *Petrolio* cuando defina el súmmum de la experiencia erótica de Carlo como el momento en que pasa de poseedor a poseído[142].

El autor consideraba que patriotismo y fascismo eran la misma cosa, por lo que la segunda categoría era inextirpable de la primera. Se dejó seducir por las propuestas de Mussolini porque consideraba que era preciso instalar un organismo que impusiese orden y suprimiese el caos en que se hallaba sumida la sociedad italiana de las primeras décadas del XX. Convencido en un principio, vio en el fascismo una posible solución a la miseria socioeconómica en que se hallaba sumida Italia y no será ya hasta la década de los '40 que contemos con unas declaraciones en las que su adhesión ideológica al régimen se perciba como no favorable. En el capítulo que Dombroski dedica a las relaciones de Gadda con el fascismo se refleja que «la celebrazione del fascismo da parte di Gadda, inoltre, risentì senza dubbio della sua esperienza di conservatore milanese» (Dombroski, 2002, p. 135) porque desde el punto de vista de Gadda «il fascismo soddisfaceva istanze d'ordine e orientamento, mentre il programma di autarchia e i miti di indipendenza nazionale sembravano infondere nuova vita agli spenti ideali di un illustre e intraprendente passato» (Dombroski, 2002, p. 135).

Aunque no se puede considerar que haya un cambio de posición respecto al fascismo en el pensamiento gaddiano hasta el año 1944, momento en que tenemos constancia de que comienza a escribir *Eros e Priapo,* es sustancial tener en cuenta que la crítica gaddiana parte de una postura ideológica de derecha, que brota de una actitud análoga a la que tenía cuando ensalzaba el programa económico fascista, el cual consideraba muy eficiente. Por lo tanto, «la satira e le invettive antifasciste, quindi, sono strettamente connesse con il fondamentale conservatorismo dell'autore e non possono affatto essere considerate come l'espressione di celati o repressi sentimenti democratici»

[142] Pasolini asume en el personaje de Carlo, a partir de los cambios de sexo del protagonista, que el clímax en la experiencia erótica deviene con la renuncia a la posesión en la práctica sexual, que se parangona a una renuncia al consumo mismo que el mecanismo capitalista promueve y coloca en el centro de su sistema. En el caso de *Petrolio*, los roles de poseedor-poseído se asocian con el binomio mal-bien, yendo emparentado el rol de poseedor con el del mal. (Véase 4.5.).

(Dombroski, 2002, p. 135). La crítica antimussoliniana de Gadda responde a su desprecio por la pequeña burguesía y por las clases dominantes.

Cuando en 1950 Gadda llega a Roma no tarda en comenzar a escribir esta suerte de alegato contra el fascismo y su líder. Bajo el prisma del psicoanálisis como llave hermenéutica, el autor analiza el delirante amor del pueblo por el Duce, a quien convierte en el objeto de su sátira por poseer lo que él identifica como un narcisismo patológico. Conviene, sin embargo, tener en cuenta la Nota al testo de Italia y Pinotti (2016) en esta cuestión del psicoanálisis como clave de desciframiento del texto, ya que ambos defienden que no se trata de utilizar el psicoanálisis para comprender los años veinte fascistas, sino de utilizar estos mismos años para entender las complejas relaciones entre «narcisismo individuale e vivere civile»; «per capire come le pulsioni dell'io agiscano in *tutti* i rapporti interpersonali, in *tutte* le dinamiche collettive, e possano, se non infrenate, portare a vent'anni di fallocrazia alimentata dal delirio di un "ippopotamo egolatra"» (Italia y Pinotti 2016, pp. 376-377). Pero en *Eros e Priapo* no solo se evidencia este delirio narcisista, sino que también se da espacio al papel que juegan las masas en el fenómeno, incapaces de frenar la ascensión ególatra del líder, y cómplices de que esta se mantenga:

> La verità che Gadda vuole mettere a nudo, quindi, non è tanto e non solo il delirio esibitivo, il priapismo narcissico di Mussolini, ma l'erotismo «naturale» di ciascuno dei suoi quaranta quattro milioni di sostenitori: «Latenze erotiche sussistono, operatrici instancabili, nella nostra vita d'ogni giorno … Eros è alla radici della vita e della personalità individua, come dell'istinto e della pragmatica d'ogni società e d'ogni associazione di fatto, d'ogni fenomeno collettivo». (Italia y Pinotti, 2016, p. 377)

Este, el punto de vista psicoanalítico, es el prisma que Gadda sugería a los editores de *Nuove Edizioni Italiane*; un punto de vista que pusiera el acento en el aspecto político, pero apuntalando la interpretación freudiana como telón de fondo, de manera que el drama de la Italia fascista quedara alegorizado en un texto político con un sustrato eminentemente erótico y cargado de una violencia demoledora. La autoerótica encuentra su desarrollo en lo que Gadda denomina la *prassi dello specchio*, que siempre precede a aquella otra que llama *passi d'amore*: «l'identità della pratica dello specchio con quella d'amore riposa sul ruolo centrale che il narcisismo, per Gadda attento lettore di Freud, svolge nella formazione dell'individuo inquanto sviluppo delle pulsioni sessuali che Freud chiama libido» (Marchesini, 2014, p. 15). Esta carga autorerótica o narcisista que

trata Gadda representa en su plano negativo la figura de Mussolini a través de *Eros e Priapo*.

Para desarrollar su tesis sobre la «erotia narcissica», el autor pasaba del «analisi della storia (degenerazione erotica del Ventennio) a quella della psicologia delle collettività (degenerazione erotica in relazione all'io narcissico)» (Italia, Pinotti, 2016, p. 378). Aquel Mussolini celebrado en los textos que alababan la eficiencia económica del régimen reaparecía en *Eros e Priapo* como el responsable de la tragedia civil italiana y como «grottesca personificazione di sfrenate forze psichiche, in quanto Eros scaturisce da una cospirazione di istinti vitali tesi alla congiunzione carnale con il tiranno e alla soggezione a questi, mentre Priapo rinvia all'esibizionismo perverso del duce» (Dombroski, 2002, p. 137). *Eros e Priapo* desarrolla la metáfora de que la comunidad es violada por su Duce; a través de la aguda sátira de la que hace gala Gadda, Mussolini es representado como un falo gigante que se dispone a someter a unas víctimas que se muestran más que dispuestas a claudicar ante la violencia de la retórica embaucadora del Duce:

> Porgeva egli alla moltitudine l'ordito della sua incontinenza buccale, ed ella vi metteva spola di clamori, e di folli gridi, secondo ritmi concitati e turpissimi … La moltitudine, che al dire di messer Nicolò amaro la è femmina, e femmina a certi momenti nottivaga, simulava a quegli ululati l'amore e l'amoroso delirio … E al mezzo … lo sporgimento di quel suo prolassato e incinturato ventrone, in dondolamento ad avanti-indietro, da punte a tacchi, irrigiditi i ginocchî, di quel mappamondo suo goffo e inappetibile a qualunque. Indi la reiterata esultazione di tutto 'l corpo, come lo iscagliasse ad alto una molla, e di tutta la generosa persona … indi poi chella fulgurata protuberazione di chella sua proboscide fallica, e grifomorfa in dimensione suina, che dell'abundanzia di carne dell'apparato buccinatorio e del buccale sfinctere e labiale bucco gli era con tutto giolito e deiezione patria d'ogni disceso de' Malfrullati assentita. (Gadda, 2016, pp. 245-246)

Para Dombroski, la crítica ve en el antifascismo de Gadda un significado «metahistórico» porque se sirve de la figura de Mussolini para representar «la pulsione erotico-narcisistica, le cui radici vanno individuate nelle pulsioni di un Io costituzionalmente esposto alle istanze corruttrici dell'Es» (Dombroski, 2002, p. 138). Así el narcisismo que Gadda satiriza en la obra Y más interesante aún:

> potrebbe interpretarsi come metafora della contemporanea cultura di massa cui già preludeva il sistema fascista di comunicazione culturale. Il venir meno dei tradizionali stili di vita collettiva favoriva la comunicazione massificata offerta al consumo irriflesso della società, ciò che faceva del consumo stesso, allora, la relazione sociale primaria e il segno di una cultura che andava rimpiazzando il tradizionale sistema di valori, quello, per intenderci, di una cultura fondata sulla produzione verbale. Per l'io isolato di Gadda il linguaggio della propaganda politica, al pari della parola di Dio, rappresentava un'immagine universale. Il carattere contingente e privo di consistenza ontologica dell'identità individuale, al quale Gadda ha dato espressione in tutta la sua opera, trovava attraverso il fascismo una compensazione nell'unità dell'oggetto di consumo e della sua nomenclatura («Il Duce», «La Patria», «La Razza» e così via). (Dombroski, 2002, p. 139)

Bajo el fascismo la cultura de masas comenzó a asentarse e incluso a buscar los modos de perfeccionar su esquema organizador; el paradigma disciplinario comenzaba a asomarse a la atalaya que le permitía ver el cambio venidero. Los sistemas de gestión modernos evidenciaban la dependencia de un sistema organizador mayor, que se colocase por encima para dirigirlos; lo que en la disciplina clásica había supuesto un mecanismo coercitivo se perfilaba aquí como un reclamo:

> L'io atomizzato, in altre parole, diveniva il tramite per garantire la conformità a idee e comportamenti prevalenti. L'orientarsi delle masse a favore della guerra, inoltre, rafforzò il narcisismo consumistico che siamo venuti descrivendo … È qui che la polemica reazionaria di Gadda deliberatamente smentiva le forze della reazione politica: irridendo la dinamica della coercizione, che aveva mobilitato tutte le sue risorse propagandistiche alfine di rendere omogenea una società culturalmente diversificata, con tragica ironia Gadda affermava che la *reductio ad unum* avrebbe avuto luogo nell'atemporalità dell'eterno: *da furore a cenere*. (Dombroski, 2002, p. 140)

Con la publicación de *Eros e Priapo*, con una fórmula narrativa cuya naturaleza oscila entre el panfleto y la novela, Gadda entrega a los lectores algo más que un escrito de difamación del periodo fascista o de acusación directa hacia Mussolini como supremo culpable de la degeneración de Italia; mucho más determinante es que el autor lega una herramienta con la que indirectamente clama por un acto de reflexión colectiva a partir del desvelamiento de aquellas relaciones entre «le pulsioni di Eros, la loro degenerazione

priapica e la loro sublimazione» (Italia, Pinotti, 2016, p. 412). Una obra que vendría a «esorcizzare la peste che si era propagata nel ventennio fascista e inoculare gli anticorpi di una generale opera di vaccinazione» (Italia, Pinotti, 2016, p. 412). Para Marchesini «il romanzo testamentario di Gadda ambisce a fare la "veridica istoria ... erotica dell'uman genere" dell'epoca fascista, in Italia» (Marchesini, 2014, p. 95). A lo que añade:

> Abbiamo preso le mosse dalla centralità del fenomeno del narcisismo, in tutte le sue declinazioni, categoria centrale tanto alla costruzione freudiana che all'economia gaddiana. Nella sua doppia qualità di sublimazione (la carica che Gadda, con Freud, definisce normale) e d'idolatria (l'anormale), il narcisismo è pulsione costitutiva e ineliminabile dalla psiche umana. In *Eros e Priapo* Gadda aveva scritto che nella gioventù, in particolare nel «maschio» che ha più bisogno del modello narcisistico, il «gioco della erotia narcissica». (Marchesini, 2014, p. 95)

Gadda convierte a Mussolini en el sujeto-objeto de toda la «erotia narcissica» y lo presenta como «immagine-feticcio prodotto d'un io che persiste, che resiste, immanente al tempo» (Marchesini, 2014, pp. 33). En ese delirio del «io» como elemento que ha de resistir y perdurar al tiempo, la cuestión de la reproducción aparece en el programa ideológico fascista como una suerte de obligación de Estado. Es por ello por lo que *Eros e Priapo* expone satíricamente la alegoría que a partir de la visión del Duce se construye en torno a Italia, patria a la que este veía «come una conigliera "da ne cavar figli, figli, figli da mandare a la guerra, guerra, guerra"[143]». Este presupuesto que arroja Gadda por dentro de *Eros e Priapo* tiene sus consecuencias en la trama del *Pasticciaccio* y afecta directamente al personaje de Liliana Balducci porque, a partir de la definición que Gadda arroja en *Eros e Priapo* sobre la mujer como «instrumentum regni» del «padre-marito-duce», el personaje, en su condición de mujer estéril, no es útil a la función que el Estado le ha asignado. El problema de la esterilidad de Liliana es precisamente este: que el cuerpo que ella ofrece al Estado —mejor dicho, su cuerpo que, como mujer que es, pertenece al Estado— no es útil para responder a la función que se le demanda. He ahí el drama que a esta le gobierna.

[143] En Gadda, C.E. (2016). *Eros e Priapo*, Adelphi, Milano.

3.3.1. El cuerpo estéril de Liliana. Visualidad dentro del *Pasticciaccio*

A partir de la sátira y del ridículo, la violencia narrativa que Gadda dirige al Estado fascista y a la figura de Mussolini en *Eros e Priapo* se puede interpretar «come una delle molte attitudini delinquenziali in seno al testo, una sorta di ammasso di pieghe che si moltiplicano a volontà riempiendo il vuoto di un mondo in preda al collasso» (Dombroski, 2002, p. 115). *Eros e Priapo* refleja, por lo tanto, el colapso de un mundo en crisis en donde «la delinquenza, che è quanto di una società in crisi sopravvive, costituisce l'altro scenario (barocco) della rappresentazione» (Dombroski, 2002, p. 115). Un motivo que no solo retoma el Pasticciaccio, sino que también coloca en su eje central.

El argumento del *Pasticciaccio* gira en torno a dos delitos cometido en el 219 de via Merulana: el robo de las joyas de la condesa Menegazzi y el asesinato de Liliana Balducci. La consternación que los crímenes despiertan entre los residentes del edificio —ocupado por miembros de la alta burguesía— deviene porque entre uno y otro delito transcurren apenas unos días, un acontecimiento que lleva a estos personajes a cuestionar la efectividad de los cuerpos de seguridad de la que tanto presumía el Estado fascista. El encargado de llevar el caso es el comisario Francesco Ingravallo y la mujer a la que asesinan es Liliana Balducci, de quien está secretamente enamorado Ingravallo. A partir del crimen —y con la esperanza de atrapar al culpable— el comisario empieza a tejer una red de posibles sospechosos, pero todos los esfuerzos resultan infructuosos y los encargados de dar con el culpable comienzan a sentir una presión cada vez mayor por detener al responsable. La novela termina cuando Ingravallo llega a la casa de una de las criadas de Liliana, la Assunta, a quien acusa sin pruebas concluyentes.

Permeado por un plurilingüismo que colabora/obedece a la creación de los personajes la novela rompe con el clásico restablecimiento del orden que siempre ofrecen los exponentes del género del *giallo* para dinamitar la estructura convencional y dejar un crimen no solamente no resuelto sino muy lejos de estarlo. En la novela subyace la búsqueda truncada de un orden que fracasa.

El motivo de encontrar un culpable —que no es sinónimo del de resolver un crimen— se convierte en el motor de toda la raigambre narrativa. Esta perseverancia, casi obsesiva, revela cómo en la obra se contrapone la complejidad de la verdad, de penetrar en una categoría como la verdad, frente a la simplicidad de los métodos que ejecuta el fascismo. Hay, por lo tanto, toda una cuestión política y metaliteraria que adopta los

presupuestos de la novela policíaca como fuente narratológica. Bajo los presupuestos de un género que inaugurara Conan Doyle con el inspector Sherlock Holmes, Gadda despliega su habitual juego de ingenio y aprovecha para dotar de una multiplicidad de variantes dialectales a todos los estratos sociales que hace desfilar por la novela. En este sentido no hay que pasar por alto que la forma de la novela policíaca surge como modelo y posible alternativa de poner orden. Los escándalos que rodearon el caso de Jack el Destripador motivaron en gran medida a Conan Doyle a escribir su obra, quien se vio en medio de una sociedad en la que la efectividad de los cuerpos del estado era cada vez más cuestionada por su incapacidad de resolver la oleada de crímenes que asolaban la ciudad. Conan Doyle crea en la ficción la solución de la que en ese momento adolece su propia realidad: coloca en el tablero un acontecimiento —que es en sí mismo desenlace— y traza todo un recorrido a través del cual se llegará a una resolución. El ejercicio es ejecutado a la inversa del sistema de la tragedia clásica, donde se asistía paulatinamente al desenlace y se cerraba después de que el espectador hubiese pasado por un proceso de catarsis[144].

La obra de Doyle instaura un esquema que va a pasar a ser modelo dentro del género, pero Gadda presenta una novedad[145] en lo que a este modelo se refiere y es que para él es inviable esgrimir un razonamiento como el que posee Sherlock Holmes. Mientras que el personaje inglés se mueve en la ya mencionada línea causa-efecto, Gadda rechaza la participación de una única causa y esgrime como razonamiento la posibilidad de no una, sino de múltiples causas para un único efecto[146]. La filosofía que Gadda desarrolla a partir del personaje de Ingravallo viene a regular toda la narrativa, plagada de continuas alteraciones, tensiones y cambios. A partir de las indagaciones del comisario se nos va a introduce de lleno en una sociedad en ruinas no solo económicas sino morales y sociales en donde la desviación de la norma parece aceptarse como algo cotidiano; un motivo que, a partir de las observaciones de Dombroski, entendemos da licencia al autor para exponer en primer plano todo aquello que pudiera estar fuera de las normas morales y convencionalismos sociales: «a rappresentare l'amore, ad esempio, sono convocati

[144] Para una aproximación general al género policíaco véase Rzepka, C.J. y Lee Horsley, eds. (2020). *A companion to crime fiction*. John Wiley & Sons. Hoboken.
[145] Más sobre las reformulaciones de la novela policíaca que hace Gadda en el *Pasticciaccio* en Bignamini, M. (2012). *Mettere in ordine il mondo? Cinque studi sul Pasticciaccio*, CLUEB, Bologna. |Roggia, C.E. (2023) *Il detective, il diavolo, la campagna. Un percorso nel Pasticciaccio*, Quodlibet, Macerata. | Amigoni, F. (1995). *La più semplice macchina. Lettura freudiana del Pasticciacico*, il Mulino, Bologna. | Terzoli, M.A. (2015). *Commento a "Quer pasticciaccio brutto de via Merulana" di Carlo Emilio Gadda*, Carocci, Roma.
[146] En Calvino, I. (2000). Molteplicità, *Lezione americane*, Mondadori, Milano.

l'omosessualità, la necrofilia, l'onanismo e probabilmente l'incesto, tutte pratiche che non vengono mai descritte, ma alle quali si allude in tono perlopiù cómico» (Dombroski, 2002, p. 109). El uso de la comicidad aquí permite a Gadda desvelar todo lo oculto por aquella sociedad censora y entrar en los dominios de la transgresión, sino explícitamente, con una ligera alusión. Más que suficiente para entender el guiño que el autor acomete. En este sentido también prosiguen las observaciones de Marchesini, para quien:

> il discorso narrativo e realista che Gadda ha a cuore nel *Pasticciaccio* sceglie di non ignorare la «biologia», ossia la dimensione corporea, carnale e sensuale dell'esistenza, insomma l'aspetto «sensibile» e umorale che pertiene anche all'intuizione più scarna e al più asciutto intellettualismo. (Marchesini, 2014, p. 57)

Así, sobre el fondo narrativo de la ciudad la Roma de los años veinte, sometida a un poder e ideología fascista que premiaba la natalidad, Gadda construye una historia que ofrece una «immagine totale della vita» (Marchesini, 2014, p. 57).

Gadda rompe así con el presupuesto teológico cristiano según el cual el mundo puede explicarse como efecto de la voluntad creadora de Dios y la relación causa-efecto, creador-creado ya no es válida. El inicio del *Pasticciaccio* parte de esta postura teórica:

> Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti … Ma il termine giuridico «le causali, la causale» gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia. L'opinione che bisognasse «riformare in noi il senso della categoria di causa» quale avevamo dai filosofi, da Aristotele o da Emmanuele Kant, e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione centrale e persistente: una fissazione. (Gadda, 1987, pp. 8-9)

Desde un punto de vista etimológico, el término «pasticcio» que se imprime desde el título implica, como indica Roscioni «la negazione, l'impossibilità dell'ordine» (Roscioni, 1975, p. 74). Gadda coloca el presupuesto dentro de un género que precisamente se caracteriza —en su forma más prototípica— por una trama que deviene en orden cuando alcanza su final, cuando en ella se descubre al culpable de todo el

desorden que un asesinato impone en la base social. Pero Gadda rompe con esta imposición del orden que se ejecuta a través de la estructura misma del *giallo*; deja un final con un caso que no solo está sin resolver, sino también con la ausencia de argumentos sólidos que lo lleven a un culpable. Este el mayor golpe a una literatura como la policíaca, interrumpir el relato sin encontrar al culpable, trasladar a la ficción lo que en muchas ocasiones acontece en la propia realidad. Aunque el concepto de pastiche en Gadda coincide a menudo con aquel otro de «groviglio», conviene tener en cuenta que:

> *pasticcio* designa nei testi più antichi una situazione oggettiva che, per quanto deformata e drammatizzata da una sensibilità patologicamente ricettiva, non cessa di apparire contingente e redimibile. È appunto per questo che all'idea di *pasticcio* si sovrappone … quella di *groviglio*, vocabolo che nelle opere di Gadda sembra vincere nettamente su *pasticcio* e sulle altre voci più o meno sinonime. E il *groviglio* non è altro che il convergere e intrecciarsi di relazioni diverse da cui scaturisce un evento, un oggetto. (Roscioni, 1974, p. 77)

El pastiche de Gadda no escapa a la posibilidad de someterse a un proceso mimético y de asumir tintes realistas, lo que explica la impronta lingüística del *Pasticciaccio*, que hasta cierto punto es mimética con las voces multirregionales de la Roma que retrata. Por lo tanto:

> Il pasticcio, il disordine è insomma o mimesi della deformazione reale, o deliberata disgregazione di un ordine apparente, propedeutica alla creazione di una nuova realtà. In quest'ultima accezione esso è l'equivalente, sul piano linguistico, dello «sviluppo apparentemente disordinato» sul piano della favola: un congegno atto a demolire e a ricostruire, un mezzo di polemica e di ricerca. Sotto questo profilo pochi scrittori possono dirsi «engagés» come Gadda. (Roscioni, 1975, p. 86)

Porque aquel desarrollo aparentemente desordenado no es sino un desorden predeterminado que viene a poner en orden el esquema sobre el que se levanta el «groviglio cognoscitivo». Para Gadda la literatura es «l'indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità» (Roscioni, 1975, p.84). Siempre ha concebido la

novela como un «organismo» en donde «le situazioni, le idee, i vocaboli registrati nelle note costruttive sono gli attrezzi necessari a dar vita all'impresa narrativa» (Roscioni, 1975, p. 89). «Pasticcio» es, como define Roscioni, «il sangue cagliato di Liliana, la coincidenza dei due crimini consumati nello stesso palazzo, il disordine della questura con il suo "odorino sincretico", la confusione che nasce dalle interferenze telefoniche, la città "gremita"» (Roscioni, 1975, p. 91). Tanto si se define como «pasticcio» o como «deformazione», «il perno intorno a cui rota ogni suo discorso è la realtà e la vita» (Roscioni, 1975, p. 94). Pero su escritura no es solo deformación, más allá de eso, «là dove la metodica ricerca dei significati e delle cause aveva fallito, egli si lusinga allora che riuscirà il disordine: un diverso linguaggio e sistema che lascia libero campo alle costruzioni più temerarie, alle più "barocche" invenzioni» (Roscioni, 1975, p. 157)

El *Pasticciaccio* esboza un retrato del caos de la Roma de la segundad década del XX. Se descubre un mundo popular burgués hondamente corrompido, plagado de personajes de moral baja o de ausencia de moral en un autor que «si muove qui tra un'ironia partecipe, esecitata tendencialmente verso il monto popolare … e una satira feroce, accentuata talora dalla deformazione fisica» (Ferretti, 1987, p. 117). Aprovechando la multiplicidad de personajes pertenecientes a casi todos los escalafones sociales, Gadda realiza un laborioso ejercicio en el que deja que el romanesco[147], con una fuerte presencia de expresiones coloquiales, dé voz a sus personajes y haga confluir los espacios de la alta sociedad con los barrios populares, las zonas burbujeantes de gente como los mercados y los dominios suburbanos de más allá del núcleo de la ciudad. Por esta confluencia policromática el autor pasa revista a todo un organigrama social, todo un variopinto conglomerado que se ve interconectado a partir de los dos acontecimientos que marcan el devenir de la acción: los crímenes de via Merulana.

El 229 de via Merulana alberga el escenario de dos crímenes diferentes, pero interconectados. Ambos dentro de un mismo edificio y ambos en la misma planta — primero a un lado de la escalera y luego al otro— y ambos en casas de personas que gozan

[147] Para profundizar en los estudios sobre las cuestiones lingüísticas gaddianas véanse los siguientes trabajos: Kassem, Nagwa (2003). Varietà di lingua nel romanzo di "Quer pasticciaccio brutto de via Merulana" di Carlo Emilio Gadda. *Transcultural Journal of Humanities and Social Sciences*, 4.1. | Baldi, G. (2003) Il Pasticciaccio: 'barocco' e antiromanzo. *Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura*, Vol 5. 1. pp. 85-104. | Matt, L. (2010). Uno «gnommero di parole»: sul lessico romanesco di «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana»." *Storia della lingua italiana e dialettologia*, pp. 517-528. | Matt, L. (2006). *Gadda. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma.

de una holgada posición social. Un edificio que se conoce como «er palazzo dell'oro» porque tanto los inquilinos como la propia estructura señala Ingravallo que parecieran estar revestidos de oro. La opulencia que se despliega es enorme y, desde las primeras consideraciones del inspector, se subraya esta condición y se matiza que la joya de la corona de esta suma opulencia, de este barniz que engalana, se encuentra en el tercer piso, en la escalera A, donde viven los Balducci.

Los elementos capitales de la raigambre narrativa del *Pasticciaccio*, de la cuestión en la que ponemos el foco en nuestro apartado, comienzan a despuntar ya desde la primera visita de Ingravallo a la casa de los Balducci, donde el comisario advierte la presencia de dos nuevas figuras femeninas: Gina y Assunta, la primera, sobrina, y la segunda, criada. La cuestión de las sobrinas se torna de interés desde que el comisario apunta a que con esta nueva son cuatro las que él tiene conocimiento de que ya han pasado por casa de los señores. Más adelante, una vez asesinada Liliana, en unas reflexiones que esboza el sacerdote amigo de la familia, tendremos conocimiento de todas y cada una de las jóvenes que han estado bajo la tutela de los Balducci. El relato del párroco se coloca sobre el tablero una vez se desvele que este era el encargado de custodiar el testamento de la difunta y, a partir del mismo, se podrá entrever que las interrelaciones con las sobrinas iban más allá de una cuestión que se suscribiese a una simple tutela de estancias temporales. El fervor de Liliana hacia las jóvenes, sin entrar en las posibles connotaciones sexuales que eso pudiera tener, denota que más allá de un posible deseo en el terreno sexual, nos encontramos ante una profunda fascinación hacia el estado del ser de las muchachas, a las que ve como verdaderas criaturas reproductoras en todo su esplendor. Sin lugar a dudas, todas estas muchachas, estos cuerpos femeninos que pasan por la casa de Liliana, ya sean criadas o sobrinas, son cuerpos exponenciales de todo aquello que Liliana es incapaz de ser: cuerpos fértiles.

La cuestión capital, por lo tanto, se coloca desde el inicio de la novela, inherente a los pilares mismos del discurso. Con estas figuras femeninas se introduce la capital referencia que asola la novela: que además de mujer y esposa, Liliana puede —y *debe*— cumplir el papel de madre. Esta tríada de categorías[148] veremos que va a aparecer en los momentos de suma desolación de la madre en *La cognizione*. Aquellas derivas de frustración y melancolía condenaban a una figura que, habiendo conseguido los anhelos

[148] Peso que soporta la conciencia del personaje femenino: mujer, esposa y madre. Véase 3.4.

de Liliana, en el ocaso de su vida no se reconocía a sí misma como madre. La cuestión de la maternidad —de la fertilidad en el caso del *Pasticciaccio*— se vierte en los personajes principales femeninos y crea en una y otra obra un verdadero juego especular al que le dedicaremos mayor atención en el siguiente apartado.

Dentro de los tipos de exposición de lo femenino que se colocan en el inicio del *Pasticciaccio* esta nueva criada y la nueva invitada que Ingravallo ve en la casa de los Balducci engloban el tipo de la niña que aún está por desarrollarse plenamente y el de la niña ya reconvertida en mujer, provocadora en toda su extensión capaz de despertar los deseos sexuales del comisario. Y entre la asunción de la niñez de Gina y la de los deseos que le provoca Assunta a Ingravallo, Gadda coloca la figura melancólica de Liliana. La voz interior de Ingravallo relata el pesar y las divagaciones internas por las que la mujer se pierde:

> Il dottor Ingravallo a quei sospiri, a quel modo di porgere, a quegli sguardi che talora divagano triste, e parevano tentare uno spazio o un tempo irreali da lei sola presagiti, si sarebbe detto, a poco a poco aveva preso a farsi caso: ne aveva dedotto altrettanti indizi, non forse di una disposizione originaria ma di una condizione attuale dell'animo, di uno scoramento crescente. (Gadda, 1987, p. 15)

Hay, por lo tanto, dos puntos de tensión que se vienen a contraponer en la casa de los Balducci: la melancolía de Liliana, figura que pareciera que quisiera adentrarse en los dominios de lo marchito, frente a la vitalidad y en algunos casos exuberancia de las sobrinas y de esas criadas que se cambian casi mensualmente. El mismo Ingravallo se detiene en todo el trasunto que hay tras las figuras femeninas que se van sucediendo y concluye que, posiblemente, «il cambio della nipote doveva di certo valere nel suo inconscio come un símbolo, in sostituzione del mancato scodellamento» (Gadda, 1987, p. 18).

Los sucesivos cambios de sobrinas y las consideraciones de Ingravallo en torno a la nueva sobrina que vive en la casa y en torno a los pensamientos que puedan derivarse de Liliana hacia las mismas dan pie a toda una acumulación de símbolos relacionados con la fertilidad:

> Per lei, dal Tevere in giù, là, là, dietro i diroccati castelli e dopo le bionde vigne, c'era, sui colli e sui monti e nelle brevi piane d'Italia, come un grande ventre fecondo, due salpingi grasse, zigrinate d'una dovizia di granuli, il granuloso e untuoso, il felice caviale della gente. Di quando in quando dal grande Ovario follicoli maturati si aprivano, come ciche d'una melagrana: e rossi chicchi, pazzi d'una amorosa certezza, ne discendevano ad urbe, a incontrare l'afflato maschile, l'impulso vitalizzante, quell'aura spermatica di cui favoleggiavano le ovariti del Settecento. E a via Merulana 219, scala A, piano terzo, ci rifioriva la nipote, nel meglio grumolo, proprio, del palazzo dell'Oro. (Gadda, 1987, p. 19)

El caviar, la granada, el color rojo, los potentes símbolos de la fecundidad, de la proliferación y de la pulsión sexual misma se acumulan a partir de un posible pensamiento de Liliana, de todo el ser deseante, mujer y esposa, pero no madre. Desde la perspectiva de Marchesini (2014), Liliana es el emblema que todo padre en potencia venera, el punto fuerte a partir del cual Gadda construye el *giallo*; y su drama reside en no poder cumplir con su función biológica —a pesar de perfilarse como el prototipo de aquel «instrumentum regni» del padre-marido-Duce desarrollado en *Eros e Priapo*—. El cuerpo estéril de Liliana se convierte así en emblema de cuerpo interrumpido, en una imposibilidad por desarrollarse en sus pulsiones, en este caso biológicas a los que se va a sumar las latencias eróticas hacia figuras que no son su marido: como es el caso de sus deseos hacia su primo, Giuliano Valdarena, a quien ve como un posible padre del hijo que no puede concebir, y hacia el cortejo de sobrinas que van a ir desfilando por su casa. El motivo del desfile de sobrinas deja en evidencia las pulsiones homoeróticas de Liliana, una cuestión que se puede abordar desde los deseos de esta por ser madre, a los deseos por poseer aquellos cuerpos que, a priori, pueden realizarse en lo que a ella le ha sido velado. El juego que establece Gadda no pasa desapercibido ni a los lectores ni al propio Ingravallo, más si se evidencia con el fulgor de una de las sobrinas, Virginia, que se presenta como un personaje casi desbordado en sus afectos, a pesar de que no tiene apenas cabida en la narración y su presencia es más por alusión de otros personajes, que por poseer un espacio narrativo propio.

En todo este entramado de pulsiones eróticas que establece Gadda, algunas fuertemente reprimidas, como es el caso de las de Ingravallo y Liliana, y otras en las que

sí se acomete un cumplimiento de los deseos, como es el caso de Valdarena, Gadda aprovecha uno de los almuerzos en casa de los Balducci para colocar en el mismo espacio los dos cuerpos antagónicos que en la narrativa se desarrollan: por un lado, el cuerpo de Ingravallo, cuerpo de la dimensión de las prácticas disciplinarias clásicas, no realizado en sus pulsiones y, por lo tanto, cuerpo interrumpido; por otro, el cuerpo de Valdarena, cuerpo masculino que se define en todo su esplendor y cuyas pulsiones quiebran el sistema disciplinario. A partir del cuerpo que representa Valdarena, Gadda aprovecha para subrayar la frustración del propio comisario:

> C'era, duole dirlo, in don Ciccio, una certa freddezza, come un'astiosa gelosia verso i giovani, specie i bei giovani, e tanto più i figli dei ricchi. Questo sentimento non valicava per altro i limiti ammissibili d'un fenomeno interno, non avrebbe mai influito sulla sua condotta di commissario. (Gadda 1987, p. 20)

Ingravallo ve en Valdarena todo lo que a él mismo le gustaría ser, de la misma forma en que Liliana ve en el cortejo femenino a todas las posibles hijas que pudiera haber tenido, pero más importante, todo lo que estas podrían realizarse en la maternidad y que a ella misma se le ha negado. Valdarena aparece así perfilado como la antítesis del comisario, a quien le aquejan los celos no tanto ya porque percibe el aire de intimidad que rodea a Liliana y Valdarena, sino porque es sabedor de con qué facilidad este último puede realizarse en sus pulsiones. La narrativa subraya aquella encrucijada de deseos insatisfechos por parte de los dos personajes que decimos aún quedan por dentro de las prácticas disciplinarias clásicas.

El *Pasticciaccio* es una obra en donde tiene mucho peso el nivel expositivo, una obra cuya carga visual en relación con el cuerpo se subrayaba sin veladuras y que no se refrena a la hora de exponer en un primer plano detalles que irrumpen en los dominios de la transgresión —sirva de ejemplo, una vez más, la exposición del cadáver de Liliana—. Si bien es cierto que a lo largo de *La cognizione* —muy especialmente de la segunda parte— el detenimiento en la cuestión de lo feo y la vejez iba siendo mayor, no es sino hasta el descubrimiento del cuerpo a punto de morir de la madre, que la crudeza de la imagen nos traspasa. En el *Pasticciaccio*, sin embargo, la transgresión de la que hablamos en la exposición del cuerpo de Liliana deriva de que el cadáver es descrito a partir de unos

recursos que llaman al deseo, como si el personaje que narra la horrenda visión que tiene ante sí, en este caso Ingravallo, pudiera resolver todas aquellas pulsiones que hubo de reprimir cuando Liliana permanecía con vida.

A partir de todos los presupuestos arrojados y las interrelaciones de Gadda con la pintura de Caravaggio, no sería desacertado afirmar que la construcción pictórica del cadáver de Liliana viene a confluir con la cultura de la sangre que abre Caravaggio en obras como *Judith decapitando a Holofernes*, *Medusa* o en las distintas versiones que este da de *David* con la cabeza de Goliat.

Judith decapitando a Holofernes

Desmembrar el cuerpo, separar una de sus piezas supone un ejercicio de suma posesión por parte de la mano ejecutora. Así queda patente en las decapitaciones del Caravaggio, en las que los personajes acaban siendo dueños de aquellos miembros que cercenan y del mismo modo seguirá ocurriendo con los artistas que tienden a imitar el motivo que inaugura Caravaggio. Artemisia Gentileschi es buen ejemplo de ello, pero la artista aquí va más allá en su imitación de la Judith y el momento en que la espada de la heroína penetra en el cuello del general se coloca justo en el centro del cuadro. Como veremos, el ejercicio que Gadda realiza no es muy distinto del que hicieran estos genios de la pintura barroca.

En este particular tratamiento de la decapitación como motivo estético es más que probable que Gadda tuviese en mente las obras de Caravaggio, pero no podemos suscribir la cuestión del crimen de via Merulana a un simple ejercicio de analogías. Gadda va mucho más allá porque además de trasformar la acción de decapitar en degollar —desposeyéndola por tanto de la cuestión de la posesión del miembro cercenado—, coloca el cuerpo de la víctima de forma que nos recuerda a otra obra más del Caravaggio: *El entierro de Santa Lucía*. La herida abierta en el cuello de la mártir es una metáfora exponencial de cómo se escapa la vida a través de la sangre que emana de la hendidura. En el *Pasticciaccio* el corte del cuello de Liliana se cubría con unas vendas blancas, a modo de una «carmelita tendida en la muerte» y daba lugar a una potentísima imagen de una Liliana muerta con la piel blanca, inmaculada.

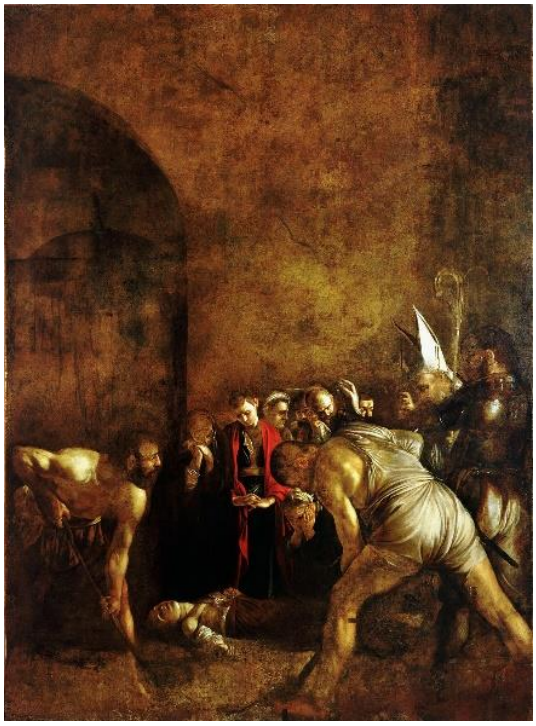
En la *Santa Lucía* no hay voluntad autorial por disimular la decapitación que en la fuente bíblica había sufrido la mártir. Si bien Caravaggio había concebido una primera versión del cuadro en donde la cabeza aparecía completamente separada del cuerpo, finalmente matizó la escena y dejó a la vista únicamente una sutil apertura en la parte baja del cuello, lo que hace tener una ligera impresión de extrañeza al observar de qué manera se une el cuello al resto del tronco.

Santa Lucía (detalle)

La pintura de Caravaggio presenta una diferencia bastante acusada respecto a la imagen de la Liliana degollada en la herida del cuello. Mientras que Gadda refuerza la visión a partir de toda la sangre que emana de la herida, del «pastiche» del cuello,

Caravaggio deja solo la zona con la hendidura, sin restos de sangre ni elemento único que resalte por encima del resto. El cuadro da más bien la sensación de un tumulto y no destaca ningún motivo de muerte ni resalta la herida de la mártir.

En el *Pasticciaccio* la imagen de Liliana es una imagen de horror. La sangre puebla los espacios y en el cuello forma una espuma a la manera de un coágulo. La estética grotesca domina toda la composición, pero no solo por los motivos estilísticos, sino, más aún, por la transgresión con la que se perfila el cadáver —que parece se preste a una cópula— y por lo perturbador de la forma en que Ingravallo lo contempla.



Entierro de Santa Lucía

El entierro de Santa Lucía coloca en el centro el cuerpo de la mártir y a ambos lados de ella, en una posición ligeramente más avanzada, a dos enterradores cavando su fosa. El resto de los personajes aparecen detrás de la mártir y conforman un tumulto que bien podría estar compuesto por los vecinos del 219 de via Merulana. El *Pasticciaccio* no tiene reparo alguno en describir pormenorizadamente la violencia ejercida sobre el cuerpo de Liliana Balducci, aglomerando en esta figura no solo las citadas referencias a *Santa Lucía* sino también a ese exceso en el representar la sangre que pueblan los cuadros de

las decapitaciones. El *Pasticciaccio* se recrea en el cuerpo muerto de Liliana y la narración se puebla de numerosas descripciones del mismo motivo:

> Dice che l'ha trovata stesa a terra, in un lago de sangue, Madonna! Dove l'avemmo trovata puro noi, sul parquet, in camera da pranzo: stesa de Traverso co le sottane tirate su, come chi dicesse in mutande. Il capo rigirato un tantino… co la gola tutta segata, tutta tajata da una parte. Ma vedesse che tajo, dottò! … un orrore! du occhi! che guardaveno fisso fisso la credenza. Una faccia stirata, stirata, bianca da paré un panno risciacquato… che, era tisica?... come si avesse fatto una gran fatica a morì… (Gadda, 1987, pp. 62-63)

El anterior fragmento reproduce el momento en que Ingravallo es informado del crimen, pero no es, como apuntábamos, el único que se recrea en motivos de tal crudeza que nos llevan de lleno a los dominios de la estética de lo grotesco. De Liliana se dice que la han dejado como si estuviera en ropa interior, con las faldas levantadas. Este apunte, en donde todavía no se ha procedido a recrearse en todos los detalles, no tarda en terminar de esbozar la inédita estampa en el imaginario del lector:

> Il corpo della povera signora giaceva in una posizione infame, supino, con la gonna di lana grigia e una sottogonna bianca buttate all'indietro, fin quasi al petto: come se alcuno avesse voluto scoprire il candore affascinante di quei dessous, o indagarne lo stato di nettezza. Aveva mutande bianche, di maglia a punto gentile, sottilissimo, che terminavano a metà coscia in una delicata orlatura. Tra l'orlatura e le calze, ch'erano in una lieve luce di seta, denudò sé stessa la bianchezza estrema della carne, d'un pallore da clorosi: quelle due cosce un po'aperte, che i due elastici —in un tono di lilla— parevano distinguere in grado, avevano perduto il loro tepido senso, già si adeguavano al gelo: al gelo del sarcofago, e delle taciturne dimore. (Gadda, 1987, p. 64)

La descripción continúa deteniéndose en las tensas ligas, en la elegancia que a pesar de todo sigue desprendiéndose de ese cuerpo. Detalle a detalle hasta detenerse en las medias, momento en que se subliman en la expresión la conjunción de los opuestos tan necesarios como *Eros* y *Thanatos*: «le calze incorticavano di quel velo di lor luce il

modellato delle gambe, dei meravigliosi ginocchi: delle gambe un po' divaricate, come ad un invito orribile.» (Gadda, 1987, p. 65). Sobre el cadáver de Liliana, añade Dombroski, la atención del lector es dirigida por Gadda hacia el foco que en Ingravallo despierta tanta perturbación, esto es a «l'attrazione sessuale esercitata dalla donna uccisa, la sua fredda sensualità, un'attrazione che la voce narrante svia umoristicamente facendo ricorso al registro di una descrizione dettagliata tipico dei referti dei casi d'omicidio» (Dombroski, 2002, p. 75).

Es evidente que la forma del cuerpo de Liliana se convierte en el objeto de un juego verbal que se circunscribe a un horrendo espectáculo marcada por una cómica violencia. El sujeto se ve inmerso en el deseo del objeto que contempla y que el narrador ha alegorizado a partir de la obsesión que Ingravallo tiene hacia ella, sujeto deseante cuya pulsión queda encerrada, pero perdida en una contemplación morbosa del cadáver:

> Il corpo di Liliana, che è apparso come un oggetto che si rifrange attraverso percezioni diverse, può ora esser visto come il punto verso il quali il significato confluisce e a partire dal quale, al tempo stesso, si dissipa … La feticizzazione e la dissacrazione del corpo, cui il grottesco è qui dovuto, sono il mezzo adibito da Gadda alla trasformazione delle sue più profonde angosce e dei suoi intimi desideri in una realtà di superficie, in un lacerto disanimato di materia scritta spogliata di ogni affettività, ovvero, nella negazione-rimozione dell'oscuro. (Dombroski, 2002, p. 79)

Resulta casi incontestable que, a pesar del atroz crimen, del tajo del cuello y de toda la sangre que se encuentran en el comedor, el cadáver de la señora casi invita al deseo. La descripción de todo lo que viste al sexo femenino y de todo lo que lo rodea es casi obscena y se podría perfectamente incluir en una secuencia en que dos amantes están a punto de mantener relaciones. Pero Gadda lo coloca aquí, jugando con el cuerpo de una mujer asesinada, en un juego macabro en donde el cuerpo muerto tiene incluso más relevancia que cuando estaba vivo. Liliana ha trasmutado en una especie de autómata, con un cuerpo que, involuntariamente por cómo está dispuesto, clama por el goce. Pareciera que la disposición con que el narrador ha dejado el fatídico cadáver quisiera resolverse solo con la posesión de quien lo contempla: las faldas levantadas, las piernas abiertas…

Gadda, en su prototípico despliegue lingüístico, va alternando una descripción poética del cuerpo de Liliana con un tono sometido a los parámetros de lo grotesco. De las descripciones de un cuerpo que, de olvidarnos de que se trata de un cadáver sería un cuerpo que invita al deseo, un cuerpo que excita, pasa a la pormenorizada descripción de la mortal herida y de la sangre coagulada en torno a ella. Gadda vuelve a recurrir a los presupuestos caravaggescos y describe una herida de la que se observan unos hilos rojos y una profusa apertura que parece revelar la tráquea. La sangre se ha ido coagulando hasta formar una especie de espuma negra que el narrador compara con una morcilla y la cabeza se aprecia inclinada ligeramente hacia un lado —recuérdese la posición de la mártir en la *Santa Lucía*—. La descripción de la herida vuelve a trasladarnos a las cabezas de los decapitados de Caravaggio, si bien el rostro de Liliana no infunde el terror de aquellos, ni tampoco posee aquel grito en que acababa ahogándose la Medusa:

> La bellezza, l'indumento, la spenta carne di Liliana era là: il dolce corpo, rivestito ancora agli sguardi. Nella turpitudine di quell'atteggiamento involontario —della quale erano motivi, certo, e la gonna rilevata addietro dall'oltraggio e l'ostensione delle gambe, su su, e del rilievo e della solcatura di voluttà che incupidiva i più deboli: e gli occhi affossati, ma orribilmente aperti nel nulla, fermi a una meta inane sulla credenza— la norte gli apparve, a don Ciccio, una decombinazione estrema dei possibili, uno sfasarsi di idee interdipendenti, armonizzate già nella persona. (Gadda, 1987, pp. 78-79)

El crimen de via Merulana tiene el impacto que tiene por la incredulidad que asola a los vecinos de que pueda haberse producido semejante atrocidad en una ciudad tan aparentemente bien custodiada como Roma. Al igual que en *La cognizione*, Gadda vuelve a verter aquí la crítica contra el sistema fascista y su proclamada ineficacia en la seguridad ciudadana. Con la muerte de Liliana, a raíz de los interrogatorios y de la lectura del testamento de la difunta, se vuelve al asunto de las sobrinas, así como a la sublime melancolía que atormenta a la señora y a su fijación por ser madre o por unirse a cualquier varón que en potencia pueda ser padre del hijo que aún espera tener:

> Il grande sogno della vita, per lei, era… di congiungersi a un uomo, […] a un uomo, o magari anche a un serpente, che le potesse dare la creatura sospirata: la "sua"

> creatura, il pupo… atteso poi invano per tanto tempo, nel pianto. Piangeva, pregava. Quando cominciò a capire che gli anni non li teneva più nessuno, addio! Povera Liliana! Nella sua esaltazione non voleva riconoscere l'incapacità propria: non ammetteva, no. Pur senza dirlo a parole, su le labbra, fantasticava che con un altro, forse… (Gadda, 1987, pp. 132-133)

Valdarena subraya así los anhelos de Liliana y los deseos de esta hacia él, a quien concibe como el prototipo idóneo para apagar sus anhelos maternales. Liliana vive su esterilidad como «una disillusione torturante … La più amara di tutte disillusioni della vita. Così, per lei, il mondo non fu altro che noia: non fu altro che un gran piangere. Un pianto che non le dava nessun conforto» (Gadda, 1987, p. 136). Las palabras de Valdarena en el interrogatorio vuelven a matizar el estado emocional por el que pasaba Liliana, sumida en una suerte de trance que la encerraba en sí y del que solo emergía a partir de esperanzas vagas que le llevan incluso a pedir a Valdarena su favor para concebir un hijo. La sincera confesión de Valdarena no le exime de justificar el comportamiento de Liliana, a quien en todo momento se quiere retratar como una mujer respetable, suscrita a la conciencia social de su tiempo y a la moral religiosa:

> Se avesse potuto, se fosse stata libera… Ma la sua coscienza, e poi… la religione. No, non era una depravata. … Era solo pe quell'idea: pe quell'idea fissa del bambino. Che era, me creda, era un'ossessione, un'idea coatta, oramai, lo avrebbe capito chiunque: una cosa che la faceva sragionare. (Gadda, 1987, p. 141)

Liliana Balducci estaba convencida de que no iba a tener hijos con su marido. El pensamiento obsesivo del personaje femenino se dirigía, no obstante, a buscar otras figuras que reemplazasen lo que él no podía darle. El relato se construye de modo que se acaban justificando las pulsiones de Liliana, el deseo latente que la hacía corresponder a miradas masculinas y que incluso la hacía desviar las miradas a las jóvenes sobrinas a las que, en principio, aceptaba como hijas para después despedirlas. Hay deseo en Liliana, no hay duda, pero deseo y también frustración por no poder realizarlo. El cuerpo se encuentra de nuevo aquí replegado en sí mismo, interrumpido en toda su arrolladora potencia sexual; y la realidad que atormenta a Liliana es si es ella quien es incapaz de

procrear, pero para ello tendría que prestarse, claro está, a experiencias con otros hombres, además de las que tiene con su marido. La impotencia que el personaje siente por no ser madre justifica, parcialmente, las pulsiones, pero dichas pulsiones están ahí y su latido es arrollador. Puede que de las mujeres envidie el no ser como ellas, puede que de los hombres anhele probar para cubrir sus incertidumbres, pero los deseos están ahí, en ese cuerpo:

> Guardava le ragazze, ricambiava d'un lampo, come una profonda malinconica nota, le guardate ardite dei giovani: una carezza, o una benevola franchia, mentalmente largite ai futuri largitori della vita: a qualunque le paresse portare in sé la certezza, la verità germile, gheriglio del segreto divenire. (Gadda, 1987, p. 152)

Cuando el padre Lorenzo Corpi se presenta ante Ingravallo con la intención de revelar el testamento, decíamos retoma el asunto de las sobrinas y pasa revista a cada una de ellas. Todas ellas que pasan por la casa de los Balducci y de las que después poco se llega a saber. Con un discurso velado en el que solo se referencias los afectos compartidos hacia la mujer y el esposo, el párroco se detiene en la sobrina que precede a aquella que el comisario había conocido. La susodicha sobrina, llamada Virginia, de la que se señala que había fascinado tanto a señor como a señora, pone un punto de inflexión en la historia de este desfile de pupilas y, por primera vez en la narración, se dan detalles que visualizan esas posibles implicaciones de Liliana hacia las mujeres —insistimos en que más allá del deseo de participar de lo que a ella le está vetado por imperativo natural— y así reza en el diálogo entre el clérigo y el comisario, cuando el primero alude a que la sobrina besaba a su tía:

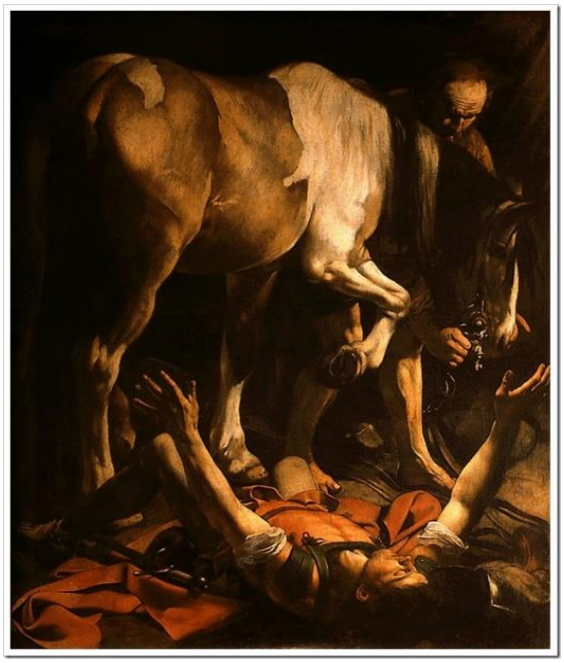
> la baciava come po bacià una pantera, dicennole: «Sora mia bella Liliana, voi site 'a Madonna pe mme!» poi, basso basso, in un tono di ardore anche più soffocato: «Ve vojo bene: bene, te vojo: ma una vorta o l'antra me te magno»: e le strizzava il polso, e glie lo storceva, fissandola: je lo storceva come in una morsa, bocca contro bocca, de sentisse er fiato der respiro in bocca, l'una co l'artra, zinne contro zinne. Don Corpi rettificò, è naturale: «Vojo dì: accostandosi a lei cor seno e col volto.» Ma tanto Ingravallo che er dottor Fumi aveveno capito a la prima. (Gadda, 1987, p. 168)

La intimidad que emana del acercamiento de los cuerpos, el erotismo que las embarga, es tan potente que al comisario y al doctor Fiumi acaba por dejarlos sobrecogidos y sin palabras. Es el punto narrativo de más explicitud en lo que a las pulsiones de Liliana se refiere. Es más, es el punto con más connotaciones eróticas de toda la novela —por supuesto contando aquella somera descripción de los muslos y la zona de la entrepierna que se exponía con el cadáver—. Que sea con una de las pupilas no tiene nada de particular, pues venimos justificando hasta qué punto se produce una traslación en Liliana desde el deseo de ser madre a otro más físico y que solo se solapa con otro cuerpo. Ni la religión ni el pretender salvaguardar la imagen de señora pueden aquí disfrazar las pulsiones de la Balducci.

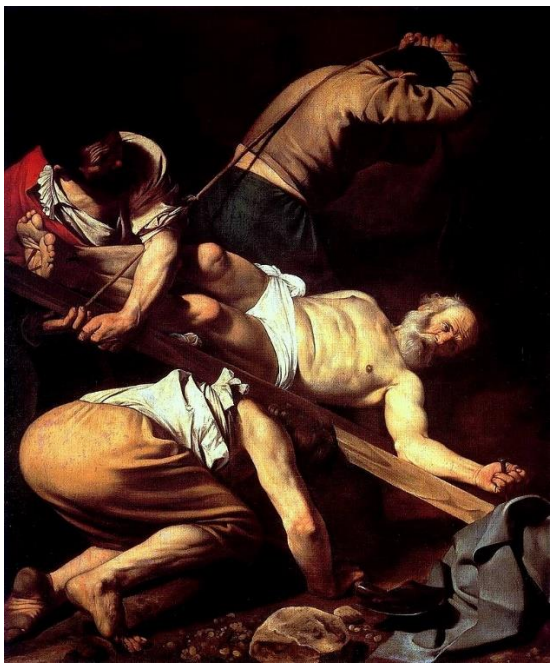
A partir del capítulo seis de la novela, la acción se traslada a más allá de los espacios de la comisaría y de la via Merulana. La novela se abre a un espacio mucho más abierto y es entonces cuando comienzan las escenas en las que aparecen los espacios urbanos y suburbanos, así como aquellos rurales más miserables. El robo de las joyas de la condesa y el crimen acontecido en la puerta de enfrene llevan a los agentes a ir estrechando el cerco de búsqueda hacia los rufianes más notorios de la ciudad, lo cual va a llevar a traer al discurso a un desfile de verdaderos personajes variopintos. Se difumina aquí ya todo lo que a descripciones de Liliana tienen que ver y se da cabida a una acción con mayor número de personajes y más propiamente policial, lo que no excluirá, como veremos, la inclusión de elementos intertextuales que acrecentarán la maestría del *Pasticciaccio*.

La búsqueda de un culpable lleva a un no de los agentes responsables del caso, el brigada Pestalozzi, a acudir a las afueras de Roma, donde se dan cita la más aberrante conjunción de miseria, hambre y delincuencia. En busca de la Zamira, vieja meretriz que presta los más variados oficios, y creyendo que el presunto ladrón de loa Menegazzi ha podido ir allí a teñir el color de la bufanda verde por la cual lo buscan, el brigada atisbará en el camino una pintura que se puede entender como una recreación de los motivos de algunas de las más célebres pinturas de Caravaggio como *La conversión de San Pablo* o *La crucifixión de San Pedro*. El siguiente pasaje desarrolla parte de la écfrasis que realiza Gadda para el tabernáculo, representación que él mismo se ha inventado y colocado como un motivo más dentro del *Pasticciaccio*:

> Due sicuramente santi … avevano conceduto al pittor primo, al «creatore», di tirare in scena quattro piedi insospettati. I due destri enormi, gli erano venuti d'impeto: e lautamente si tentacolavano in diti, protesi avanti nel passo a bucacchiare il primo piano, l'ideale foglio (verticale e trasparente) a cui è ricondotta ogni occasione del vedere … in ognuno dei due protesi la correggiuola di non altrimenti percepita calzatura segregava e unicizzava il nocchiuto in quella augusta preminenza che gli è propria, che è dell'alluce, e soltanto dell'alluce, sbrancandolo fuori dalla frotta de' ditonzoli meno elevati in grado e meno disponibii per il giorno di gloria, ma pur sempre, negli atlanti degli osteologi e nei capolavori della pittura italiana, diti di piede. (Gadda, 2023, pp. 216-127)



La conversión de San Pablo



Crucifixión de San Pedro

La extensa descripción del fresco del tabernáculo del *Pasticciaccio* que encuentra el brigada es bastante más extensa, pero nos ha resultado muy interesante retomarla a partir del motivo de los dedos de los pies. Son varias las pinturas de Caravaggio en las que está presente el motivo de los pies colocados frecuentemente en un primer plano expositivo. Los pies de las obras de Caravaggio suelen destacar porque, en muchos casos,

se exponen en una postura que muestra las arrugas de las plantas y, sobre todo, por la suciedad con la que se les pinta —algo propio de una pintura como la de Caravaggio, en la que el artista no tenía reparo en asociar los detalles de menos dignidad a figuras de la iconografía cristiana—. Lo que hace Gadda es, basándose en la frecuencia de estos motivos, sublimar de forma paródica la figura de los pulgares, construir una sátira en torno al motivo y darle el mayor espacio de desarrollo dentro de la écfrasis que realiza de la pintura, como si de dos figuras de santos se tratase y no de dos dedos pulgares de los pies.

Concluiremos las líneas que hemos seleccionado de la relación del *Pasticciaccio* con algunas de las características de la pintura de Caravaggio, a partir de la última escena en que Ingravallo confronta a Assunta. La escena, que cierra la obra, termina con el comisario mirando a Assunta, sobrecogido por la vitalidad que la chica desprende al defenderse y abrumado por la marca que aparece en el entrecejo de la desdichada criatura:

> «No, sor dottó, no, no, nun so' stata io!» implorò allora la ragazza, simulando, forse, e in parte godendo, una paura di dovere: quella che nu poco sbianca il visetto, e tuttavia resiste a minacce. Una vitalità splendida, in lei, a lato il moribondo autore de' suoi giorni, che avrebbero ad essere splendici: una fede imperterrita negli enunciati di sue carni, ch'ella pareva scagliare audacemente all'offesa, in un subito corruccio, in un cipiglio: «No, nun so' stata io!» Il grido incredibile bloccò il furore dell'ossesso. Egli non intese, là pe llà, ciò che la sua anima era in procinto d'intendere. Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi. (Gadda, 1987, p. 307)

Con la estampa que describe Gadda de Assunta se establece una correlación visual entre la arruga en el entrecejo de la criada y aquella otra de la Judith que decapita a Holofernes del cuadro de Caravaggio. Toda la fuerza contenida de la desdichada muchacha se recoge en ese imperioso «no, ¡nun so' stata io!» y termina de subrayarse con la marca del entrecejo, un poderoso reflejo de aquella Judith heroína del pueblo judío que Gadda trasmuta aquí en una pordiosera acusada —sin pruebas— de haber asesinado a su señora. Y he aquí la ironía con que el autor revierte los roles históricos de los personajes, el modo en que desactiva el referente para, como apunta Marchesini, «restituirli, senz'aura, allo spazio d'uso comune» (Marchesini, 2014, p. 14).

Para Marchessini (2014) el pliegue de Assunta representa también «quello del sesso femminile» y de ahí explica la autora que Ingravallo se quede también paralizado frente a la joven criada, porque al observar aquella «piega nera» de la frente, a su memoria venía aquella otra del cadáver de Liliana con las faldas levantadas hasta descubrir el surco del sexo. Si bien la línea que abre Marchesini nos parece muy interesante, en este punto nos quedamos con la relación con la visualidad con que el rostro de Assunta queda ligado al de la *Judith*.

Cualquiera de las líneas temáticas que se quieran seguir en un análisis del *Pasticciaccio* acabarían coincidiendo en que la obra:

> mette in scena e propone a mo' di soluzione del giallo il profondo stravolgimento della strategia discorsiva e dell'ideologia conservatrice e fascista: il romanzo è predicato, a tutti i livelli, sulla contaminazione e sull'impurità, sull'impossibilità di tracciare a priori i confini igienici e igienizzanti sui quali ogni ideologia reazionaria fonda le proprie certezze. (Marchesini, 2014, p. 94)

El final que ofrece el *Pasticciaccio,* en donde no se da con un culpable, deja una obra que divide las opiniones de la crítica en torno a si se puede considerar que la obra queda cerrada o si, por el contrario, se debe entender como una obra cuyo final no terminó de esbozar su autor. Si siguiésemos la estela que eligen quienes se postulan por aceptar el *Pasticciaccio* como una obra «incompleta» en el sentido de que no se da solución al delito, pero cerrada en cuando a que fue así disposición de Gadda dejarla sería preciso justificar nuestra particular elección en base a que, aceptando como final la confrontación entre Ingravallo y Assunta y sin la determinación de un claro culpable para el caso, estaríamos asumiendo que Gadda solo puede responder a aquella hermenéutica de las soluciones múltiples a partir de una obra con un cierre abierto. Es en esta postura que nuestra posición se detiene, máxime si tenemos en cuenta que en el ejercicio retórico de Gadda y en una obra de la naturaleza del *Pasticciaccio* sería contradictorio dar un cierre «totalizante» a la infinitud de elementos y motivos ahí desplegados.

3.4. *La cognizione del dolore*: la figura de la madre como motivo de «repliegue» del cuerpo

La cognizione, al contrario de los motivos transgresores que defendemos guarda el *Pasticciaccio*, se circunscribe mucho más a una línea de prácticas disciplinarias en torno al cuerpo[149]. Aunque ambas puedan comportar el punto de toma de conciencia de la transformación en torno al cuerpo que acabaría eclosionando años después, *La cognizione* no expone las pulsiones eróticas de los personajes del *Pasticciaccio* ni hay en ella un personaje —como era el caso de Valdarena— a través del que se pueda partir para definir una quiebra en el sistema de las prácticas disciplinarias. El personaje central —en este caso el personaje del hijo, don Gonzalo— se encuentra en tal pliegue sobre sí mismo que la fuerza que sobre él imprime todo el sistema de control clásico, no hace sino llevarlo a frecuentes estados de neurosis, presentando a un individuo completamente encerrado en sí y dominado por frecuentes episodios psicóticos.

Como ya venimos exponiendo, el lenguaje juega, como en toda la obra de Gadda, un papel fundamental. Si bien no se puede decir que el de *La cognizione* sea un texto alegórico, sí que se presta sin reserva a la alegoría:

> Opera assolutamente non allegorica in un tempo di allegorie, opera in cui cose e parole coincidono pienamente, opera infinita, ossia senza capo né coda, *La Cognizione* però si presta ad ogni possibile processo di allegoresi, proprio perché è una presenza fattuale e tangibile del negativo soggettivo entro i limiti del fare letterario. (Carmello, 2017, p. 139)

Aun con muchos puntos en común, la diferencia de estilo entre *La Cognizione* y el *Pasticciaccio* es muy profunda. Mientras que esta última contraponía los espacios de

[149] El referente más inmediato, como desarrollaremos en el capítulo, viene representado por el personaje del hijo, Don Gonzalo. Este personaje no puede parangonarse con ninguno de los que habíamos encontrado en el *Pasticciaccio*. Mientras en Lilian se percibe un cierre sofocante por la condición de la esterilidad y al comisario Ingravallo lo atormentan los celos hacia Valdarena, en don Gonzalo la práctica disciplinaria lo encierra, interrumpe al cuerpo hasta el punto de que lo lleva a la neurosis. Es evidente que el problema de Gonzalo deviene por la figura de la madre, pero es evidente también que en *La cognizione* Gadda no pueda dejar translucir todo lo que hay detrás del cierre de don Gonzalo porque estaría retrotrayéndose a sus propias pulsiones encerradas y ocultas que su madre le despertaba.

la alta burguesía con aquellos de la marginalidad romana, en *La cognizione* el espacio que se presenta es más unitario y el lenguaje empleado adolece de aquella frescura que le aportaba el romanesco de sus personajes. El tono es también sustancialmente distinto y podríamos decir que se encierra, como su personaje principal, más en sí mismo, dando lugar a un espacio textual que tiende a las divagaciones del protagonista y a una narrativa más reflexiva.

Quedan igualmente más velados los motivos de *La cognizione* que aquellos del *Pasticciaccio* y el juego es lingüísticamente mucho más conceptual que el de este último, mucho más barroco y sujeto a aquella «baroccaggine» inherente a las cosas del mundo:

> Questo slittamento non solo risolve un conflitto stilistico, ma conferma una poetica in cui l'eccesso, l'infinitezza, il *pastiche* non sono frutto del travolgimento supino delle cose sulla competenza tecnica autoriale, ma sono il modo appositamente scelto dall'autore per mantenere vivo il rapporto mimetico fra cose e parole in tutta la sua potenza artistica e conoscitiva. (Carmello, 2017, p. 135)

Se podría decir que el *Pasticciaccio* da un paso hacia adelante y que, de alguna manera, entra en el terreno de lo subversivo[150]. Pero el mismo abismo se abre camino en lo que concierne a la cuestión de lo visual entre una y otra obra. Teniendo en cuenta que la cuestión de lo visual aquí en nuestro trabajo la debatimos en cuanto a la naturaleza transversal del propio texto, a la nitidez con que la metáfora texto-pintura es expuesta o el modo en que se trabaja lo conceptual en uno y otro soporte, se debe añadir también que *La cognizione* adolece de la visualidad de la que presume el *Pasticciaccio*.

La cognizione, lo deja claro la acertada terminología que conforma el título, comporta un proceso de acercamiento de un sujeto al interior de una categoría. Determinado ejercicio se sustenta irremediablemente sobre una narrativa plagada de los resortes descriptivos propios de Gadda. En gran parte *La cognizione*, sus resortes retóricos, se inscriben en un halo de sensación, en una burbuja que atrapa al lector para llevarlo delante de la propia categoría del dolor. Y ese proceso, decíamos, no precisa de un potente juego de imágenes, de unas metáforas explícitamente visibles, sino de unas

[150] Se aprecia en la exposición del cuerpo de Liliana muerta, de la sobreexposición del sexo que casi diríamos que en su recreación invita a una posesión amoral y morbosa.

metáforas que llevan al sentir más oculto. Por eso el texto tiene ese poder de transmisión de desasosiego, porque coloca al receptor ante aquello que debe conocer: una sensación; el dolor mismo. *La cognizione* en Gadda constituiría un concepto que remite a un acercamiento progresivo de un sujeto a una categoría; un proceso derivado de la experiencia, a partir de los datos del mundo. Esto se aplica a la causa del sufrimiento que se anuncia en el título, un dominio que solo puede ser conocido por el sujeto a partir de un proceso, que es el proceso que el mismo ejercicio del conocimiento implica.

La cognizione pone de manifiesto que solo en la inmersión del conocimiento del lenguaje se puede llegar al conocimiento del ser, y solo en este proceso de acercamiento a las esferas más profundas y aisladas de la conciencia, se desvelaba la raíz del propio dolor. Esto explica el peso que en la obra adquiere el lenguaje, que se convierte en una herramienta que trasciende el plano comunicativo hasta tal punto que cognición del dolor y cognición del lenguaje en Gadda comparten un marcado paralelismo. Dombroski (2002) sostiene que no se trata de comprender, sino de un acto de transformación que se basa en la construcción del significado. *Cognizione* es, por lo tanto, un concepto capital en la epistemología gaddiana, un término no exento de complejidades sobre el que reposa la «nozione di pluralità» y que, de hecho:

> equivale a modificare le parti costitutive di un sistema e a introdurre un'alterazione nel momento in cui, seppure in via temporanea, si opera, all'interno del sistema dato, una ristrutturazione, un cambiamento delle sue tensioni e della sua energia, generando così nuovi ritmi in un campo infinito del divenire. (Dombroski, 2002, p. 54)

A partir del personaje de Ingravallo en el *Pasticciaccio*, Gadda había ejemplificado este presupuesto teórico que desarrolla Dombroski cuando defiende que causa y efecto nunca se pueden pensar desde una singularidad, sino que hay que ir a la multiplicidad de estos, al «groviglio infinito». En *La cognizione* este «groviglio», según Dombroski, se pone de relieve a partir del título de la obra:

> da un lato orienta l'attenzione del lettore verso il soggetto in cui risiede la facoltà di acquisizione della conoscenza, mentre dall'altro enfatizza la conoscenza in quanto processo, ovvero quale percezione continua del soggetto conoscente. Nello stesso tempo,

> esso pone l'esistenza di un referente che, data la sua coincidenza con la vita stessa, si sottrae a ogni specificazione. Tutto ciò comporta che il titolo … evochi la condizione di unicità propria del punto di vista a partire dal quale la narrazione viene dispiegandosi. (Dombroski, 2002, p. 21)

La *Cognizione* responde a aquella tipología de texto en el que el espacio ficcional y sus personajes son representaciones de otros que corresponden al marco de lo real. Así, el estado ficticio del Maradagàl supondría una traslación de la Brianza lombarda y vendrá a hacer las veces de escenario. En este espacio especular colocará Gadda no solo a la región de Brianza, sino también a la sociedad italiana de los años treinta. Gadda protegía así los tintes satírico-críticos implícitos en la narrativa de *La cognizione y* estos quedaban velados tras el telón de fondo de un espacio geográfico que en apariencia no existe.

Ya advertíamos que Gadda comienza a vislumbrar la situación que acompaña las pulsiones vitales del cuerpo de su época, esto es, a advertir un presupuesto que Pasolini va a explotar y del que va a ser claro referente: el cambio antropológico de la Italia de mediados del XX. Por eso estas dos piezas son la prueba de que el autor era consciente de ese devenir, de encontrarse en los albores de una transformación antropológica con las que marca un punto de inflexión.

Reflejo del caos que para Gadda era la vida —un caos absurdo que solo podía ser expuesto con los presupuestos estilísticos del pastiche[151]— los acontecimientos de *La cognizione* tienen lugar entre los años 1925 y 1933 —abanico temporal que abre Gadda para vincularlo a los mismos años del ascenso y consolidación del fascismo en Italia—. El juego de transposiciones no se detiene ahí y la acción se va a situar en un país ficticio sudamericano llamado Maradagàl que el autor prontamente vinculará con la Brianza, lugar en donde se encontraba la villa familiar a la que remitíamos en la introducción: «della riostra indimenticabile Brianza: terra, se mai altra meticolosamente perticata» (Gadda, 2019: 14).

El personaje central es el hijo de la dueña de la Villa Pirobutiro[152], quien es enjuiciado por las habladurías de los lugareños, que lo tachan de misántropo, y quien

[151] Este pastiche se consigue mediante una variación léxica que abarca desde la jerga a los tecnicismos, dialectos y, no menos importante, los numerosos neologismos que el autor crea. Todo se combina en la lengua de Gadda y solo con el resultante de este ejercicio se puede describir la realidad.
[152] Llamada así por los pere butiro a los que el padre de Gadda era tan aficionado de plantar.

mantiene una complicada relación con la madre, la señora de la villa. Como veremos, sobre esta figura recae el mayor foco de tensión de toda la obra, traducido en extensos pasajes reflexivos por los que el personaje divaga unas veces con un talante calmado y otras a partir de la neurosis que le provocan o bien el sonido de las campanas de la torre de la villa o bien las disertaciones con el doctor que le visita, una de las pocas personas con las que don Gonzalo interactúa.

La cognizione del dolore se divide en dos partes —articuladas en capítulos— y en ellas se va a ir ahondando tanto en las relaciones de don Gonzalo con su madre y con el medio que le rodea como en las de la madre con él y con sus espacios. La primera parte se dedicará a presentar el espacio narrativo y a dar voz a don Gonzalo, mientras que la segunda será aquella en donde el espacio pase casi en exclusiva a la villa y a la voz de la madre. La doble cara de una moneda a través de la cual acabaremos llegando al fatal desenlace de la obra, aquel en que asistimos a los últimos momentos agónicos de la madre.

En los primeros tramos narrativos nos encontramos con aquella serie de pasajes descriptivos a la *manier*a manzoniana por los que Gadda hace transitar toda una corte de variopintos personajes. Este retrato no está en absoluto exento de denuncia y, al igual que ocurriera con el *Pasticciaccio*, los personajes funcionan de catalizadores a través de los cuales el autor dirige una crítica a la sociedad italiana. A diferencia del *Pasticciaccio*, el valor estilístico de estos personajes y el medio en que se desenvuelven es reclamado por el propio Gadda en el pseudo-diálogo que añade al final.

Volviendo al hilo narrativo el Maradagàl se describe como un estado de posguerra, de pocos recursos, una economía preminentemente agrícola y una sociedad con una conciencia de clases muy marcada. En este país, que acaba de terminar una guerra[153] con el país vecino, el Parapagàl, existe un servicio de vigilancia nocturna llamado *Nistitúos provinciales de vigilancia para la noche* compuesto por excombatientes[154] de guerra que brindan protección a las propiedades de los terratenientes. Estos últimos no están obligados a —previo pago— adherirse a este servicio, sin embargo, la insistencia de los vigilantes para que lo hagan es continua. Estos funcionarios del cuerpo de vigilancia maragadalés son el alter ego de los del estado fascista italiano, a los que Gadda denunciará

[153] Respecto al vencedor de la guerra ambos países se adjudican la victoria.

[154] «[…] dei reduci di guerra, alcuni dei quali appartenevano e appartengono tutt'ora alla benemerente categoría dei mutilati: e zoppicavano, o avevano sul volto cicatrici, o un arto irrigidito, o erano privi di un piede, o di un occhio.» (Gadda, 2019, p. 14). El autor hace desfilar aquí un conglomerado de estampas que entran por completo en la estética barroca de lo feo.

severamente aquí —al igual que sucedía en el *Pasticciaccio*— por la ineficacia de sus servicios.

En cuanto a la división en dos partes de la novela y al modo en que Gadda establece unas isotopías entre los espacios del hijo y los espacios de la madre —por no mencionar también los dos tonos con que se pigmentan ambos—, hay que destacar que estos recursos levantan dos focos de tensión entre los cuales va a ser imposible acotar un terreno neutro en el que uno y otro puedan coincidir. Los pocos pasajes en que el hijo y la madre comparten el mismo escenario se cargan de una atmósfera densa en donde la violencia contenida del hijo y la resignación y el miedo de la madre, derivan en una angustia existencial que hace de la suya una relación imposible. Cada personaje se ahoga en sí mismo y cada personaje arrastra el desasosiego de un pasado que paradójicamente comparte.

La propia villa parece estar aislada del mundo exterior, sostenida por la frustración de aquellos esfuerzos que los propietarios hicieron por mantenerla en pie, pero convertida conceptualmente en ruina. La narración se vertebra mediante un juego como de cámara de cine que va desde fuera de la villa hacia dentro, quedando simbólicamente el muro que rodea la villa en la que cohabitan los protagonistas como la línea divisoria entre una y otra pertenencia: la vida y los juicios de los grotescos personajes del pueblo y la vida y la realidad de dentro de unos muros. Fuera de la villa, la condena a un hijo déspota al que se le tacha de misántropo e incluso misógino; dentro, aquella madre que sufre y vela en silencio, pero también aquella madre que atormenta y causa el desquicie del hijo.

Al igual que sucede con el *Pasticciaccio*, *La cognizione* posee la misma naturaleza de relato inacabado, cerrando la trama con un crimen sin resolver y con un ritmo de fuertes contrastes e inestabilidad, como si lo caótico de la propia vida se hubiera encerrado en el conglomerado de un montón de páginas. Las escenas en los distintos capítulos tienden a una continua variación y enmarcan desde los pensamientos de los personajes hasta sus recuerdos y fantasías. La experiencia existencial se expresa en el binomio madre-hijo a través de una percepción del mundo que se podría tildar de deformada y delirante, llevando a estos personajes a una toma de conciencia de la vida como absurdo y a un pensamiento cada vez más obsesivo acerca de la muerte.

La cognizione presume de una multiplicidad de pasajes descriptivos que se incrustan en la urdimbre compositiva del relato y que dejan la acción momentáneamente

velada, propio en la narrativa gaddiana, en donde la importancia del espacio descriptivo pasa a ser en sí mismo tema narrativo. La obra se permea de todos los resortes ya expuestos que caracterizan al autor. Con una escritura en la que el narrador va de lo general a lo particular y viceversa, los elementos se acumulan de forma dispersiva y los contrastes propios gaddianos, quedan subrayados por la mezcla de los tonos líricos y dramáticos con la solemnidad, la sátira y lo grotesco. Un estilo plagado de fuertes tensiones y contrastes que no hacen sino recoger la contrariedad que anida en la realidad extratextual y con el que el autor subraya aquello de «Barocco è il mondo e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine» (Gadda, 2019, p. 223).

Habíamos apuntado que, en los comicios de la novela, Gadda exponía la precaria existencia de unos personajes en un ambiente de posguerra. El autor realiza un agudo juego de palabras para reflejar la miseria en la que viven los personajes y explica que su supervivencia depende de la producción de un cereal llamado banzavóis, nombre que deriva de la pronunciación italiana de los términos *pancia vuota* (panza vacía).

Se comentaba en las primeras líneas en que se esboza el retrato del Maradagàl, que el país relegaba en los propios terratenientes la decisión de adherirse o no a unas asociaciones provinciales de vigilancia nocturna, una decisión que implicaba sumar un gasto más a unas cargas económicas ya de por sí inabarcables. Será el propio don Gonzalo quien no tarde en manifestar su escepticismo acerca de la eficacia de estas asociaciones provinciales de vigilancia y ponga de manifiesto no solo su recelo hacia las mismas, sino el recelo del propio Gadda hacia los grupos de vigilancia fascistas de su tiempo. Ya advertimos que no es la primera novela en que Gadda ejecuta este ejercicio y hemos podido constatar que el motivo es similar al que se expone en el *Pasticciaccio*, donde, a partir del crimen de Liliana, el autor cuestionaba los mecanismos de control del Estado[155].

Acaba así la crítica fulminante que pone en paralelo a los vigilantes nocturnos con aquellos del gobierno fascista de Italia. La apología de lo absurdo termina de coronarse con los casos de los sordos admitidos o no en los grupos de vigilancia, así como con el caso del vigilante que circulaba en bicicleta con una pierna tiesa, pero no con una pierna cualquiera, sino con una pierda *de* guerra, Pedro Mahagones, de quien después sabremos que había adoptado el nombre de su tío-abuelo materno y que era en realidad Cayetano Palumbo, quien fingía además una aguda que le hacía disfrutar de una pensión de máxima

[155] Unos mecanismos dedicados más a controlar la vida del individuo que a salvaguardar su seguridad.

categoría. La llegada de un mercader al pueblo y las habladurías vecinales terminan por destapar todo el entramado falso sobre el que este Pedro-Cayetano había sustentado su vida, dejando así en claro que Gadda presenta no solo un personaje que se aprovecha y bebe de beneficios que no le corresponden, sino también a una víctima que lo pierde todo cuando el rumor de su verdadero nombre y condición son de domino público.

La exposición de este retrato de las gentes que pueblan el espacio por el que va a discurrir la acción revela un enjambre de convivientes que parecen alegrar sus días con los chismorreos ajenos, en un vacuo y monótono día a día. Asistiendo al doctor de Lukones[156], Gadda va a aprovechar para presentar al primero de los dos personajes capitales: don Gonzalo Pirobutiro de Eltino. Don Gonzalo es "el hijo de la señora". Tachado por todos de misántropo —también misógino, aunque el médico no desista en su empeño de tome por esposa a alguna de sus hijas—, don Gonzalo es prontamente descrito como un personaje marcado por una profunda neurosis social y con cierta tendencia a la hipocondría. Un personaje sobre el que circulan las más rocambolescas historias y sobre el que pesa la condena de la sociedad que le rodea:

> Sul conto di lui, anche a Pastrufazio, correvano le voci più straordinarie … Un nemico del popolo?... Che egli non compatisse agli umili lo si intuiva dall'andatura, dal portamento…: non altezzoso, questo, ma sembrava escludere dallo sguardo, e fosse dallo sguardo dell'anima, la miseria e il giallore della poveraglia. (Gadda, 2019, p. 42)

Como se puede apreciar, este breve fragmento presenta algunas de las cuestiones más someras que se irán desgranando en el relato. El frecuente murmurar de los oriundos sobre un individuo que, más que falto de empatía, expone una naturaleza más sensible quizás de la de cualquiera de aquellos fiscales populares por los que es enjuiciado. Decir que excluye más que de la mirada, concretamente de «lo sguardo dell'anima» anticipa no una falta de empatía, sino quizás une exceso de ella. Probablemente por eso el personaje se vea abocado a encerrarse en sí, a tomar un derrotero distante de todo el espectáculo de fantoches que componen los meridianos del Maradagàl.

[156] Longone.

Las siguientes páginas continúan presentando el retrato que ya tiene dentro de sí la provincia, siempre presta a añadir más historias que contar:

> Recentemente s'erano sparse altre voci, tutte assai triste: o addirittura disgustose. Che fosse iracondo, oltreché uno scioperato, lo si sapeva da un pezzo. Adesso circolava la diceria che, iracondo, in accesi bestiali di rabbia usasse maltrattamenti alla vecchia madre […]. Arrivava inatteso. Partiva quando tutti lo credevano a leggere. Dicevano che fosse vorace, e avido di cibo e di vino; e crudele: questo già fin da ragazzo. (Gadda, 2019, pp. 43-44).

Se comenta acerca de su crueldad con los animales desde niño y la predisposición a un empirismo que rayaba lo obsesivo. Todas las lecciones que recibía de su profesor eran cuestionadas por el muchacho y esa cualidad empirista le lleva a provocar la muerte de un gato. Pero no por las veces que lo arroja desde un segundo piso para comprobar si este moría, más interesante aún, Gadda comenta que el gato finalmente muere «con occhi velati d'una irrevocabile tristeza, immalinconito da quell'oltraggio. Poiché ogni oltraggio è morte.» (Gadda, 2019, p. 44). Esta primera referencia a la muerte en el ámbito del binomio madre-hijo expone una analogía con los propios protagonistas y revela sus propios lazos con las experiencias de la vida y su cada vez más afín disposición hacia la muerte.

Ya anunciábamos que es distintivo en Gadda el uso de un estilo retórico que combina desde las expresiones más poéticas hasta las más soeces y en esta otra cara de su multiplicidad expresiva, el lenguaje grotesco que Gadda se ve obligado a usar —en esa necesidad de contar la verdad del mundo, de este mundo barroco— se expone con suma maestría en las críticas del populacho había el hijo, en cómo hablan de él por el vicio de la gula y una glotonería que sobrepasa todo exceso y sobre la cual se construían multitud de fábulas. Una de las imágenes más grotescas en el sentido peyorativo de la palabra, pero también en el sentido morfológico, deriva de la hiperbolización del hijo comiendo pescado, declarándose que don Gonzalo engullía el pescado y dejaba la cola fuera. Para esta reconversión metafórica del cuerpo del protagonista no es Gadda pionero y las imágenes tan potentes que se desprenden de ello recuerdan al desfile de cuerpos híbridos de los cuadros de Brueghel o el Bosco, quienes fueron unos de los pioneros del repertorio

de formas grotescas que se empezó a difundir por la Edad Moderna. Toda una fantasía con una simbología muy bien estructurada, exponentes de la desmesura y la sátira que van a imperar en la primera parte de la novela.

Hay otra cuestión en *La cognizione* de suma importancia y que no deja de parecernos curiosa, y esta es la conjugación de espacios y personajes, algo que iría cada vez cobrando más protagonismo en la novela moderna y que Gadda aquí lo introduce a partir de abrumadores matices. La casa es una casa apartada, abandonada, como el propio don Gonzalo. La madre transita por ella con miedo al hijo y el hijo transita por ella con un evidente y profundo resentimiento hacia la madre. Las actitudes de don Gonzalo hacia su progenitora son despóticas y esta aparece como una especie de sombra frágil al amparo del hijo.

La criada de la casa, Battistina, con la que el doctor se encuentra antes de acceder al interior, insiste en el miedo de la madre hacia el hijo y, con el relato que enarbola, deja en evidencia un detalle que, si bien queda fuertemente velado, se abre a la posible interpretación de un deseo encubierto del hijo hacia la madre, algo que no resultaría en absoluto extraño si nos apoyamos en todas las teorías que ven en el Gonzalo/Gadda un personaje angustiado por un poderoso complejo de Edipo[157]. El episodio que narra la criada pone de relieve la fijación de don Gonzalo por unos brillantes que lleva puestos la madre y decimos que apunta a un deseo velado porque la voz narrativa subraya el recorrido que hace la mirada del hijo cuando pasa de mirar de una oreja a otra. Si el hijo mirase los brillantes estando frente a la madre —como se puede intuir por el relato de la Battistina— estaría estableciendo una línea horizontal que pasaría irremediablemente por la altura de los labios. En ningún caso sería extraño dada la relación que el personaje/autor establece con el personaje de la señora/madre[158].

En la continuación del relato, una de las historias que circulan sobre don Gonzalo y que ponen en evidencia otro de los matices de su perfil psicológico, tiene que ver con

[157] Para profundizar en este ámbito véanse los trabajos de: Bonifacino G. (2012), *Incanti figurati. Studi sul Novecento letterario italiano: Gadda, Pirandello, Bontempelli*. Pensa Multimedia. Lecce. | Pedriali, F.G.(2007). *Altre carceri d'invenzione*. Longo, Ravenna. | Provera, A. (2012). «La cognizione del dolore» e il dolore nella cognizione en *Giustizia e Letteratura-I*. Vita e Pensiero, pp. 265-270. | Dombroski, R. S. (1984). Overcoming Oedipus: Self and Society in La cognizione del dolore. *MLN* 99.1, pp. 125-143.

[158] Al inicio de este apartado apuntábamos a la posibilidad de que el cuerpo de Gonzalo se revelase más encerrado en sí por una elección de Gadda de no manifestar explícitamente el conflicto del personaje con las pulsiones que tiene hacia la madre. Aunque el motivo se pueda entender por complejidad a la hora de entender el conflicto de las pulsiones del hijo hacia la madre, escenas como esta evidencian que hay algo mucho más profundo en el hijo que una simple antítesis de amor/odio.

su afición por destruir objetos de valor histórico y sentimental de su familia y esta afición pasa por hacer añicos relojes y retratos, con un despliegue desmesurado de ira que trasciende una simple manía a los propios objetos y se sitúa en un odio profundo hacia lo que los mismos representan. Pero más allá de los despliegues iracundos del hijo, lo que ponemos de relieve y que es una imagen potentísima que Gadda inteligentemente dibuja es la imagen de la abnegada madre recogiendo los cristales de los retratos porque es tal el detenimiento en la vejez de las manos y en la curvatura de un cuerpo ya presto a la muerte, que no podemos menos que acordarnos de los recursos que dejaba caer por sus magistrales lienzos:

> La signora, gli avevano detto, settantaquattr'anni! con occhi velati dal dolore … aveva piegato al suolo un ginocchio, tremante… s'era curvata nella disperazione … Superata l'angoscia… a un dovere verso terra, china: con Capelli radi e Bianchi senza più carezze … quasi ché dalla sua debilità nascesse l'ultima dedizione … mentre di già, dal vanire degli aspetti, le venivamo suggerite parole stanche, inerte … come carezze di tenebra … . S'era chinata: aveva preso: con mani tremanti, scheletrite, dove le vene bleu conducevano sugli ossi un flebile battere, che era un ricordo, forse… In lei era memoria: soltanto memoria… Nel tempo erano le immagini e la cancellata verità: ed era stata figlia, sposa e madre… (Gadda, 2019, pp. 64-65)

Toda la fragilidad del cuerpo de la madre, tornado casi espectro, late en los rincones del fragmento. Gadda es capaz de llevarnos por las imágenes de lo que ya solo es memoria, dejarnos palpar la verdad de quien antaño fuera hija, esposa y madre.

Volviendo a la cuestión de los recursos estilísticos que Gadda toma de Caravaggio, cierto es que, en el tratamiento de lo feo, de ningún modo se puede presumir que Caravaggio ejecute unas pinturas de tipo grotesco[159], sí es cierto que el grotesco, como matiz estético, se puede encontrar en algunas de sus pinturas —el tema de la vejez, por ejemplo. La vejez no es un motivo grotesco en sí mismo, pero sí puede asociarse a lo feo o a lo grotesco según se representen sus atributos.

[159] Para más desarrollo sobre el grotesco y sobre sus manifestaciones en los distintos espacios geográficos véase Kayser, W. (2016). *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura,* Machado Libros. Madrid. | Connelly, F. S. (2016). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Machado Libros. Madrid.

A partir de la Edad Moderna, especialmente en el Barroco, se comienzan a difundir pinturas que presentaban en un primerísimo plano detalles que distaban mucho de pertenecer al canon estético. Igualmente, la dignidad de, por ejemplos, mártires de la cristiandad, se ponía al mismo nivel de trabajadores, pobres o rufianes. Caravaggio fue uno de los primeros que rompieron con esta norma de respetar la santidad cristiana y está claro que semejante inclinación debió de hacer mella en Gadda porque no son pocas las imágenes que en sus obras vemos asociadas a lo viejo, lo feo o lo grotesco. La imagen de las manos que en *La cognizione* recogen los cristales cobra además importancia porque estas son las que algún día acunaron al responsable de tal destrozo.

El otro objeto que rompe el hijo en uno de sus furibundos arrebatos es, recuérdese, un reloj. Aunque la versión de la criada sobre si el reloj era de oro o de plata se confronta con la de la lavandera, parece más interesante pensar que el reloj es de plata por la analogía con el color de los cabellos de la madre y por esa asociación con todos los motivos que los van envolviendo para acercarlos a la muerte. Veremos cómo tanto el destrozo del retrato como el del reloj responden a algo más que a los simples arrebatos de un demente.

La confluencia de espacio-personaje vuelve a repetirse en la visita del médico a don Gonzalo. Dentro del cuarto la habitación de paredes amarillas se describe como un espacio que evidencia la enfermedad que reside en el hijo, la enfermedad de la madre y la decadencia de la propia villa. Una especie de marco de decadencia, del lento desgaste del tiempo. El amarillo que Pasolini verterá sobre tantas y tantas páginas de *Petrolio*. Y a ese amarillo de la habitación se le suma el color del techo —casi negro—, la opacidad con que se cierra la conjunción de enfermedad y muerte remata toda la alegoría que se construye a partir del amarillo de las paredes y del casi negro de la techumbre. En su habitual estilo de contrastes entre sátira y lirismo, en este lenguaje que Gadda construye para poder expresar esa «barroqueidad» que capta del mundo —ese grotesco inherente al mismo—, al personaje se le presenta con una estampa verdaderamente ridícula, como a un neurótico quisquilloso que está resuelto a encontrar cualquier mínima enfermedad, como si en ese descubrimiento hallase la explicación a las perturbaciones del alma. «Il morto si preparava all'auscultazione» (Gadda, 2019, p. 70).

La incapacidad del personaje por salir de sí mismo o por establecer cualquier relación con el mundo se continúa subrayando a lo largo de toda la secuencia en que los

actantes son el doctor y el hijo. Don Gonzalo interactúa sumido en sí, pero con gran pesadumbre:

> gli occhi si rattristarono ancora, a poco a poco multò d'espressione, come al rinascere d'un pensiero doloroso che fosse momentaneamente sopito; in tutto il volto gli si leggeva uno sgomento un'angoscia, che il medico tra sé e sé non esitò un minuto ad ascrivere «a una nuova crisi di sfiducia nella vita» … Gli occhi parevano desiderare e nello stesso tempo respingere ogni parola di conforto. Una opacità imperscrutabile e, si sarebbe detto, una ottusità generale del sensorio facevano la nota di quiescenza in quella fisionomia senza rilievo: poi, tutt'a un tratto, i rilievi e addirittura le prominenze sgradevoli. (Gadda, 2019, pp. 70-71)

Gadda despliega aquí toda la cuestión de fuerzas opuestas[160] que penetran en las voluntades y apatías del hijo, llevándolo casi a la quiebra, pero consiguiendo contenerlo. En los ojos del hijo asistimos al paso del abatimiento al dolor, en sus estados del aburrimiento a la irritación, del ansia al sosiego… Gadda hace que viajemos por una y otra estampa, pero sin poner el foco en la hegemonía de una sola. Así se consigue este repliegue en sí que sufre el protagonista, este impedimento del cuerpo que queda como suspendido, atado a pasados o quizás presentes, a frustraciones lejanas o no que quedan contenidas. Y esta es una de las grandes claves de las muchas que se encierran en *La cognizione*: los juegos de contención. Se anticipa en la escena en que la madre recoge los cristales del retrato y va tomando peso a partir de la irrupción del hijo en las derivas de la novela.

La primera vez que asistimos a una reflexión del hijo acerca de la madre es en medio de este encuentro con el médico. Tras los intentos del doctor por despertar la motivación del hijo, por primera vez se oye a don Gonzalo hablar de su madre:

> Insaccato nelle spalle, intento a guardare, il figlio aveva le due mani alla balaustra di legno, le braccia divaricate ed aperte, come stanche ali. Guardava dolorosamente. «.…

[160] «Gonzalo, in quel suo essere a diagramma pendolare con elogazione spinta, fatto d'un alternarsei di umori contrari, d'un succedersi di stati d'animo opposti, ora saturnino ora dionisiaco ora eleusino, ora coribàntico…» (Gadda, 2019, p. 104)

> Mia madre è invecchiata…», disse. Poi con violenza: «Sono anni… sono disperato...». Pronunciò queste ultime parole come in un sogno: e l'ora da una torre lontana sembrò significare: «gli atti sono torri adempiuti». (Gadda, 2019, p. 78)

Este momento marca cierto punto de inflexión porque en este punto Gadda hace que el hijo comience un ejercicio de despliegue —quizás un ejercicio cuya culminación sea la muerte de la madre—, un momento pseudo alucinatorio que revela todo lo que hay detrás de personaje sobre el que tantos juicios pesan. «…Sono stato un bimbo anch'io…», dice. Gadda otorga así al hijo la palabra, lo sitúa en el estrado y le da lo que parece ser una oportunidad de defenderse. Más sencillo aún: una oportunidad para expresarse, apartado de aquel espectáculo de fantoches en que actúan sus antagónicos, los amables a todos, los que convienen a la sociedad. Sin embargo, Gadda da fuerza a un personaje humano, quizás demasiado humano.

Es importante el papel que juegan los sueños en esta obra de Gadda porque funciona como espacio en el que el protagonista puede expresar todo lo que en el mundo tangible le es imposible, un motivo más que refleja el impedimento bajo el que está sometido el cuerpo y que lo mantiene replegado sobre sí. La exposición del sueño revela cierta influencia de los *Sueños* de Quevedo[161] y vuelve a impregnar el tono del tinte elevado del que se hace gala en otras partes:

> Era notte, forse tarda sera: ma una sera spaventosa, eterna, in cui non era più possibile ricostituire il tempo degli atti possibili, né cancellare la disperazione…. né il rimorso; né chiedere perdono di nulla… di nulla! Gli anni erano finiti! In cui si poteva amare nostra madre.… carezzarla.… oh! aiutarla.… Ogni finalità, ogni possibilità, si era impietrata nel buio…Tutte le anime erano lontane come frantumi di mondi; perse all'amore.… nella notte.… perdute.… appesantite dal silenzio, consce del nostro antico dileggio.… esuli senza carità da noi nella disperata notte.… (Gadda, 2019, p. 82)

[161] Gadda conocía muy bien la obra de Quevedo. En 1941 tradujo *El mundo por de dentro*, el cuarto de los sueños de su obra *Sueños*. En Garzelli, B. (2010). Lo spazio del traduttore: i 'Sueños' di Quevedo tradotti in italiano. *Idee di Spazio*. Vol. 8. Guerra Edizioni, pp. 31-40. | Giovannapaola, S. (2009). *Lo stupendo idioma: Carlo Emilio Gadda: le traduzioni, gli anni in Argentina e lo spagnolo della Cognizione del dolore*.

El pasaje acaba conduciendo al personaje a una terraza, que será precisamente el espacio en que don Gonzalo va a reunirse con el doctor Higueras. Este espacio, ya en el plano de lo real, evoca a aquel otro vislumbrado en el sueño de Gonzalo, a pesar de que es de día:

> E io ero come ora, qui. Sul terrazzo. Qui, vede?... nella nostra casa deserta, vuotata delle anime… e nella casa rimaneva qualche cosa di mio, di mio, di servato… ma era vergogna indicibile alle anime… degli atti, delle ricevute… non ricordavo di che… Le more della legge avevano avuto chiusura… Il tempo era estato consumato! Tutto, nel buio, era impietrata memoria… nozione definita, incancellabile… Delle ricevute… che tutto, tutto era mio! mio!... finalmente… come il rimorso. (Gadda, 2019, pp. 82-83)

La memoria pareciera haberse encontrado con los mismos ojos de Medusa, a la que debiera el legado de su petrificación. Estancias vacías, destartaladas, sin alma… lo único que resta en el Pirobutiro es el peso de don Gonzalo. Un peso muy similar al que Pasolini retoma en *Petrolio*[162] y que usa como motivo de la escisión del protagonista en dos. También llama la atención la referencia a la consumación del tiempo, algo que vendría a explicar el episodio del reloj y la desmesurada ira que lo carcome cada vez que oye las campanas de la villa. Podría también aquí explicarse esta reacción al repiquetear de las campanas por la metáfora que el propio don Gonzalo enarbola del badajo de la campana, al que compara con un clítoris. Si tomamos en cuenta las cavilaciones que apuntaban a una posible misoginia del hijo, estos motivos tan ingeniosamente dispuestos encontrarían toda su razón de ser.

En su viaje por los dominios de Morfeo don Gonzalo vislumbra una figura que al principio reconoce como Veturia, histórica madre de Coriolano y causante indirecta de la ejecución de este, para después descubrir que se trata de su propia madre: «ma non era la madre di Coriolano! oh! il velo non mi ha tolto la mia oscura certezza: non l'ha dissimulata al mio dolore. Conoscevo, sapevo chi era. Non poteva esser altro… altissima, immobile, velata, nera…» (Gadda, 2019, p. 83). Pero la figura de la madre nada dice y el

[162] Véase punto 4.5.

hijo solo es capaz de contemplar, con todo el peso de la soledad y de todo lo que ya no se puede reconstruir, que ambos están dispuestos en un tiempo que se agota.

El personaje de don Gonzalo está completamente aturdido después de todas sus confesiones al doctor y pasa a justificar por su comportamiento hacia la madre, algo que atribuye a su enfado por los elevados gastos de mantenimiento de la villa. Y es en este momento, cuando hablan sobre la posibilidad de que a la madre la vean otros médicos, cuando el hijo aprovecha para introducir toda la disertación en contra del pronombre personal yo, al que califica como «il più lurido di tutti i pronomi» y del que declara que:

> il solo fatto che noi seguitiamo a proclamare io, tu… con le nostre bocche screanzate. Con la nostra avarizia di stitici predestinati alla putrescenza... Io, tu… questo solo fatto… Io, tu… denuncia la bassezza della comune dialettica... E ne certifica della nostra impotenza a predicar nulla di nulla… Dacché ignoriamo… il soggetto di ogni proposizione possibile... (Gadda, 2019, p. 86)

Gadda pone así de manifiesto sus propias consideraciones sobre el lenguaje, sobre la pobre dialéctica y sobre la imposición en los discursos de la primera persona, puesta en bocas que expresan el cada vez más imperante egocentrismo de su tiempo. Un pronombre destinado a empañar verdades, como él mismo señala más adelante, referente de una individualidad que se impone a todo y a todos. Un yo que circula aparentemente con voluntad propia, aparentemente libre, con la firme convicción de que su vida y sus ideas le pertenecen —sin que ello sea así—. Es el punto determinante que enlaza con los postulados teóricos posteriores que llegan hasta el personaje de Carlo en *Petrolio* de Pasolini[163], y hasta la narrativa bajo el signo del imperativo positivo de Moresco[164].

«Gli anni irripetibili li aveva dissolti il dolore. La demenza dei tutori aveva straziato il bimbo. Rimaneva la morte.» (Gadda, 2019, p. 92) Además del precio que don Gonzalo paga por su infancia, las alusiones al sentimiento de tener que pagar con las

[163] El discurso contra el pronombre que Gadda coloca en la disertación de don Gonzalo, en el que acusa al uso del pronombre de la propia alienación en que se sume el individuo, se desarrolla en una forma más extrema a partir del protagonista de *Petrolio* y, desde el punto de vista sexual —siguiendo con el ejemplo narrativo del texto pasoliniano—, desde la práctica que Pasolini define como la más narcisista de todas: la masturbación. Véase 4.5.
[164] Véase el apartado 5.

culpas de toda una estirpe, suman al peso que el personaje ya viene portando en sí. Remarcar estas cuestiones se sacan a la luz mientras el doctor y el hijo conversan sobre el mal estado del muro que rodea la villa, un muro que debiera en otro tiempo defenderla y que ahora presenta la ridiculez de su ruina, el legado de la inutilidad de un símbolo que ya pierde hasta la categoría de símbolo. La primera parte termina sobre las consideraciones de don Gonzalo acerca de la guardia nocturna, a la que ve como un elemento más con el que atosigar a impuestos a los habitantes.

A partir de aquí comienza la parte que se centra en la figura de la madre, quien se presenta en un primer plano ya desde el inicio, como una criatura que deambula por la casa sin esperar ya nada de la vida. Criatura frágil o criatura a la que han hecho frágil las embestidas del tiempo, ve los cimientos de su otrora voluntad desgastados por los embates del tiempo, por los vestigios de unos recuerdos que apenas reconoce como suyos:

> Vagava nella casa: e talora dischiudeva le gelosie d'una finestra, che il sole entrasse, nella grande stanza. La luce allora incontrava le sue vesti dimesse, quasi povere: i piccoli ripieghi di cui aveva potuto medicare, resistendo al pianto, l'abito umiliato della vecchiezza. Ma che era il sole? Quale giorno portava sopra i latrati del buio? … .Vagava nella casa come cercando il sentiero misterioso che l'avrebbe condotta ad incontrare qualcuno: o forse una solitudine soltanto, priva d'ogni pietà e d'ogni immagine. (Gadda, 2019, p. 128)

La imagen espectral, las vestiduras, los surcos del tiempo sobre ese cuerpo que deambula exponen los rasgos típicos de la vejez caravaggiesca, una vejez que se presenta y sobre la que se incide desde un primerísimo plano, casi como si se pudiera tocar:

> Capelli effusi le vaporavano dalla fronte, come fiato d'orrore. Il volto, a stento, emergeva dalla fascia tenebrosa, le gote erano alveo alla impossibilità delle lacrime. Le dita incavatrici di vecchiezza parevano stirar giù, giù, nel plasma del buio, le fattezze di chi approda alla solitudine. Quel viso, come spetro, si rivolgeva dal buio sottoterra alla società superna dei viventi, forse immaginava senza sperarlo il soccorso, la parola di un uomo, di un figlio. (Gadda, 2019, p. 132)

Espíritu de una madre que palpita mortificado, desprovisto de todo vigor y anhelante de un hijo, un hijo que sienta como suyo[165] y no aquella presencia impuesta que le quedaba como pobre recuerdo del fruto de aquella vez que fuera mujer, esposa y madre. El tono con que comienza y con el que se sigue a lo largo de esta segunda parte, ligeramente más escueta que la primera, es de una intimidad arrolladora y la ironía o el sarcasmo más presentes en la primera parte, pierde aquí el protagonismo ante una poética mucho más sutil. En este sentido incide el cambio de espacio que Gadda perpetra en la narración, con un predominio de los espacios interiores de la villa.

Vuelve de nuevo a aparecer como clave el espacio de la terraza, tanto para el hijo como para la madre, desplegando cada uno ahí, desde aquella atalaya, sus propias cavilaciones. Se insiste en los atributos de la vejez, así como en una suerte de renuncia de la madre a ser madre: «Il volto, in quelle pause, le si pietrificava nell'angoscia: nessun battito dell'anima era più possibile: forse ella non era più la madre, come nell'urlo dei parti, lacerato, lontano: non era più persona, ma ombra» (Gadda, 2019, p. 138). Cuerpo que se desliga de los lazos para poder esperar así triunfante la muerte, sin nada que dejar en este mundo, más que el residuo de una vida, el cadáver presto a los agentes de la descomposición, la vejez retorna imperante a dominar ese universo de tinieblas de la madre:

> E l'abito di povertà e di vecchiezza era come un segno estremo dell'essere, portato davanti ai volti dei ritratti, dove aligeri fatui, sul vuoto, orbiteranno entro il sopravvivente domani … Nel tempo finito d'ogni estate, Traverso il mondo che l'aveva lasciata così. (Gadda 2019, p. 138)

La primera vez que el hijo y la madre aparecen juntos en escena se da cuando el hijo regresa a casa después de una de sus largas ausencias. El ambiente sobre el que se circunscribe el encuentro y el pequeño espacio de tiempo que comparten se dibuja en la misma esfera íntima en que se viene desplegando la segunda parte. La madre le prepara la cena al hijo como un acto que deba hacerse, con la evidencia de lo irreparable, de lo

[165] «Il primo suo figlio. Quello nel di cui corpicino aveva voluto vedere, oh! giorni! la prova difettiva di natura, un fallito sperimento delle viscere dopo la frode accolta del seme, reluttanti ad aver patito, ad aver generato il non suo: in una lunga e immedicabile oscurazione di tutto l'essere, nella fática della mente e dei visceri […]» (Gadda, 2019, p. 132)

roto o perdido por las acciones o por el propio paso del tiempo intoxicando la atmósfera que comparten:

> Il figlio pareva aver dimenticato al di là d'ogni immagine lo strazio di quegli anni, la incenerita giovinezza. Il suo rancore veniva da una lontananza più tetra, come se fra lui e la mamma ci fosse qualcosa di irreparabile, di più atroce d'ogni guerra: e d'ogni spaventosa morte. (Gadda, 2019, p. 147)

La vieja madre se perfila como imagen de un tiempo consumido, «di uno strazio immedicabile (l'altro figlio caduto), di un dolore nel dolore e di una cognizione nella cognizione; nel buio della sua angoscia, la presenza-assenza di Gonzalo è temuta e desiderata, e comunque teneramente amata» (Ferretti, 1987, p. 89). El discurso narrativo progresivamente nos acerca a una noción del dolor, de un dolor que parte de un sí mismo muy profundo y que sitúa al cuerpo en un estado de suspensión, incapaz de abandonar los velos tras los que ha ido ocultando sus pulsiones:

> lo hidalgo, forse, era a negare sé stesso: rivendicando a sé le ragioni del dolore, la conoscenza e la verità del dolore, nulla rimaneva alla possibilità. Turro andava esaurito dalla rapina del dolore. Lo scherno solo dei disegni e delle parvenze era salvo, quasi maschera tragica sulla metope del teatro. (Gadda, 2019, p. 160)

El momento de la comida da pie a un gesto de la madre hacia el hijo, un momento en que esta posa la mano en el brazo del hijo, implorante de algún gesto de reciprocidad por su parte. Pero el hijo ya está demasiado en sí y ni siquiera se acerca a las nociones de cualquier cosa que tenga que ver con el amor o la ternura:

> Egli allora si riscosse; come a rompere, bruscamente, lo stanco, l'inutile ordito degli atti: quasi che una rancura segreta gli vietasse di conoscere la tenerezza più vera di tutte le cose, il materno soccorso. Si separò dalla mamma. La gratitudine appassionata di cui germina ogni coscienza pareva spegnersi in lui. Anche questo, forse, bisognava

> negare? andare soli verso la notte? Unisci nell'andito: la madre lo udì schiudere uno degli sporti, rovistare nella libreria grande. (Gadda, 2019, p. 161)

Vuelta al espacio de la terraza, los dos personajes cada uno absorto en sus elucubraciones, nueva mención a los Nistitúos provinciales… la narración sigue fluyendo hasta llegar al punto de inflexión y de no retorno en la relación-madre hijo. Don Gonzalo comienza a atisbar desde la terraza la llegada de todo un desfile de pintorescos personajes a los que el hijo llama el consorcio y de los que dice que solían frecuentar la propiedad en tiempos en que su padre estaba vivo. Con esta irrupción de los personajes de más allá de la villa hay una vuelta a la descripción plenamente grotesca, a la herramienta que necesita para describir aquel barroco del mundo, en este caso, esa «baroccaggine» de fantoches que se apeaban en sus dominios como las figuras de un aquelarre de Goya. Negras figuras a la vista del hijo y un momento en que «l'ira lo prese. Ma la constatazione di quella pluralità sconcia lo vinse: si senti mortificato, stanco» (Gadda, 2019, p. 189). Y ante la presencia de aquellos cuervos a los que el hijo miraba desde la barandilla de la terraza:

> Per intervalli sospesi al di là di ogni clausola, due note venivano dai silenzi, quasi dallo spazio e dal tempo astratti, ritenute e profonde, come la cognizione del dolore: immanenti alla terra, quando che vi migravano luci ed ombre. E, sommesso, venutogli dalla remota scaturigine della campagna, si cancellava il disperato singhiozzo. (Gadda, 2019, p. 191)

A don Gonzalo le traspasan todos los recuerdos de su infancia observando el infame gentío que puebla su casa y le resulta incapaz de comprender que el paso de los años hubiese dado como fruto de la creación al elenco de fantoches que pisaban el suelo que era suyo. Le irritaba profundamente ver el afectado tratamiento para con su madre y se veía incapaz de ser partícipe de nada, ni siquiera de sacar de su casa a toda aquella prole:

> Quella, che il bimbo pativa, non era la festa di una gente, ma il berciare d'una muta di diavoli, pazzi, sozzi, in una inutile, bestiale diavoleria…. Si trattava certamente, penso adesso di sé il figlio, di una infanzia malata. L'uomo tentò di riprendersi da quel delirio. consentì ad aggiudicarsi un ritardo nello sviluppo, una sensitività morbosa, abnorme: decise di esser stato un ragazzo malato e di essere un deficiente. Così soltanto poteva stabilire una relazione tra sé e suoi concittadini. (Gadda, 2019, p. 195)

Se insiste en la enfermedad de don Gonzalo y en su fobia a las multitudes. Cuando el hijo se encuentra con la madre le reprocha la presencia de toda esa gente a los que llama cerdos, en un arrebato de ira la agarra del brazo, pero pronto se arrepiente al ver el miedo en el rostro de la madre, aunque no sea capaz de expresar los signos de ese arrepentimiento.

Gadda va acercándonos al clímax de su obra, paso a paso se acerca al irremediable desenlace. Trae de nuevo al espacio narrativo la cuestión de los vigilantes nocturnos y a partir de ellos se descubre que algo ha ocurrido en villa Pirobutiro. Los vigilantes ya habían procedido a dar la alarma en Lukones y la misma turba que antes había poblado los espacios de la villa, vuelven a entrar en escena. Después de penetrar en la villa y no obtener respuesta ni del hijo ni de la madre, el sobrecogimiento comienza a poblar el ánimo de los allí presentes hasta que finalmente entran en la estancia de la señora y dan con el cadáver, con aquello que ya intuían encontrar desde que abrieron la puerta de la estancia:

> Gli occhi della signora, aperti, non lo sguardarono, guardavano il nulla... un orribile coagulo di sangue si era aggrumato, ancor vivo, sui Capelli grigi, dissolti, due fili di sangue le colavano dalle narici, le scendevano sulla bocca semiaperta. Gli occhi erano dischiusi, la guancia destra tumefatta, la pelle lacerata, e anche sotto l'orbita, orribile. Le due povere mani levate, scheletrite, parevano protese verso «gli altri» come in una difesa o in una implorazione estrema. Esse poi apparivano graffiate: macchie e sbavature di sangue erano sul guanciale e sul lembo del lenzuolo. (Gadda, 2019, p. 215)

Al caer en la cuenta de que aún respiraba, la comitiva manda llamar al doctor Higueras, con la tímida esperanza de salvar lo insalvable o quizás por el impulso de saber

qué había pasado allí. El cuerpo se presenta bajo el signo de una férrea violencia, con la cara amoratada, la lengua hundida en el paladar, los labios llenos de sangre y un gran esfuerzo por respirar. La hemorragia iba más allá y cubría no solo la cabeza, sino también la oreja, bajo la nariz, el cuello… la estampa ofrece, de un modo cercano a lo despuntado en el *Pasticciaccio,* aquella cercana exposición al tema de la sangre que habíamos apuntado abriera Caravaggio en sus lienzos. No hay duda de que el retrato de la madre moribunda entra en los dominios de lo grotesco. La vejez se dibuja en toda su potencia decadente, como una vejez lacerada que hará acopio de las últimas fuerzas que a su cuerpo le restan para exclamar —o, al menos intentarlo— el más terrible de todos los pronombres:

> Nella stanchezza senza soccorso in cui il povero volto si dovette raccogliere tumefatto, come in un estremo ricupero della sua dignità, parve a tutti di leggere la parola terribile della morte e la sovrana coscienza della impossibilità di dire: Io. (Gadda, 2019, p. 217).

La cognizione del dolore manifiesta que el sujeto que coloca en mitad de la acción —en este caso un sujeto autobiográfico— no puede separarse del dolor privado que lo ata a su mundo interior, un espacio en que se mantiene recluido. Dombroski (2002) entreveía en Gadda la imposibilidad de explicar aquel dolor interno que, no obstante, le proporcionó los resortes narrativos para la construcción de *La cognizione* y con ellos «risolvere il dolore in letteratura»[166]. Es así que Dombroski (2002) expone que en *La cognizione*: «L'io subisce una sorta di morte caricaturale, così da mantenere una condizione liminare al fine di salvaguardare l'impulso satirico che permette a Gadda, parzialmente in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e interamente in *Eros e Priapo*» (Dombroski, 2002, p. 63)

[166] Una operación que Dombroski define como «travestimento».

3.5. Hacia un cuerpo en transformación: el cuerpo en Gadda como antesala al cuerpo del último Pasolini

Desde que comenzáramos los análisis de este capítulo ha sido nuestra voluntad poner en valor que Gadda era el autor con el que inaugurábamos nuestro corpus autorial por ser el cuerpo representado en sus obras un cuerpo paradigmático de las prácticas disciplinarias clásicas. A lo largo del análisis de *Eros e Priapo*, *Pasticciaccio* y *Cognizione*, ha quedado patente que el cuerpo de estas obras es aquél de las prácticas disciplinarias, pero también se ha percibido que, al mismo tiempo en que ese cuerpo está bajo la represión y la censura del sistema, a ese cuerpo ya comienza a pasarle *algo*.

Los análisis textuales ponen en valor que las prácticas disciplinarias aún son operativas en Gadda, pero revelan, al mismo tiempo, una quiebra dentro del sistema disciplinario de la primera mitad del XX, que es la que va a recoger y desarrollar posteriormente Pasolini. Las obras estudiadas de la literatura gaddiana, que prestan mucha más atención al cuerpo de lo que a priori parece, exponen no solo que en Gadda el cuerpo está ahí como tema, sino que dentro incluso de sus propias obras se pueden ver distintas formas por los que los mecanismos disciplinarios atraviesan el umbral del cuerpo, es decir, que incluso dentro de un mismo tipo de prácticas disciplinarias, el cuerpo se va a revelar en dos ejemplos de cuerpos que no comparten más que su condición de interrumpidos: el cuerpo de don Gonzalo y el cuerpo de Liliana.

Mientras que en Gonzalo la interrupción del cuerpo se materializa por una reclusión absoluta del personaje en sí mismo—hasta un punto, hemos dicho —que lo lleva a un estado de neurosis—, en Liliana el caso que encontramos es completamente diferente. En los personajes del *Pasticciaccio* subyace un deseo poderoso que los aprisiona, pero no por una imposibilidad de diálogo del sujeto con su cuerpo, sino porque, intuyendo las pulsiones que el cuerpo demanda o asumiéndolas, incluso, el cuerpo es incapaz de realizarse en su deseo.

En el caso de Ingravallo la cuestión es clara: Ingravallo desea a Liliana, está enamorado de ella y solo puede conformarse con ejercer el papel de amigo de la familia. Sabe de los deseos de Liliana hacia Valdarena y sufre, frustrado, por no representar él el prototipo de cuerpo que es el de Valdarena —el ejemplo de cuerpo-sujeto-poseedor del

Estado fascista que ha venido al mundo para procrear a partir del cuerpo-objeto-poseído de la mujer.

Mientras *La cognizione* omite las pulsiones sexuales de los personajes —hemos visto que no es del todo así, ya que estas se intuyen a través de otras fórmulas—, en el *Pasticciaccio* no hay refreno a la hora de expresar la frustración que a ellos gobierna. En *La cognizione* la figura de la madre y de la propia villa ejercían de elementos de constricción y de cierre del cuerpo y conducían al hijo a un estado de ansiedad agónica; el *Pasticciaccio*, sin embargo, interrumpe el cuerpo con el ejemplo de la esterilidad de Liliana.

Liliana no solo es el centro temático del cuerpo en el *Pasticciaccio*, asume desde *Eros e Priapo* el rol de un cuerpo al que el Estado fascista ha extirpado toda posibilidad de goce. La interrupción en el cuerpo de Liliana deviene desde dos puntos de lecturas: uno que aborda el cuerpo femenino que le pertenece al Estado —y que la reduce a recipiente del semen del viril hombre italiano—; y otro que deriva de su incapacidad de cumplir la función que el Estado le tiene asignada. Liliana, que no puede ser «mujer, esposa y madre», se entrega a una agonía tal, que su muerte podría haberse interpretado como un regalo de no haber sido por la crueldad de los términos con la que se ejecuta.

4. Pier Paolo Pasolini y la asunción del cambio de paradigma en las prácticas disciplinarias

En el desarrollo del trabajo expuesto hasta ahora hemos analizado un recorrido que iba desde los comicios teóricos de la emergencia del cuerpo interrumpido en el Barroco hasta el momento en que dentro del sistema disciplinario se advierte una quiebra a partir de la cual se entrevé un cuerpo que escapa del sistema clásico de control. El cuerpo analizado en las obras de Gadda y su sometimiento a las disciplinas clásicas de represión y censura dejaba claro la pertenencia de la ficha en el tablero a esa categoría, pero comenzaba a evidenciar la fractura hasta ese momento casi imperceptible por la cual fluctuaban los personajes del *Pasticciaccio*. La fractura que hemos identificado y situado en Gadda es del todo determinante en nuestro trabajo pues abre camino al momento de inflexión a partir del cual se apreciará un cambio de paradigma en lo que, primero a la representación del Eros y de la sexualidad, y segundo en cuanto al telón de fondo a partir del cual gravita el cambio, que no es sino el abanico temporal en donde va a producirse la trasposición de un cambio en las prácticas disciplinarias a las prácticas no disciplinarias.

En este capítulo construiremos un espacio de contextualización teórica sobre la resignificación que comenzó sufriendo el Eros y la puesta en discurso de la sexualidad a mediados del XX a partir del congreso *Erotismo, eversione, merce*. Recuperaremos, además, las diferentes posturas en torno a la biopolítica foucaultiana que ya habíamos discutido[167] a propósito de Esposito, Agamben y Han y veremos cómo puedan aplicarse todas estas líneas teóricas en la práctica, en este caso, en la representación del cuerpo que asume Pasolini.

Erotismo, eversione, merce[168] tuvo lugar del 15 al 16 de diciembre el año 1973 en la ciudad de Bolonia, punto de encuentro de críticos, filósofos y escritores en torno al

[167] Véase punto 2.

[168] El histórico congreso fue organizado por la Cineteca di Bologna y por Vittorio Boarini, responsable de la dirección de la Cineteca en aquel entonces. El congreso pretendía delinear el estado de la cuestión del Eros a principios de los 70 en la sociedad y en el cine, analizando el cambio que había venido sufriendo desde los años 50 en adelante. Además de Pasolini, Guattari y Scalia —figuras en que nos hemos detenido más pormenorizadamente— el congreso contó con un destacado elenco de oradores tales como Pietro Bonfiglioli, Giuseppe Branca, Constantino Cocco, Aldo Kyrou, Alberto Lattuada, Nanni Loy, Callisto Cosulich, Fernando Pivano, Gianni Toti, Ambrosio Valsecchi, Vittorino Joannes y Elémire Zolla.

lugar del Eros en la sociedad contemporánea, la multiplicidad de sus intervenciones así como la policromía teórica aportada, un interesante punto de partida ya que las distintas perspectivas que en el espacio de *Erotismo* se dieron cita ponen al día otros temas que van más allá del exclusivo debate sobre el Eros y su espacio en el conglomerado contemporáneo. Son aquí interesantes a nuestro objeto las consideraciones de Félix Guattari o Gianni Scalia y, por supuesto, la de Pasolini, que anuncia en Tetis los presupuestos que arrojará en la determinante Abiura della *Trilogia della vita* que se recoge en *Lettere luterane* y que procederemos a poner en valor aquí no solo en relación con el valor determinista de la bibliografía pasoliniana, sino en el punto de inflexión que marca en torno a las filosofías sobre el cuerpo.

Erotismo, eversione, merce no solo actualiza la teoría del Eros en un espacio histórico que sucede a los movimientos subversivos en torno a la expresión de la sexualidad de los años 60, sino que también constituye un punto de debate en torno a la identidad entre sexo y mercancía a partir de dos corrientes de pensamiento contrapuestas: el revisionismo freudiano de autores como Guattari frente a las posturas «ortodoxas» de autores como Scalia.

Las intervenciones que contiene *Erotismo, eversione e merce* ponen de manifiesto que el erotismo se ha convertido en un fenómeno objetivo y total, público y político; en un fenómeno que se ha socializado de manera que se ha llegado a suprimir el espacio privado de los individuos. El proceso que lleva a la liberación del deseo contra las censuras acaba mezclándose con la mercantilización del Eros por parte de la industria cultural[169] y cuestiona hasta qué punto la cultura de masas se ha acabado apropiando de aquellas pulsiones de libertad que irradiaban de la liberación del deseo[170]. El Poder lo ha transformado en mercancía y, por lo tanto, ha llegado a vaciar todo su sentido. El resultado es una equivalencia total entre liberación y mercantilización del deseo producto del

[169] La irrupción del erotismo en el cine había abierto las puertas a una nueva sensibilidad y una revolución del deseo que arrastraba consigo relaciones fenoménicas represivas que comprometen la lucha por la libertad de la comunicación y la información en general. La liberación del deseo en el cine no tardó en ser objeto de manipulación y de convertirse en un producto que el poder percibe no solo como un fenómeno del que apropiarse para manipular a las masas, sino también como un fenómeno que poner a la disposición de un deseo que el desencadena y controla. Liberación y mercantilización, una ambigüedad que el cine expone con una desenvoltura alarmante. En Bonfiglioni (1973).

[170] Es este uno de los motivos por los que Pasolini —como él mismo expondrá a lo largo de Tetis y como explicaremos en 4.2. a partir de la Abiura— acaba abjurando de las películas que componen su *Trilogia della vita.*

descubrimiento de una nueva dimensión de la imagen con la cual el espectador se identifica[171].

Es de capital atender al papel que el espectador juega ya que es en torno a él que se construyen los pilares de esta nueva sociedad del espectáculo de la modernidad. Todos sus sentidos de este sujeto, que hay que tener en cuenta que siempre es poseedor en potencia, se reducen a tener, al imperante deseo de poseer. El órgano por excelencia del deseo en esta sociedad del espectáculo es el ojo y la pantalla el punto determinante en que uno y otro binomio se encuentran: producto y consumidor.

En la intervención de Giuseppe Branca (1973), La repressione penale, identifica que el cine erótico, la representación y el espectáculo de contenido erótico puede ser y son expresión de servidumbre respecto al sistema y a la sociedad de consumo. Ello pone de manifiesto el poder que reside en el fondo de provocar excitaciones sexuales, un fenómeno que se revela crucial como sistema de manipulación del individuo. (Branca, 1973, pp. 33-40)

La postura de Guattari (1973) en Al di là del significante defiende que represión y deseo constituyen un binomio inseparable cuando refiere que la historia del deseo no se puede desvincular de aquella otra de la represión. Guattari habla de una realidad impuesta por las clases dominantes que es a su vez sostenida por una semiología también dominante. Esto conlleva a una oposición entre el principio de una realidad dominante, impuesto por los *mass media*, frente al principio de un placer lícito. El deseo, continúa Guattari (1973), ha de quedar, por tanto, en el límite que separa la realidad del placer, en la frontera misma que controla un poder que ha apostado observadores por todas partes:

> L'Eros è sempre investimento del limite tra il piacere autorizzato e la proibizione codificata. Prolifera ai margini della Legge; è il complice della proibizione; canalizza la libido sull'oggetto proibito che sfiora soltanto e scopre appena. Questa economia della trasgressione, questa oscillazione attorno al bene e al male polarizza una segreta simmetria fra Eros e Thanatos dalla quale la produzione desiderante è costretta in una

[171] Moresco lo lleva a su forma límite en uno de los pasajes de *Canti del caos* que desarrollamos en 5.2.1. en una secuencia en la que un personaje imita la imagen de un anuncio publicitario que se está proyectando en televisión. La imitación se desarrolla de manera tal en la escena que llega un punto en que es difícil distinguir cuál es el producto de consumo del anuncio y cuál el espectador al que se le ofrece.

specularità che la esclude da ogni accesso al reale e la rende prigioniera di rappresentazioni fantasmatiche. (Guattari, 1973, p. 92)

El deseo entra en una política de apertura a lo real y en otra de cierre sobre sí mismo; tan perseguido por los organismos de poder que la libido acaba aprisionada en el sistema de vínculos que este establece y sus objetivos pasan a ser los modelos de deseo que el modelo capitalista propone. Síntoma de esta nueva maquinaria que el poder capitalista pone en marcha por dentro de la sociedad de consumo es que gozar pasa a tener el mismo significado que poseer. El individuo queda moldeado para encajar en el engranaje de la maquinaria, que hace uso de todos los elementos a su alcance para manipular y controlar el deseo. Ocurre así con el cine, sobre el que reflexiona Guattari:

il cinema non cessa di arricchire i suoi mezzi tecnici. Ma parallelamente a questo arricchimento il potere cerca di intensificare il controllo che esercita sul cinema. Più il cinema si arricchisce nel campo delle semiotiche a significanti, più il potere tenta di asservirlo alle semiologie significanti, cioè alle significazioni dominanti. Dal cinema muto alla televisione a colori, ogni cambiamento tecnico è stato così accompagnato da un controllo sempre più rigoroso da parte dello stato e del capitale. (Guattari, 1973, p. 90)

En Tetis[172] Pasolini (1973) ya habla de la elección estética que siempre está presente en un director y de cómo el devenir de los tiempos ha ido permitiendo a los directores introducir secuencias más largas cuando de relaciones en torno al Eros se habla:

L'opinione pubblica è ormai del tutto determinata —nella sua realtà— de una nuova ideologia edonistica e completamente, anche se stupidamente laica. Il potere permissivo (al meno in certi campi) proteggerà tale permissività. Esso è insieme fonte e oggetto di consumo. L'eros è nell'area di tale permissività. Esso è insieme fonte e oggetto di consumo. La società non ha più bisogno di figli forti e obbedienti e di soldati. Ha

[172] En Tetis Pasolini va a desarrollar unas líneas teóricas que adelanta aquellas contenidas en la propia Abiura. Las consideraciones sobre la juventud y el modo en que la burguesía se ha apropiado del cuerpo del subproletariado, el cuerpo que en Pasolini era el último residuo de cuerpo sacro en la sociedad contemporánea, conforman el hilo conductor de su conferencia, así como su crítica a la falsa tolerancia del Poder permisivo.

> bisogno di figli a conoscenza di nuove esigenze, e coscienti quindi dei nuovi diritti che sono stati concessi loro. (Pasolini, 1973, pp. 99-100)

Una de las grandes problemáticas que Pasolini detecta —como se advierte en su discurso— es que las sociedades no tienen necesidad de hijos fuertes y obedientes, sino de hijos sabedores de sus nuevos derechos, es decir, de hijos en cuya consciencia venga implantado su derecho a ser feliz y disfrutar[173]. Pasolini asienta unas bases respecto a lo expuesto cuando declara que la realidad se haya reducido a la única realidad del cuerpo. La cultura del pasado, donde la realidad era la realidad física, permitía al hombre vivir su propia cultura, algo ya extinto porque el poder se ha apropiado de los cuerpos:

> Ora, i borghesi, creatori di un nuovo tipo di civiltà, non potevano che giungere a derealizzare il corpo. Ci sono riusciti, infatti, e ne hanno fatto una maschera. I giovani altro non sono oggi che delle mostruose maschere «primitive» di una nuova specie di iniziazione —fintamente negativa— al rito consumistico. (Pasolini, 1973, p. 100)

Como tanto denuncia Pasolini no habría de esperar mucho para asistir a la trasmutación en mercancía de la recién conquistada libertad sexual[174] (Pasolini, 1973). En los años setenta la desnudez y el sexo ya no solo se aceptaban, sino que parecían constituir motivos indispensables para el cine comercial. Asistíamos a un momento histórico en donde el desnudo —que no el sexo— ya se había mercantilizado.

La intervención de Gianni Scalia, sin embargo, ahonda en la cuestión de la mercantilización y determina que «parlare della società della merce e del "valore" è parlare anche di cinema» (Scalia, 1973, p. 209) porque es «il cinema stesso un'espressione essenziale di un'*economia politica del corpo*, del desiderio, del vedere-

[173] Principio que más adelante desarrollará Byung Chul-Han (2021) en *Psicopolítica*, a partir del cual el autor muestra cómo ese derecho a ser feliz y gozar se ha convertido en un imperativo.
[174] También Bonfiglioli (1973) en Invito al discorso teorico se postula en contra de la hipótesis de que los movimientos subversivos de los 60 representan un evento históricamente discriminante ya que la consecuencia es el consumo por parte del público de masas de un erotismo «di consumo separato e incomunicabile», un erotismo «della folla solitaria» que no hace sino relegar las pulsiones del cuerpo a los dominios de la alienación (Bonfiglioli, 1973).

desiderare. La storia dell'occhio, nella società capitalistica, è in larga misura la storia del cinema come occhio, e dell'occhio come cinema» (Scalia, 1973, p. 209):

> Si tratta dell'occhio «reificato», diventato *segno e valore*, immobile e in movimento sullo schermo, cioè sulla scena dell'immaginario reale, nella società voyeurista ed esibizionista, feticista e spettacolare, in cui viviamo e in cui tutti siamo. Gli individui sociali, i soggetti si appropriano degli oggetti, dei prodotti del desiderio e della soddisfazione, del godimento e del piacere, nella forma sostitutiva, nella forma doppia di «cose-e-fantasmi», secondo il «carattere di maschere» dei rapporti sociali in quello che Marx stesso chiamava «il teatro dello scambio». (Scalia, 1973, 210)

La postura de Scalia reduce la figura del hombre a ojo: «l'uomo è ridotto a occhio» y defiende que «Ochhio-schermo e schermo-occhio[175]» constituyen «la scena originaria del capitale. Scena di cose-fantasmi e di fantasmi-cose» (Scalia, 1973, p. 210). Esto nos sitúa en el paradigma de asumir que en este ejercicio de visión no importa realmente qué estamos viendo, sino la acción misma del «vedere»: «l'occhio come vedere è un desiderio del desiderio, "vuoto", l'unità indeterminata e mostruosa dell'occhio con cioè che vede e dell'occhio con sé stesso» (Scalia, 1973, 210).

A pesar de que aún en este convenio ningún autor utiliza expresamente el término biopolítica —no lo empleará Foucault por primera vez hasta un año después—, queda expreso que los intervinientes son conscientes de que la vida del individuo —y más concretamente del cuerpo y sus pulsiones eróticas— son manipuladas por los mecanismos del poder capitalista. Como remarca Roberto Esposito en *Bíos*:

> el cuerpo que experimenta de manera cada vez más intensa la indistinción entre política y vida ya no es el del individuo; tampoco el cuerpo soberano de las naciones, sino el cuerpo, a la vez desgarrado y unificado, del mundo. (Esposito, 2004, p. 20)

[175] Véase 5.2.1.

Como ya se ha expuesto[176], a pesar de que el hilo de autores[177] en que aquí nos apoyamos y que nos han brindado los presupuestos teóricos del concepto de la biopolítica foucaultiano lo sometan a debate con posturas en muchos puntos equidistantes, todos le dedican una parte importante de sus estudios y lo colocan en el centro del discurso de la Modernidad tardía. No hay una definición estable para el concepto y este, como indica Esposito, viene atravesado «por una creciente presión hermenéutica que parece hacer de él no solo el instrumento, sino también el objeto, de un áspero enfrentamiento filosófico y político respecto de la configuración y el destino de nuestro tiempo» (Esposito, 2004, p. 24).

En torno a las divergencias que resuenan a partir del término de la biopolítica y que se justifican por los dos términos que la conforman —vida y política— es interesante la reflexión que arroja Esposito al respecto cuando aclama que la disonancia del término se justifica porque en su oposición:

> o la política es frenada por una vida que la encadena a su insuperable límite natural, o, al contrario, es la vida la que queda atrapada, presa de una política que tiende a sojuzgar su potencia innovadora. Entre ambas posibilidades, una grieta de significación, un punto ciego, amenaza con engullir en su vacío de sentido a la categoría entera. Es como si en ella faltase algo —un segmento intermedio o una articulación lógica— capaz de disolver lo absoluto de perspectivas inconciliables en la elaboración de un paradigma más complejo que, sin perder la especificidad de sus elementos, capte su conexión interna o señale un horizonte común entre ellos. (Esposito, 2004, p. 54)

En *Bíos* Esposito no omite que Foucault no escapa a ese «segmento intermedio» al que se refiere en el parágrafo precedente y asegura que «termina incluso por reproducirlo … en forma de una "indecisión" adicional» (Esposito, 2004, p. 54). Añade, además, a propósito de Foucault, que:

> Acerca del poder disciplinario, que constituye el primer segmento del dispositivo estrictamente biopolítico, escribe Foucault: «Entre los siglos XVII-XVIII se produce un

[176] Véase punto 2.
[177] Agamben (2017), Esposito (2006) y Byung-Chul Han (2021).

> fenómeno importante: la aparición —habría que decir la invención— de una *nueva* mecánica de poder con procedimientos propios, instrumentos completamente *nuevos*, aparatos *muy distintos*; una mecánica de poder, según creo, *absolutamente incompatible* con las relaciones de soberanía», porque se refiere en primer lugar al control de los cuerpos y a lo que ellos hacen, antes que a la apropiación de la tierra y sus productos. (Esposito, 2004, pp. 56-57)

Lo que opone este tipo de poder, el biopolítico, a la mecánica del poder del soberano ya lo desarrollaba Foucault en *La voluntad de saber* cuando declaraba: «podría decirse que el viejo derecho de *hacer* morir o de *dejar* vivir fue reemplazado por el poder de *hacer* vivir o de *rechazar* hacia la muerte» (Foucault, 2019a, p. 122). Pero para Esposito la oposición era la siguiente:

> En el régimen soberano, la vida no es sino el residuo, el resto, dejado ser, salvado del derecho de dar muerte, en tanto que en el régimen biopolítico la vida se instala en el centro de un escenario del cual la muerte constituye apenas el límite externo o el contorno necesario. Y todavía más: en tanto que en el primer caso la vida es contemplada desde la perspectiva abierta por la muerte, en el segundo, la muerte adquiere relieve tan solo en el haz de luz irradiado por la vida. (Esposito, 2004, p. 57)

Según Agamben lo que Foucault discute en la *Historia de la sexualidad* no es una historia social o psicológica de los comportamientos sexuales «sino la manera en que el hombre ha llegado a constituirse como sujeto moral de sus propios comportamientos sexuales» (Agamben, 2017, p. 128).

Agamben inaugura su estudio con una reflexión a partir de los presupuestos que ya había arrojado Aristóteles en su *Política* en torno a la naturaleza del esclavo, el rol dentro de la familia en «su forma perfecta» y su pertenencia a otros y no a sí mismo. Es precisamente al principio de la *Política* donde se encuentra por primera vez la expresión con la que Agamben intitula esta parte IV,2 del *Homo Sacer*: *el uso del cuerpo*. La cuestión que desarrolla Agamben recupera el presupuesto aristotélico y también el ensayo de Victor Goldschmidt de 1973 sobre el autor para abordar el fenómeno de la naturaleza del esclavo. A partir de los tres tipos de relaciones que define Aristóteles en la familia y

entre las cuales cita en primer lugar la *despotikè* (relación despótica), que es aquella que media entre el amo y el esclavo, se abre todo un campo de estudio en torno a la naturaleza del esclavo, la posibilidad de que este cuerpo exista en el orden natural de las cosas o sea, por el contrario, contra natura, la cuestión de si existe o no un cuerpo físico del esclavo que lo distingue de aquel del amo.

El horizonte que estas prerrogativas abren es inmenso, pero merece una mención en nuestros estudios por la importancia que arroja a las reflexiones en torno al rol de la política en la vida del individuo y en torno a cómo aparece el cuerpo atravesado por ella. Muy interesante resultan también a nuestros intereses las tesis de Sade, ya que es él quien redirige la atención a la relación entre el amo y el esclavo y acaba por establecer una nítida distinción entre ambos actantes. Sade no duda de que exista un fundamento «físico» en la condición del esclavo, y así lo expone, a través del libertino Saint-Fond de *Juliette*:

> Observa las obras de la naturaleza y considera tú misma la diferencia que ha puesto su mano en la formación de los hombres nacidos en la primera clase [los amos] y los nacidos en la segunda [los siervos]. ¿Acaso tienen la misma voz, la misma piel, los mismos miembros, la misma andadura, los mismos gustos y —me atrevería a decir— las mismas necesidades? Inútilmente se me dirá que el lujo o la educación han establecido esas diferencias, y que uno y otro de estos individuos, en estado de naturaleza, se parecen absolutamente en la infancia. Niego el hecho, y es por haberlo observado yo mismo y por haberlo hecho observar por hábiles anatomistas, por lo que afirmo que no hay ninguna similitud en la conformación de uno y otro... (Sade, citado en Agamben, 2017, p. 31)

Toda la problemática sobre la cuestión «física» del cuerpo del esclavo, la «existencia del esclavo» y la «existencia del cuerpo del esclavo» que inaugura Aristóteles Agamben la justifica a partir de la posibilidad de que «la esclavitud define una dimensión de lo humano (para él [Aristóteles], que el esclavo es un hombre está fuera de dudas) completamente singular, que el sintagma "uso del cuerpo" procura nombrar» (Agamben, 2017, p. 32).

Según Agamben «la intimidad es un dispositivo circular por cuyo medio, regulando selectivamente el acceso a sí mismo, el individuo se constituye a sí mismo como el pre-supuesto y el dueño de su propia *privacy*» (Agamben, 2017, p. 117). La

observación de Agamben reconoce en el individuo moderno la capacidad de controlar el acceso a su privacidad, de dar o no la posibilidad al otro de acceder al espacio de lo privado, pero no se trata tanto de marcar las fronteras entre el espacio privado y el espacio del otro, sino de controlar el acceso a la propia intimidad. En Sade encontramos un uso inédito del significado político que comporta la cuestión en el manifiesto que Dolmancé lee en la *Filosofía en el tocador*, donde convierte la mansión —como emulará Pasolini con la villa de *Salò*— en «el lugar político por excelencia, donde todo ciudadano tiene derecho a convocar a cada uno de los otros para usar libertinamente de su cuerpo[178]»:

> La intimidad se vuelve aquí el objetivo buscado en la política, el *boudoir* reemplaza íntegramente a la *cité*. Si el sujeto soberano es, ante todo, soberano de su propio cuerpo, si la intimidad —es decir, el uso de sí mismo en cuanto inapropiable— se convierte en algo como la sustancia biopolítica fundamental, se comprende entonces que en Sade esta pueda presentarse como el objeto del primer e inconfesado derecho del ciudadano: cada ciudadano tiene derecho a compartir a su antojo lo inapropiable del otro. (Agamben, 2017, p. 117)

Agamben subraya que en todo lo expuesto lo común es «el uso del cuerpo del otro[179]» y se apoya en la fuente sadiana, pero no sin remarcar las diferencias entre unas y otras. Mientras que en la *Filosofía* lo que encontramos es un uso regido por un «contrato jurídico constitucional, fundado en la reciprocidad republicana[180]», *Los 120 días* muestra las consecuencias del uso del cuerpo concebido como un «objeto del dominio y de la violencia incondicionada» a partir del pacto que llevan a cabo los cuatro señores:

> El pacto criminal que rige el castillo de Silling, donde los cuatro poderosos perversos se recluyen con sus cuarenta víctimas, establece el control absoluto por parte de los amos de la intimidad de sus esclavos—hasta sus funciones fisiológicas son reguladas minuciosamente—, el uso integral e ilimitado de sus cuerpos. La relación con lo inapropiable, que constituye la sustancia biopolítica de cada individuo, es así

[178] En Agamben, 2017, p.117.
[179] En Agamben, 2017, p. 117.
[180] En Agamben, 2017, p. 117.

> violentamente apropiada por aquél que de esta manera se constituye como señor de la intimidad. (Agamben, 2017, p. 118)

La tesis de Agamben evidencia que «un sentido de la intimidad puede conservar su significado político solo a condición de permanecer inapropiable» (Agamben, 2017, p. 118) y trae a reflexión las consideraciones respecto al sadomasoquismo que Foucault desarrollara desde un punto de vista en donde lo pone en relación directa con el fluir de las relaciones de poder:

> Puede decirse que [declara en una entrevista de 1982] que el S/M es una erotización del poder, la erotización de las relaciones estratégicas … El poder se caracteriza en cuanto constituye una relación estratégica que se establece en una institución … pese a ser una relación estratégica, es siempre fluida. Desde luego, hay roles, pero cada uno sabe perfectamente que los roles pueden invertirse. (Foucault, 1994, pp. 742-743 citado por Agamben, 2017).

El parágrafo delata que si estos roles se pueden invertir es porque existe esa posibilidad de trasmutar la naturaleza de las relaciones en los nuevos placeres, solo que estos siempre se mantienen en los dominios del poder —o en el marco de la ecuación poder-resistencia—. Por lo tanto, podemos concluir con la asunción de que «la relación sadomasoquista es, en este sentido, del todo inmanente a una relación de poder» (Agamben, 2017, p. 134) y, como va a recoger Pasolini en la urdimbre narrativa de *Salò* —aunque también en *Petrolio*—, se utiliza y transforma siempre en función del placer.

4.1. Vida y obras de Pier Paolo Pasolini

Abordar a un autor como Pier Paolo Pasolini en una investigación de nuestras características ha supuesto un ejercicio no exento de complejidad por la vasta existencia de fuentes bibliográficas a las que nos enfrentábamos y la multiplicidad de posturas críticas que en las últimas décadas han procurado fijar sus estudios en la figura del autor. Partiendo de la base de que nuestro estudio se interesa por rastrear la figura del cuerpo atravesado por los mecanismos de la biopolítica en el momento en que asistimos a un cambio de paradigma que va a marcar el devenir antropológico de la sociedad a partir de la mitad del siglo XX, se nos ha revelado imperativo concentrar nuestro trabajo en la producción del último Pasolini[181]. Son pues, las variadas fuentes que esta última etapa nos ofrece —desde películas y novelas hasta ensayos y trabajos de crítica literaria— los que nos han proporcionado las evidencias necesarias para corroborar que era efectivo continuar la línea de estudio inaugurada con Carlo Emilio Gadda.

Pasolini se perfila así, dentro de nuestro corpus autorial, como un autor que funciona como eje en la tríada de escritores seleccionados; como bisagra teórica-conceptual y como aglutinante en la disparidad de perfiles que hemos aunado. Arroja una armonía crucial al abrupto paso que supondría trasladar directamente el estudio de un autor cuyo cuerpo aún está sometido a los mecanismos de censura y represión clásicas a uno en lo que aparentemente este cuerpo aparece liberado de toda disciplina represiva. Por supuesto —y como ya venimos justificando en Gadda— la tarea no habría sido en absoluto realizable de no ser por la quiebra a la que asistimos en este. Es la quiebra del sistema que se comienza a perfilar en Gadda la que permite que se puede continuar el recorrido del cuerpo en Pasolini, que sea posible que este último se constituya como eje por la audacia con la que supo anticiparse a vislumbrar el cambio de paradigma disciplinario que estaba por eclosionar en las últimas décadas del XX.

Pier Paolo Pasolini nace el 5 de marzo de 1922 en Bolonia y muere asesinado el 2 de noviembre de 1975. Ha cultivado una multiplicidad de géneros —desde la poesía al cine, la novela, el ensayo o el teatro— y se ha perfilado como una de las figuras críticas

[181] Para un estudio más completo de la última etapa de Pasolini véase Bazzocchi, M. A. (2002) Parole della fine: l'ultima voce di Pasolini. *Cuadernos de Filologia Italiana*, 29, pp. 31 -39

más activas de la segunda mitad del *Novecento*, convirtiéndose en todo un icono cultural. A través de su obra no solo asistimos al cambio que experimenta la Italia de los sesenta y principios de los setenta, sino también al devenir existencial de su propio autor, cuya poética recoge un fuerte cambio de consciencia que afecta al tratamiento del cuerpo y que él mismo fue advirtiendo hacia finales de los sesenta[182].

Hijo de Carlo Alberto Pasolini, teniente militar de infantería y reconocido ludópata[183], y de Susanna Colussi, maestra de enseñanza. Mientras que su padre descendía de una familia noble venida a menos de la región de la Romaña, los antecedentes familiares de su madre eran campesinos de la región de Friuli. Su infancia estuvo marcada por los continuos cambios de residencia de sus padres: de su Bolonia natal a Conegliano en 1923 y de este a Belluno en 1925 —ambas regiones del Véneto— . Ese año nace su hermano Guido.

Su padre fue un reconocido admirador del régimen fascista, con el que comulgó desde que el movimiento comenzó a extenderse por Italia. «Il fascismo apparteneva a Carlo Alberto Pasolini antropologicamente, apparteneva alla sua vanità, al suo evidente vitalismo, all'ombrosità del suo sguardo» (Siciliano, 1995, p. 48), pero, sobre todo, el fascismo del padre de Pasolini residía en su «aristocrazia di sangue respinta verso le terre desolate della piccola borghesia» (Siciliano, 1995, p.48). Su matrimonio con Susanna[184] estuvo marcado por continuas discordias y Pasolini no creció en un ambiente de amor y cariño entre sus padres, algo que marcaría al escritor. La figura paterna y todo lo que moralmente comportaba fue siempre el foco de condena de Pasolini a través de su obra.

Hacia 1926 la familia se traslada a Casarsa della Delizia, donde residirían hasta 1933 —es aquí que Pasolini escribe sus primeros poemas, a la temprana edad de siete años—, pero la carrera militar del padre acabaría conduciendo a nuevos traslados: «Cremona, Scandiano e di nuovo a Bolonia» (Siciliano, 1995, 53). Fueron años en los que la familia pasó muchas penurias económicas. El año 1936 es aquel de su retorno a Bolonia, ciudad en la que cursará sus estudios universitarios, y en la que, años después, se convertiría en alumno de Roberto Longhi. En esta universidad acabaría finalizando sus

[182] Cambio de postura que se materializarían a principios de los setenta en las declaraciones de la Abiura della *Trilogia*, un texto que comprobaremos se escinde de los postulados teóricos de Tetis.
[183] El padre había heredado algunos bienes de su familia, pero no tardó en dilapidarlos a causa del juego. Pasolini lo describía como un hombre apasionado y violento. (Siciliano, 1995, p. 48)
[184] Carlo Alberto había forzado sexualmente a la madre de Pasolini y «d'altra parte, Susanna aveva ormai trennt'anni: si avviava ad essere zitella e, dati i tempi, la cosa poteva immalincolirna. Una considerazione essenzialmente pratica dovete spingerla alle nozze» (Siciliano, 1995, p. 52).

estudios graduándose en Literatura en 1945 con una tesis sobre Pascoli[185], bajo la dirección del profesor Carlo Calcaterra[186].

Ya en la universidad fundará la revista *Eredi* —junto a Leonetti, Roversi y Serra— y más adelante se hará cargo de la dirección de *Il setaccio*, la revista que había sido fundada por el pintor Italo Cinci en la que había un intenso movimiento literario, con traducción de obras «da Safo, Goethe, Hölderlin … da Machado … da Baudelaire» (Siciliano, 1995, p. 83). El fin de la relación laboral de Pasolini con esta revista tuvo su origen en las fuertes discrepancias entre Pasolini y su director, adherido al régimen fascista.

Como muchas familias italianas que durante la Segunda Guerra Mundial huyen de las grandes urbes para buscar espacios alejados de las contiendas, en 1942 la familia vuelve a Casarsa, el pueblo natal de su madre. En este tiempo ejerció de profesor en la escuela y acercó posturas con un grupo de jóvenes que reivindicaban el estatus de la lengua friulana. Es este un punto decisivo en su producción, ya que sus primeras obras poéticas las escribirá en esta lengua, la cual reivindicaba como una forma de resistencia y una seña de identidad:

> in quell'anno pubblica le poesie friulane in dialetto, composte «in una lingua non sua, ma materna, non sua, ma parlata da coloro che egli amava con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente», omaggio a quel Friuli che percepiva come «una specie di sentimentale e poetica Provenza». (La Porta, 2012, p.17)

Tal fue el compromiso de Pasolini con el friulano que en año 1945 formó parte de la fundación de la Academiuta di lengua furlana. El 14 de julio de 1942 se publica *Poesie a Casarsa*, traducidas al italiano por él mismo y recogidas en el volumen *La meglio gioventù*, de 1954. Escribir en aquel dialecto hablado —al que el poeta dignificaba al expresarlo de forma escrita— lo acercaba al espacio de lo diverso y al mundo campesino.

[185] En un primer momento Pasolini pretende hacer una tesis sobre barroco bajo la dirección de Roberto Longhi, aunque no llega a terminarla. El manuscrito con los primeros capítulos que Pasolini consiguió escribir se perdió en los primeros años de la década de los cuarenta.

[186] Reconocido experto en el barroco literario italiano es autor de un ensayo sobre el XVII intitulado *Il Parnaso in rivolta. Barocco e antibarocco nella poesia italiana*, publicado en 1940 por la editorial Mondadori. El ensayo de Calcaterra supone un primer alejamiento a la visión de corte radical negativa del Barroco que había difundido en la primera mitad del XX la obra de Benedetto Croce.

Con el friulano, Pasolini «avvicinava più che mai il dettato e lo stile alla viva voce dei parlanti» (Siciliano, 1995, 98).

En el 45 asesinan a su hermano Guido[187], junto a otros dieciséis partisanos de las Brigate Osoppo, formaciones partisanas autónomas formadas en el 43. En el 47 gana el premio *Angelo* en Venecia, por sus poemas en friulano y veneciano. El mismo año se afilia al PCI *San Giovanni di Casarsa*. Su afiliación al partido sería efímera, ya que solo estaría cuatro años, siendo expulsado en 1952 después de que se abriese un proceso judicial contra Pasolini en el que se le acusaba de actos obscenos en espacios públicos y de corrupción de un menor. La resolución halló culpable a Pasolini.

En 1950 Pasolini se traslada a Roma junto a su madre, lugar en el que, a pesar de las penurias económicas de los primeros años, Pasolini pasaría a una primera plana de la cultura italiana. De sus inicios en Roma destacaremos las novelas *Ragazzi di vita*, escrita entre 1950-1955 y publicada en 1955 y *Una vita violenta*, publicada en 1959. En poesía aparece la ya citada *La meglio gioventù* y *Le ceneri di Gramsci*, de 1957.

El inicio de los años sesenta está marcado por el estreno de Pasolini como director, ya que en 1961 se estrena *Accattone*[188] y un año después *Mamma Roma*. En el 62-63 participa en uno de los episodios de la película Ro.Go.Pa.G.[189], junto a Roberto Rosellini, Jean-Luc Godard y Ugo Gregoretti. En 1964 filma *Il Vangelo secondo Matteo* (*El Evangelio según san Matteo*) y en 1965 rueda *Uccellacci e uccellini* (Pajaritos y pajarracos) —estrenada en el 66—, junto a Ninetto Davoli y Totò, una pareja que volverá

[187] El hermano de Pasolini fue uno de los diecisiete asesinados en los llamados Fatti di Porzûs, acontecidos entre el 7 y el 18 de febrero de 1945, cuando un enfrentamiento entre partisanos de las Brigate Osoppo y partisanos comunistas de los GAP que terminó con la matanza de diecisiete miembros de las Brigadas Osoppo por parte del bando comunista. Los Fatti di Porzûs representan todavía, hoy en día, uno de los hechos más polémicos y divisorios de la historia italiana del XX. Para una reconstrucción de los hechos más completa véase Piffer (2012).

[188] Con *Accattone* Pasolini introduce en el cine la cuestión de lo sagrado que ya tratará también en otras obras como *Medea* o *Teorema* —si bien desde puntos de vista distintos—. La importancia en su producción residirá en que, para Pasolini, lo sagrado es irreductible a espectáculo y mercancía y porque posee una naturaleza de oposición al Poder —por ello es reconocible en zonas de periferia y en los espacios situados en los márgenes—. Como expone Marco Antonio Bazzocchi, «il sacro rappresenta ciò che si oppone alla mercificazione del mondo capitalista e borghese, si manifesta nel senso di stupore e di mistero che appartiene a culture escluse dal progresso, per le quali ogni valore traspare in aspetti della realtà dove l'attrazione confina con la paura, la vitalità con la morte. Il sacro appare nella sessualità, nel riso e nella tragedia» (Bazzocchi, 1998, p. 166).

[189] Aunque la película se rueda en el año 1962, no se estrena hasta 1963. El episodio que dirige Pasolini se llama *La ricotta*, cortometraje cuyo argumento gira en torno a la grabación de una película sobre la Pasión de Cristo, con Orson Welles como director.

a repetir protagonismo en *Che cosa sono le nuvole?*[190] (*¿Qué son las nubes?*), estrenada en 1968. A 1967 pertenece el estreno de la película *Edipo re* (*Edipo rey*), protagonizada por Franco Citti y Silvana Mangano.

La actividad como director en estos años es frenética, algo que no lo aleja de su dedicación como escritor, ya que Pasolini continuará publicando novelas, artículos y ensayos[191]. De esta década cabe mencionar *L'odore dell'India*, (*El olor de la India*)[192], publicada en 1962, y *Poesia in forma di rosa* (*Poesía en forma de rosa*) como ejemplo publicada en 1964 y redactada entre 1961-1964. En el año 1968 publica *Teorema*, obra que llevará al cine el mismo año. A aquella línea de director de episodios también se inscribirá el corto que dirige en *Le streghe* (*Las brujas*), intitulado *La terra vista dalla luna* (*La tierra vista desde la luna*) y, finalmente, *Amore e rabbia*, donde participa con el episodio *La sequenza del fiore di carta* (*La secuencia de la flor de papel*), de 1969. Pasolini también escribió obras de teatro, seis tragedias en total, todas escritas en el año 1966, que se fueron representando y publicando en los años sucesivos. Su producción teatral comprende los siguientes títulos: *Calderón*, *Pilade*, *Affabulazione*, *Orgia*, *Porcile* y *Besta da stile*.

En la producción de Pasolini que va de 1970 a 1975[193] destacaremos los ensayos y artículos que póstumamente se publican en *Scritti corsari* (*Escritos corsarios*)[194], *Lettere luterane (Cartas luteranas*)[195] y *Descrizioni di descrizioni*[196] (Descripciones de descripciones); las películas de la *Trilogia della vita*[197] y de *Salò*; el proyecto inacabado de la *Divina mimesis*[198] y la novela, también inacabada, de *Petrolio*[199].

En los últimos años de la producción pasoliniana encontraremos una serie de trabajos, tanto literarios como cinematográficos, que nos han llegado con la forma de proyecto o esbozo, a modo de «apuntes» y sobre las que no nos es posible determinar el

[190] Uno de los episodios de la película *Capriccio all'italiana*, dividida en partes y dirigida junto a Mario Monichelli, Steno, Mauro Bolognini y Pino Zac.
[191] Para profundizar en las relaciones de la amplia producción de Pasolini con otros ámbitos como el teatro o la televisión véase Canadè A. (a cura di) (2008), *Corpus Pasolini*, Pellegrini editore, Cosenza.
[192] Sobre el viaje a la India con Alberto Moravia y Elsa Morante.
[193] Destacamos aquellas obras que vamos a desarrollar en los apartados que van del 4.2.1. al 4. 5..
[194] Publicado en 1975 por Garzanti.
[195] Publicado en 1976 por Einaudi.
[196] Publicado en 1979 por Einaudi.
[197] Compuesta por *Il Decameron* (1971), *I Racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle mille e una notte* (1974).
[198] Publicado en 1975 por Einaudi.
[199] El caso de *Petrolio* es excepcional y presenta una compleja problemática que abordaremos en 4.4.

fin que hubieran tenido de no haberse producido el asesinato del autor. Son los casos de *Appunti per un film sull'India* (1967-1968) y *Appunti per un'Orestiade africana* (1968-1973) —como obras cinematográficas— y de la *Divina Mimesis* y *Petrolio* —como obras literarias—. Para Carla Benedetti «tutte queste "opere" sono costituite da una serie di "materiali per l'opera", accompagnati da dichiarazioni di intendi e da discussioni sul modo in cui l'opera potrebbe essere realizzata» (Benedetti, 2022, p. 159). Es más, en lo que a la *Divina mimesis* y *Petrolio* se refiere, la «forma progetto» coincide con la forma compositiva dell'opera» (Benedetti, 2022, p. 159). Las declaraciones de la autora sostienen que, a pesar de que la muerte del autor interrumpe el proyecto, el estado en que nos han llegado, con partes acabadas y otras que corresponden a aquel esbozo inicial, hacen coincidir esta forma incompleta con el esquema de aquel proyecto inicial, lo que abre la posibilidad de que estas obras sí hubieran sido acabadas por el autor —al menos en el caso literario—. Filippo La Porta, sin embargo, sostiene que:

> Pasolini predilige l'opera incompleta, incompiuta (sia stilisticamente, che tematicamente), il frammento o abbozzo non rifinito non perché aderisce a un'ideologia letteraria (l'opera aperta? la poetica neoavanguardistica?), ma perché ciò assomiglia per lui alla realtà, che non è mai rifinita, che ha un'inclinazione all'abiura di sé, che non si cura di codici e convenzioni, e alla vita che è sospesa, instabile, mai compiuta (diventa compiuta, e «dantescamente» giudicabile, solo con la morte. (La Porta, 2012, p. 11)

Pasolini trabajó por construir una narrativa a partir del «coesistere dell'inconciliabile» (Benedetti, 2022, 48), a través de un ejercicio que daría lugar a una narrativa del todo heterogénea difícilmente definible a partir de una única forma y asumió el reto de su tiempo ante la crisis de las poéticas del *Novecento*, pero nunca le interesó ejercer un papel de esteta a través del que perseguir la realización del arte en la vida. En todo caso, apunta Benedetti, Pasolini aspiraba:

> a riportare la vita dentro l'arte. E in questa tendenza a dilatare il recinto dell'istituzione, a distruggerne la separatezza, egli sembrerebbe riprendere piuttosto quel che era stato l'impulso più forte delle avanguardie: l'aspirazione ad abbattere i confini

> dell'arte, per liberarla nel mondo, come potenziale elemento di trasformazione dell'esistente. (Benedetti, 2022, p. 171)

Las obras sobre las que pivotan nuestros análisis principales y que conforman el epicentro hacia el que se dirigirán las líneas que vamos a desarrollar en los siguientes capítulos son *Petrolio* y *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Junto a ellas afrontaremos una serie de materiales que ejercen la función de llaves hermenéuticas —en su mayoría ensayos y artículos, a excepción de la *Divina mimesis*— y que vamos a comprobar que juntas forman un todo debido a los presupuestos teóricos análogos que las permean.

En *Petrolio* y *Salò* un escenario en el que Pasolini expone sin reserva el cambio antropológico de la Italia de los sesenta y setenta a través de unos elementos que se reconocen como biopolíticos. Pasolini recoge la forma en que el poder atraviesa el cuerpo y la vida de los individuos y que «è propriamente quella di un biopotere così come verrà canonicamente teorizzato, qualche anno dopo, da Michel Foucault» (Luglio, 2020, p. 132) y confronta el poder desde «un posizionamento intellettuale e politico che disinneschi la capacità di assegnazione e di squalificazione propria del nuovo quadro biopolitico[200]». (Luglio, 2020, p. 133). Este presupuesto permea casi toda su producción, pero donde mejor se ejemplifica es a través del recorrido a lo largo de *Lettere luterane*, *Scritti corsari*, *Divina mimesis*, *Petrolio y Salò*, sobre todo en estas dos últimas, dada la fuerza con la que exponen aquel cuerpo deriva de los efectos del cambio antropológico[201] en la Italia de los 60 y 70.

[200] El desdoblamiento de Carlo en dos registra la búsqueda de un nuevo hacer frente al poder desde una posición externa al espacio que el propio poder reclama para esa lucha y en donde finalmente la agota a través de su control. La libertad de Carlo de Tetis solo se puede fundar en su huir de la sociedad y en trasmutar a un individuo indefinible, no identificable como sí lo es Carlo de Polis.
[201] Efecto de la acción homogeneizadora de esta nueva forma de poder sobre la vida de los individuos.

4.2. Presupuestos teórico-críticos para unas consideraciones en torno a la juventud. La Abiura de la *Trilogia della vita* y su impacto en la representación del cuerpo pasoliniano.

En lo que concierne al marco de la estela literaria pasoliniana, si tuviésemos que elegir unas obras que anticipen las claves hermenéuticas que veremos acaban eclosionando en *Petrolio,* esas son *Descrizioni di descrizioni*, *Scritti Corsari* y *Lettere luterane*. Íntimamente relacionadas, tanto la una como la otra, ahondan en el armazón conceptual sobre el que posteriormente se erigirán las últimas obras de Pasolini.

Pero en este apartado no vamos a reseñar solo estas tres obras capitales, sino que también nos permitiremos detenernos en otros ejemplos como el cortometraje *La secuencia de la flor de papel* —una de las cinco partes que conforman la película *Amore e rabbia* y la única dirigida por Pasolini— y el polémico poema *Il PCI ai giovanni*. Así nuestro capítulo va a pivotar en torno a tres focos determinantes: la degradación de la juventud, el cuerpo «libre» y la inocencia como culpa.

La inmensa e ingeniosa red por la que fluctúan los temas del discurso pasoliniano encuentran el clímax de su convergencia en su última e inacabada novela. A la manera de una apoteosis operística, la producción del autor apunta irremediablemente a *Petrolio*, y pareciere que no hay pasos que no se den hacia *Petrolio*. El propio Pasolini lo advertía y no tuvo reparo en confesarlo en las declaraciones que realizó para *Il Mondo* el 26 diciembre de 1974: «Nulla è quanto ho fatto sono nato, in confronto all'opera gigantesca che sto portanto avanti: un grosso Romanzo di 2000 pagine. Sono arrivato a pagina 600, e non le dico di più per non compromettermi». El 10 de enero de 1975 volvía a repetírselo a Lorenzo Mondo, reafirmándose así en su postura y subrayando, tajante, lo ambicioso de su proyecto: «contiene tutto quello che so, sarà la mia ultima opera; mi diverte moltissimo avere questo segreto[202]».

Que *Petrolio* habría sido su última obra literaria o no es otro de los interrogantes que su asesinato nos ha legado, pero es más que evidente que los conceptos y metáforas sobre el mundo contemporáneo que en sus obras precedentes había ido anclando, asisten al espectáculo de su frenesí en la monumentalidad que es *Petrolio*. Un *Satiricón* moderno,

[202] L. Mondo, *Poesie, prose e un nuovo film in cantiere*, Pasolini Ricomincia, La Stampa, 10 gennaio 1925, p.3.

como se anuncia al lector; una novela cuyas claves se rastrean en ensayos, opiniones y referencias polémicas que su autor fue dispersando a lo largo de los años previos a su muerte[203]. *Descrizioni di descrizioni*, *Lettere luterane*, *Scritti Corsari*, y la *Sequeza del fiore di carta* suponen el contenedor principal de esas claves de *Petrolio*. Con este apartado pretendemos erigir un puente entre estas obras, lo que almacenan, y la posterior eclosión a la que asistiremos en el último de sus trabajos literarios.

Pero antes de adentrarnos en todo lo que se deriva de estas tres obras, es necesario comentar el polémico poema que Pasolini publicó el 16 de junio de 1968 en *L'Espresso* cuando, tras los enfrentamientos entre estudiantes y policías en Valle Giulia, el autor manifestó su posicionamiento en favor de estos últimos. Pasolini se encontraba por aquél entonces en Roma rodando su película *Teorema* cuando el eco de los acontecimientos de aquel 1 de marzo sacudió a todos los contemporáneos. La policía antidisturbios se había apostado en la facultad de arquitectura de Valle Giulia y ese día miles de estudiantes partieron hacia allí. Lo que hasta entonces habían sido marchas estudiantiles no violentas, aquel día se acabó trasformando en una batalla campal.

En el escenario se podía apreciar una caótica secuencia de coches volcados, mobiliario urbano destrozado, vehículos militares y cargas a caballo contra los estudiantes… la violencia del acontecimiento rebosaba todos los marcos imaginables, las portadas de los periódicos no tardaron en hacer acopio de lo sucedido y las protestas no demoraron en extenderse a otras ciudades del país. Una gran mayoría parecía simpatizar con los estudiantes, pero no así Pasolini, quien sorprendía semanas después, el 16 de junio, publicando en *L'espresso* el poema *Il PCI ai giovani*. Aquel largo poema, plagado de versos demoledores, no dejó impasible ni a detractores ni a simpatizantes del autor.

Pasolini declaraba allí su total rechazo a los enfrentamientos entre ambos bandos y su apoyo incondicional a los policías, a quienes veía como a jóvenes de aquellos mismos barrios pobres en los que él tuvo que abrirse camino cuando, años atrás, él había arribado a Roma. Pero los estudiantes que se manifestaban, en pos de una consecución de sus utopías de burgueses de clase media, nada tenían que ver con aquel suburbio romano de la juventud del autor. Los hijos de los pobres eran aquí los policías:

[203] Para más sobre la actividad ensayística de Pasolini véase Belpoliti, M. (6-8 de mayo de 2002) Pasolini corsaro e luterano en Parola quotidiana: itinerari di confine tra letteratura e giornalismo. Atti del Convegno: Catania. (Polinnia; 5) - [Firenze]: L.S. Olschki, 2004.

Avete facce di figli di papà.
Vi odio come odio i vostri papà.
Buona razza non mente.
Avete lo stesso occhio cattivo.
Siete pavidi, incerti, disperati
(benissimo!) ma sapete anche come essere
prepotenti, ricattatori, sicuri e sfacciati:
prerogative piccolo-borghesi, cari.

Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte
coi poliziotti,
io simpatizzavo coi poliziotti.
Perché i poliziotti sono figli di poveri.
Vengono da subtopie, contadine o urbane che siano.
Quanto a me, conosco assai bene
il loro modo di esser stati bambini e ragazzi,
le preziose mille lire, il padre rimasto ragazzo anche lui,
a causa della miseria, che non dà autorità.

… I ragazzi poliziotti
che voi per sacro teppismo (di eletta tradizione
risorgimentale)
di figli di papà, avete bastonato,
appartengono all'altra classe sociale.
A Valle Giulia, ieri, si è così avuto un frammento
di lotta di classe: e voi, cari (benché dalla parte
della ragione) eravate i ricchi,
mentre i poliziotti (che erano dalla parte
del torto) erano i poveri. Bella vittoria, dunque,
la vostra!

Las razones que explicitan estos versos cubren los interrogantes en torno a la cuestión que a muchos pudo escamar aquél 16 de junio: ¿por qué Pasolini se ponía a favor de un cuerpo del Estado? Lo de Valle Giulia, como apunta el autor, bien podría haberse interpretado como un «frammento di lotta di classe», pero no era más que una

representación tergiversada de papeles donde los ricos eran los estudiantes. Aquellos hijos de burgueses portaban en las cuencas de sus ojos la misma mirada de sus padres, las mismas ambiciones, la misma prepotencia, como describe Pasolini, de quien se sabe en el bando de los poderosos. No es de extrañar que encontremos el presupuesto que recupera en *Lettere luterane* en donde asevera que «los hijos heredarán las culpas de los padres», peor aún, aquella mañana en Valle Giulia los hijos eran los padres:

> una sola cosa gli studenti realmente conoscono:
> il moralismo del padre magistrato o professionista,
> il teppismo conformista del fratello maggiore
> (naturalmente avviato per la strada del padre),
> l'odio per la cultura che ha la loro madre, di origini
> contadine anche se già lontane.

Pasolini entendió, como diría más adelante, que todo anhelo de Revolución obrera se estaba perdiendo. Los enfrentamientos de Valle Giulia simbolizaban la pérdida de las esperanzas marxistas y desvelaba la ambición que latía tras las pupilas de aquellos jóvenes burgueses:

> Questo, cari figli, sapete.
> E lo applicate attraverso due inderogabili sentimenti:
> la coscienza dei vostri diritti (si sa, la democrazia
> prende in considerazione solo voi) e l'aspirazione
> al potere.
> Sì, i vostri orribili slogan vertono sempre
> sulla presa di potere.

Es muy probable que los acontecimientos del 68 supusieran un punto de inflexión en el autor. Lo cierto es que, a partir de estos años, el tono crítico y de denuncia característico de Pasolini y que encontramos en sus artículos con obsesiva reiteración no va a cesar —y mucho menos se van a suavizar sus demoledoras consideraciones sobre la juventud—. Nos parece que los acontecimientos que tuvieron lugar aquel día terminaron

por dar el empuje al pensamiento que ya venía cuestionándose, por lo que resulta una antesala al pensamiento que revela en la Abiura y a la producción de sus últimas obras.

El caso de *Descrizioni di descrizioni* aglomera una serie de ensayos sobre una amplia heterogeneidad de autores en los que, a través de breves exégesis de obras de literatura, Pasolini demuestra una faceta crítico-literaria que tampoco está exenta de agudas observaciones político-sociales —algo que también recogerán las obras de su última producción—. Estos artículos comenzaron a publicarse en la columna del periódico *Tempo* el 26 de noviembre de 1972 y se prolongaron hasta el 24 de enero de 1975, fecha en la cual el autor, inmerso de lleno en otros trabajos como *Petrolio* o *Salò*, tuvo que renunciar a continuar con sus publicaciones —a pesar de que, según él mismo declarara, la colaboración le hubiese resultado de lo más gratificante.

Quince de estas publicaciones aparecen también en la compilación de *Scritti corsari*, lo cual vuelve a reforzar el presupuesto teórico en el que aseverábamos que toda la teoría que sostiene su última producción no solo la encontramos dispersa en las obras que aquí hemos seleccionado como «llaves hermenéuticas», sino que además las permean de tal forma que establecen una serie de correspondencias. No se trata de que Pasolini aborde un tema en una determinado obra y otro en otra, sino que los mismos temas van creando un efecto de resonancia entre ellas como agudamente declara Bazzocchi en relación a *Petrolio*, *Salò* y *Porno-Teo-Kolossal* —observación que extiende también a los *Scritti* y la *Nuova gioventù*: «nuclei di pensiero molto simili attraversino i generi diversi praticati dall'autore, creando un effetto di risonanza e di variazioni da opera a opera» (Bazzocchi, 2009, p. 15).

Es evidente que el cambio de registro que el propio Pasolini advierte en los postulados teóricos que conforman su pensamiento y su visión de la sociedad deja una huella fácilmente perceptible en sus producciones desde, muy especialmente, el final de los años sesenta, momento en que él mismo comienza a percatarse del cambio antropológico de la Italia de su tiempo[204] —a pesar de que aún faltan años para la Abiura de una *Trilogia* que aún está por ver la luz.

A partir de las reseñas de *Descrizioni* nos es posible individuar una serie de líneas de estudio que, tanto en *Scritti* como en *Lettere* —aquí seleccionadas como fuentes de

[204] Para profundizar en el sentimiento de Pasolini sobre la sociedad de finales de los sesenta y realizar un recorrido por el conjunto de hechos sociales que pudieron llevar a tal malestar véase Guidi, A. y Sassetti, P.L. (a cura di) (2014), *L'eredità di Pier Paolo, Pasolini*, Mimesis, Milano.

estudio previas a *Petrolio* y *Salò*— el autor desarrollará con más precisión. La individuación de estas líneas se agruparía según tres apartados: referencias en torno a la burguesía, referencias en torno al cuerpo y referencias en torno a la juventud. Tres líneas perfectamente reconocibles y que constituyen los grandes márgenes de su último pensamiento y, por ende, de la urdimbre teórica de sus últimas obras.

El primero de los ensayos de *Descrizioni* inaugura la línea que nosotros reconocemos como las referencias en torno a la burguesía y analiza el *Maurice* de Edward Morgan Forster, una obra en la que el autor se hace eco de la ácida burguesía inglesa y que a Pasolini interesa por cómo, a partir de la segunda parte de la narración, el autor «d'improvviso, senza cambiare stile, describe quella stessa società con un disprezzo che suona condanna definitiva e totale» (Pasolini, 1996, p. 24). El juego que Pasolini aplaude deviene porque Forster acomete un giro radical en el discurso narrativo y revierte de manera abrupta el tono amable con que había engalanado la primera parte para acabar sesgando toda contemplación y dando paso a una mordaz observación del espectro social que en sus páginas retrata. En esta condena que Pasolini reconoce en Foster parece reconocerse él mismo y, a partir de este primer, digamos, «disprezzo» general hacia la burguesía, las críticas que reconocemos en esta línea irán desgranando los argumentos que justifican la postura de Pasolini frente a la burguesía. Es así como, a partir de la reseña que dedica a la *Perdicca* de Leo Pestelli, el autor reconoce lo que podríamos definir como una de las autocondenas que la burguesía puso sobre sus hombros cuando adoptó los postulados de la contención y la modestia que el propio poder colocaba en ellas —así como en las clases pobres colocaba la resignación—, lo cual venía a trasmutar una naturaleza que en otras etapas históricas podía confrontarse con un poder del que ahora era su aliada:

> nel realizzarsi la piccola borghesia italiana ha rinunciato, prima di tutto, alla grandezza, con cui si era confrontata col mondo del Medioevo e col futuro. Il suo immediato bisogno di contenutezza e di modestia è l'esatto equivalente della rassegnazione e della passività delle classi povere: sono ambedue degli ideali imposti dal Potere che si autodefinisce creando le proprie regole. Il ceto medio —pur partecipando al potere— è in realtà represso dal potere come il ceto basso. (Pasolini, 1996, p. 33)

Se puede apreciar que las obras sobre las que Pasolini construye su particular exégesis suponen una vía de expresión de su modelo de pensamiento. Pasolini rescata el

ideario del autor que va a reseñar para parangonar el suyo propio, no como una apropiación de la postura del otro, sino como una bisagra que abre una vía por la que hacer discurrir sus reflexiones. Así, sobre el personaje de *L'eredita Ferramonti* de Gaetano Carlo Chelli, no vacilará en parangonarlo con un personaje que podría existir sin problema alguno en su propia contemporaneidad:

> L'uomo di potere medio della politica italiana è tutto prefigurato da questo abbietto Paolo Furlin; la carriera di costui sarebbe stata la carriera tipica di ogni deputato borghese futuro, e la sua figura avrebbe costituito il modello reale degli uomini che avrebbero fatto la storia italiana. (Pasolini, 1996, p. 104)

No deja escapar la oportunidad de perfilar las características del Nuevo Poder cuando reconoce en *I promessi sposi* que este aparece ahora, entre otros muchos rasgos que lo permean, como algo «cinico, rispetto alle ideologie e alle religioni che hanno avuto corso fino adesso» (Pasolini, 1996, p. 212); y tampoco olvida verter consideraciones sobre el fascismo y la fascinación que este comporta —algo que retomará en *Petrolio* cuando a uno de los Appunti lo intitula Fascino del Fascismo— cuando, a partir de *L'Europa semilibera* de Guido Piovene, afirma que este «ha un fascino che nessuno finora ha mai voluto non solo ammettere, ma neanche osservare imparzialmente. Esso è stato il «male» in un universo in cui il «bene» era in realtà invincibile. Esso ha profanato qualcosa che non era profanabile» (Pasolini, 1996, p. 219).

El pequeño burgués se ha perfilado como el instrumento para aburguesar a toda la nación entera. En pocos años se ha erigido una distancia insalvable entre ellos y las clases populares —de la que provenían— y se ha convertido en un individuo que se distingue por un conformismo que lo convierte en vulgar, desprovisto de toda la cualidad sagrada que en su momento poseyeran las clases populares. La cultura de unos y otros se halla profundamente escindida y Pasolini dedica uno de los ensayos a tres pilares contrapuestos: La cultura burguesa, la cultura marxista y la cultura popular.

Para él es inadmisible que los intelectuales no conozcan la expresión «cultura popular» y critica en ellos una profunda carencia de lecturas de las grandes obras literarias. Es de esperar que Pasolini denuncie ya desde *Descrizioni* la destrucción de la cultura popular, regional, por parte de la homologación que ejecuta aquella del centro: «il centralismo fascista non è riuscito a nessuna specie di "acculturazione" se non perfettamente formale (cerimonie, divise, motti, canti, adunate, saggi ginnici) dovuta

all'imposizione di un "modello culturale" a sua volta perfettamente formale» (Pasolini, 1996, p. 350-351). A esto añade que la cultura del centro destruye a diario aquellas otras alteridades culturales «eccentriche». La violencia de la sociedad de consumo destruye toda libertad por la puesta en práctica de una moral tolerante; la civilización es así homologada y en esa homologación se impone un modelo humano no real frente a aquellos otros reales. Pasolini explica que es esto lo que le ha llevado a preguntarse cómo era el mundo antes del desarrollo y a adoptar una postura de izquierdas extrema como única forma de confrontar la realidad en que vive.

Para Pasolini el retorno al dialecto implicaba un retorno a una época anterior a la industrialización[205]: «Nel momento stesso in cui si sente una "voce" che emette un fonema dialettale, si stabilisce non solo una gerarchizzazione classista, ma ormai anche una categoria temporale» (Pasolini, 1996, p. 403). La categoría temporal a la que se refiere se explica porque, para Pasolini, el dialecto «coagula in sé, come spirito della propria materia, valori non solo antichi, ma addirittura arcaici, per non dire preistorici o mitici» (Pasolini, 1996, p. 403). Esta era la lengua de la provincia, de la parroquia, del campo… de los espacios que Pasolini vislumbrara esperanzadores y, por lo tanto, portadores de todos los valores que se habían perdido en la sociedad burguesa. Por estos motivos Pasolini defendió con tanta vehemencia a lo largo de su vida la dignidad del dialecto.

En la segunda línea individuada y que remitía al cuerpo —también a partir de la reflexión del *Maurice*, de Forster— resulta muy interesante la relación que, a partir del ensayo, se puede establecer entre el personaje de Alec con Ninetto y, por ende, con Gennariello y con toda la juventud que todavía Pasolini ve como baluarte esperanzador. El mecanismo se activa a partir del reconocimiento de la clase social —en este caso, de la baja clase social— a través del cuerpo. El siguiente parágrafo podrá acercarnos a lo recién expuesto:

> Il corpo stesso d'Alec è impossibile, è altro. E Alec vive la propria classe sociale nel proprio corpo. Maurice, amando il corpo di Alec, ama in esso la sua classe sociale. E poiché è la prima volta che accetta e ammette di amare un corpo, ecco che la classe sociale che da quel corpo è vissuta, viene accettata e ammessa, come una rivelazione. (Pasolini, 1996, p. 25)

[205] Véase 4.1.

Es indudable que Pasolini reviste de lo sagrado[206] esta meditación en torno a Alec y en torno a lo que del personaje se desprende, lo cual nos lleva a pensar directamente en otra obra a partir de esta revelación revolucionaria que Alec provoca en Maurice. Por supuesto, nos referimos a la llegada del huésped a la familia de la alta burguesía de *Teorema*: «Alec irrompe nella vita classista di Maurice, non solo come un vento misterioso d'amore, sfacciato, meravigliosamente ingenuo e carnale, ma come una forza rivoluzionaria» (Pasolini, 1996, p. 25).

Es la fuerza revolucionaria que solo se puede recuperar a través del cuerpo de lo sagrado, del cuerpo popular al que aún se aferraba Pasolini antes de la declaración de la Abiura. Por ello en *Descrizioni* puede permitirse aún hilvanar consideraciones en torno a aquella amabilidad que él reconocía en los *ragazzi di vita*, en donde identificaba como tipos a personajes como el de *El Lazarillo de Tormes* y *La via di un pellegrino* esgrimiendo que ambos personajes eran adorables y que lo eran «per le stesse ragioni, che non esiterei a dire corporali. È il loro corpo —razzialmente proletario— che spira tanta simpatia. È nel corpo che è vissuta, come sua qualità inestirpabile, l'antica filosofia che deprezza tutto senza odiare niente» (Pasolini, 1996, p. 67). Dos personajes que, a pesar de pertenecer a un estrato socio cultural bajo, acababan siendo grandes narradores por no tener objeción alguna en exponer ningún recoveco de sus andanzas, ninguno de los sinsabores que los han acompañado. No hay en ellos resistencia a hablar de sí mismos porque no hay en ellos idea preconcebida de sí y por ello «non incontrano resistenze nel parlare della propria vita: le scelte e le sintesi sembrano a loro del tutto naturali, perché essi non hanno una "falsa idea di sé" come il borghese» (Pasolini, 1996, p. 67). Es en la miseria en la que viven, donde los lázaros encuentran un amor por la vida que hace de esta un bien preciado y no hay prototipo mayor donde encontrar una pulsión de vida que sale como un torrente del cuerpo que en ellos.

En esta línea de delimitar las referencias en torno al cuerpo y, ahora más concretamente en torno a las pulsiones de vida, no podían faltar entre la selección de autores que va haciendo Pasolini aquellos que le permiten colocar en sus objeciones cuestiones sobre los deseos reprimidos o pulsiones homoeróticas. En este caso critica

[206] «Il sacro altro non è che un punto di vista non conciliabile con il Nuovo Potere, non dominabile dalla razionalità strumentale, non colonizzato dal consumismo, non «amministrato», non ridotto a spettacolo. Perciò esso non è mai dato una volta per tutte. È piuttosto il frutto di una conquista: una fessura da scavare, una zona franca da conquistare fuori dello sclerotizzarsi delle ideologie e delle istituzioni» (Benedetti, 2022: 186).

ferozmente a Gombrowic y reseña la misoginia de Strindberg como una posible represión a su parte homoerótica. Ocurre también en los comentarios de la obra de Gozzano, en donde Pasolini identifica una obsesión hacia el sexo femenino que erradica la posibilidad de una vivencia homosexual, una pasión reprimida que no deja, sin embargo, de verse reflejada en cierto modo en su obra. Misma tendencia inconsciente hacia la homosexualidad identifica en Manzoni, de quien declara que lleva a cabo una cristalización de la feminidad sin la cual Manzoni no podría haber pensado jamás en el sexo por dentro de la novela. La representación de la feminidad en *I Promessi sposi* se escinde en los clásicos tópicos antitéticos: la pecadora Gertrude, a quien debe mantener alejada de sí, y en Lucia, la joven madre representante de la mujer inmaculada:

> A fiancheggiare tale rapporto così complicato col sesso femminile —come sempre in tali casi— non poteva non esserci una certa tendenza, inconscia e del tutto irrealizzata, sia pure, all'omosessualità … L'omosessualità in Manzoni era evidentemente uno di questi corsi secondari, di queste pozzanghere: ma è sotto il tuo segno che si svolge tutto il fitto intreccio di rapporti dei personaggi dei *Promessi sposi*. (Pasolini, 1996, p.208)

Leer en esta clave la obra de Manzoni permite entrever —por supuesto una vez se han colocado en un primer plano la relación hombre-mujer— una intensidad en las interrelaciones de los personajes con otros del mismo sexo que solo se puede identificar con una fuerte pulsión homoerótica, aunque estas se enmascaren dentro de los dominios del odio o de lo fraternal, las pulsiones permean la narrativa.

Otra reflexión interesante en esta consecución de exégesis que constituyen las *Descrizioni* remite a las relaciones entre ver y poseer que se desprenden a partir de *Stricarm' in d'na parola*, de Zavattini, en donde Pasolini afirma:

> Si sa infatti che è l'occhio il primo istrumento del possesso; il creatore dell'io come proprietà attraverso l'introiezione. Ebbene, anche la lettura è prima di tutto un'introiezione: e l'occhio vi domina incontrastato. Esso spazia sulla pagina «scritta» —che è sempre una «descrizione», e quindi, a sua volta, l'affermazione di un possesso— con la freschezza di un barbaro conquistatore. (Pasolini, 1996, p. 427)

En el capítulo que dedica a Dacia Mariani, sin embargo, ahonda en las relaciones entre los hombres y las mujeres, relaciones reguladas por la burguesía entre la polaridad de lo masculino y de lo femenino, donde la alteridad no tiene cabida. Aquí Pasolini

reflexiona sobre todo el cambio en la vida popular de hombres y mujeres, un motivo que no dejará de repensar durante toda su vida:

> Ora il potere della società dei consumi ha rivoluzionato in pochi anni questo modo di vita. Ha offerto e imposto dei «modelli» culturali che hanno ormai sostituito quelli popolari. La tolleranza (concessa e guidata dall'alto) ha fatto sì che non esistano più androcei e ginecei: il quartiere è pieno di bande «miste» di ragazzi e ragazze: i giardinetti pieni di coppie che si sbaciucchiano … oggi le ragazze sono le depositarie della nuova morale piccolo-borghese, tollerante ma più rigidamente conformista che mai. È in esse che trova vita concreta l'ideale del consumismo come riuscita sociale. È in esse che trova una certa regolamentazione, tacitamente pattuita e approvata, un eros prematrimoniale decisamente libero. (Pasolini, 1996, p. 432-433)

Masculinización de la chica y feminización del varón que en *Petrolio* Pasolini introducirá tan agudamente en el personaje de Carlo y su conversión en mujer. Para el autor el hombre se pierde en una particular neurosis por verse desprovisto de la virilidad de antaño que lo llevaba a un espacio seguro de dominio de sí y de las cosas y se ve además amenazado por esa libertad sexual que la mujer va tomando, por no poder estar a la altura. La crítica de Pasolini se dirige no a esa libertad femenina, sino a que todo ello pertenece a un sistema de poder que rige el nuevo modelo capitalista y la mujer «rischia di diventare un "automata" di tale libertà (sempre, ripeto, concessa dall'alto. Essa è totalmente privata di ogni coscienza culturale» (Pasolini, 1996, p. 433)

Por último, en esta línea temática más puramente corporal, en la crítica a *L'estetica dell'osceno*, de Guido Almansi, Pasolini aprovecha para remitir a Sade, de quien dice que no se puede considerar el gran escritor de todo el mundo debido a su carente expresividad y a la mecánica de su retórica, que es casi de catálogo. Para Pasolini no hay expresividad alguna en las obras pornográficas de Sade ni en la pornografía en sí misma, pero sí una concentración en exponer, exponer constante y vehementemente. Para Pasolini, la falta de expresividad de las obras sadianas se suple con la asunción de una acumulación exacerbada. Sade tomaba el esquema del *Decamerón*, pero quitándole todo tipo de adorno y dándole una mecanización numérica (Pasolini, 1996).

En la línea que individuamos en relación con la juventud, Pasolini dedica una columna expresamente a ello cuando hace una revisión de los textos publicados en *Tempo* hasta el 23 de diciembre del 73 y se da cuenta de que apenas ha dedicado una reseña a la

obra de ningún joven. No por casualidad concluye que realmente hay pocas obras de jóvenes que merezcan la pena, algo que Pasolini achaca a varias razones: la formación neovanguardista de principio de los sesenta, que ha impedido que los jóvenes experimenten una verdadera experiencia literaria y los ha empujado a hacer anti-literatura antes que hacer siquiera literatura; y el movimiento del 68, porque acercarse a la experiencia literaria debido a que la literatura parece que va ligada por dogma a una propaganda política con la que han de estar de acuerdo si no quieren ser tomados por traidores —una limitación de la literatura al ámbito de la política que es justo lo que limitaba la conciencia creadora—. Por lo tanto, la vanguardia primero y la contestación juvenil del 68 después, con la limitación con que han anulado la vocación literaria de los jóvenes, no han sido sino aliados indirectos de las pautas que marcaba el Nuevo Poder:

> al di sotto e al di sopra di tutto questo, c'è la cultura di massa e la civiltà dei consumi, che il Potere è andato macinando e preparando, nei primi anni Sessanta, passando ormai, oggi, su tutto come un rullo compressore. È questo Potere, che, in realtà, non sa più cosa farsene della Letteratura (che per lui è un residuo umanistico, come, in altro modo, la Chiesa, gli istituti morali tradizionali, con Patria e Famiglia, ecc.: in somma, tutto il Passato). Di conseguenza, nell'irrisorio contesto letterario, l'avanguardia, prima, e poi su scala mondiale la Contestazione giovanile del '68, hanno in realtà fatto il gioco di questo Potere. (Pasolini, 1996, p. 319-320)

La responsabilidad de estas dos líneas convergentes en la limitación de la capacidad creadora de los jóvenes no se le puede atribuir a los jóvenes, ya que estos se han visto frente al momento de disolución de las dos polaridades políticas de la llamada literatura de izquierda o de derechas y asistido, por lo tanto, a la homologación que tal fenómeno comportaba: «Perduti i due poli di riferimento, che schematizzavano la critica, ma anche la obbligavano a compromettersi, a rendersi chiara, e , in qualche modo, appassionata e interessata ai valori autentici … sono successe la confusione e la frantumazione» (Pasolini, 1996, p. 322).

Directamente relacionado con la cuestión de la juventud —y de ahí que no hayamos dedicado una línea separada— está aquella de la inocencia y que casi podríamos decir que hermana juventud, cuerpo y burguesía:

> Le grandi correnti di pensiero dell'epoca moderna pare abbiano avuto un unico scopo comune: quello di sfatare ogni idea di innocenza nell'uomo e nella società. E, a ben pensarci, tale idea di innocenza è imprescindibile dall'idea di unità: un'unità, s'intende, idealistica. (Pasolini, 1996, p. 529)

No deja de remitir aquí también Pasolini que tanto Marx como Freud desmienten esta idea de inocencia a través de dos sistemas. El primero, para desmentir la idea de inocencia que el burgués tiene de sí «instituisce nella coscienza l'opposizione clasista», es decir, el burgués no puede ser inocente porque carga en todo momento de la vida con la culpa de ser privilegiado. La oposición que acomete Freud se dirige, sin embargo, al dualismo «il conscio e l'inconscio». Para este no puede ser inocente porque en todo momento en su inconsciente está la pulsión de acometer un acto criminal.

La propia cultura burguesa venía enarbolando teorías dualísticas, según Pasolini, que destruían la inocencia de una eventual parte elegida y totalizadora. Por ejemplo, según estas teorías la idea de cultura según nace en la Europa del Ochocientos destruía la inocencia de la cultura eurocéntrica. Lo único que ha permanecido en este contexto desde un plano idealista ha sido la estética, que defendía la unidad de la poesía y, con ello, la inocencia de esta. A Pasolini estas consideraciones le sobrevienen una vez lee la poesía de Giorgio Baffo, a quien relaciona con los resortes narrativos de Sade respecto a la «leggibilità». Una legibilidad siempre natural, impersonal e incluso ontológica; una legibilidad que dice Pasolini que se pierde en la nada, es decir, en lo profundo. Baffo se confronta a la religión desde una postura libertina, con impiedad, y apostando por aquellos mismos presupuestos sadianos que venían marcados por la casi absoluta ausencia de metáforas y siempre procurando ir más allá de las propias reglas: «Il Baffo si trova così in preda a due "forze" che egli nella sua assoluta umiltà non sospettava di aver scatenato con tanta virulenza: l'eccesso di evidenza e l'abnorme accumulazione» (Pasolini, 1996, p. 532).

Página perfectamente legible, conjunto ilegible (rechazo psicológico de leer), dice Pasolini. Al final de este capítulo en donde vuelve a reconocer en Baffo a Sade, Pasolini habla de nuevo de la mítica unidad y su consecuente pureza o inocencia.

La última publicación en *Tempo* de Pasolini la dedica a Sciascia, publicación en la cual explica por qué ha de interrumpir su labor de crítico literario en el periodo, por lo mucho que le exigía el film de *Salò*, colaboración interrumpida y que ya no podría volver a retomar:

> Dopo circa cento, centocinquanta settimane in cui regolarmente ho scritto ogni settimana un «pezzo» su un libro, prendo congedo dal mio lettore, per un periodo di sosta. Per alcuni mesi sarò occupato a fare un film. È vero che mentre ero occupato a girare, a montare e a doppiare *Il fiore delle mille e una notte*, ho continuato puntualmente a scrivere le mie recensioni. Ma ciò si spiega prima di tutto col fatto che avevo da poco tempo iniziato questo lavoro, e c'era dunque in me uno slancio che non poteva brutalmente essere interrotto. (Pasolini, 1966, p. 545)

Los presupuestos teóricos individuados en *Descrizioni* continúan en *Scriti corsari*, en un volumen que se presenta como una compilación de textos periodísticos publicados entre el 7 de enero de 1973 y el 1 de marzo de 1975[207] y a los que se añade un apartado final llamado Documenti e allegati —donde se incluyen otras publicaciones con el mismo corte polémico de exposición y denuncia de su actualidad—. Tanto *Scriti Corsari* como *Lettere luterane* colocan sobre el tablero un presente que va más allá del de aquella Italia de 1976, un presente en el que los valores burgueses pululan como los grandes aliados de la economía neocapitalista y en cuyo escenario se va a asistir a la homologación total de las culturas. Pasolini expone con energía todo su rechazo a esta nueva sociedad «homologada», «pragmática» y basada en la comunicación de masas porque esta va a funcionar como el marco de una juventud formada bajo los dominios de un nuevo «poder sin rostro», un poder que acomete sus políticas de «desarrollo» como si «desarrollo» implicase «progreso».

Esta conciencia del cambio antropológico es la que le permite erigir algunos de los núcleos conceptuales que se revelarán con más fuerza en sus últimas obras. Con un mundo rural y paleoindustrial prácticamente extintos[208], los chicos que iremos viendo desfilar en la etapa final del autor han transmutado y poco conservan de aquellos

[207] Todos los textos de esta primera parte de los *Scritti* fueron publicados en el *Corriere della sera.* Los que componen la parte de Documenti e allegati corresponden a periódicos como *Il mondo* o *Il Tempo*, en su mayoría. Los hay también de *L'Europeo*, *Rinascita* o *Panorama*.

[208] Pasolini insiste en que el mundo urbano ha acabado con estos otros dos y de ahí que se hable de homologación de culturas

tempranos *ragazzi di vita*. A estos ya solo se va a volver con la nostalgia propia de quien persigue recrear los iconos de un ensueño.

Pasolini esboza un retrato de la Italia de los años sesenta y setenta y analiza la metamorfosis vertiginosa que acontece en medio de los conflictos y controversias que la agitan: luchas políticas, incursiones de la mafia en el poder, revueltas juveniles, atentados terroristas… Al diálogo que dibuja Pasolini con sus contemporáneos no le faltan tintes sombríos y de desesperanza, quizás por ello en muchos aspectos sus proyectos finales poco tienen que ver con sus tempranas obras o con la luz y el empuje vital de su *Trilogia della vita*. Es bastante evidente que el embrión de *Petrolio* y *Salò*[209] venía ya latiendo en el subsuelo de esta recopilación de textos periodísticos.

Il «discorso» dei capelli o Lo que dicen las melenas en la traducción española fue publicado el 7 de enero de 1973 y es el primero de los artículos recogidos en *Scritti corsari*. No solo nos resulta interesante por lo que aporta a nuestro estudio, sino también porque sitúa el foco en una de las cuestiones más cruciales: la apariencia de la juventud. Esta suerte de manifiesto contra la apariencia de los jóvenes desvela todo lo conceptual que en torno a estos nuevos símbolos subyace: las melenas[210], que ahora ejercen de catalizador de los efectos del Nuevo Poder. Se trata de todo un ejercicio en el cual Pasolini denuncia la conciliación de dos polos irreconciliables porque, como advierte Bazzocchi, «mostra cosa avviene quando due princìpi che dovrebbero mantenersi in un rapporto di inconciliabilità … si conciliano e diventano Uno: il principio più forte ha fatto suo, ha assorbito, il principio ribelle, e lo usa come strumento di dominio» (Bazzocchi, 2017, p. 18).

La crítica a la moda de los cabellos largos no tiene ninguna relación con la cuestión estética, sino que entronca con una base teórica mucho más profunda ya que expone, a través de ese ejemplo, cómo el Poder se ha apoderado del cuerpo —en este caso, de un elemento que en sus primeras manifestaciones expresaba su posición de rebeldía y oposición y que ahora ejerce de motivo homologador—. Ha trasmutado el discurso de este símbolo en una condena porque evidencia la forma en que el cuerpo queda atrapado en los mecanismos de poder e inhabilitado a vivir plenamente sus pulsiones —a pesar de

[209] Recuérdese que *Salò* se perfila como la primera parte del proyecto de la *Trilogía de la muerte.* Véase apartado 4.5.
[210] Veremos que la crítica de Pasolini se extiende más allá de esta moda e incluye también consideraciones acerca de las prendas y otros atributos que los revisten.

transitar por un espacio en el cual está convencido de vivir una libertad sexual plena—. El cuerpo se repliega en sí mismo y, bajo el peso de lo que estos atributos comportan, acabará mutando en el cuerpo degradado que emerge de las ruinas sobre las que se erige el Nuevo Poder. *Scritti corsari* inauguraba así su compilación de artículos:

> La prima volta che ho visto i capelloni, è stato a Praga. Nella hall dell'albergo dove alloggiavo sono entrati due giovani stranieri, con i capelli lunghi fino alle spalle. Sono passati attraverso la hall, hanno raggiunto un angolo un po'appartato e si sono seduti a un tavolo … non hanno detto parola (forse—benché non lo ricordo—si sono bisbigliati qualcosa tra loro, ma, suppongo, qualcosa di strettamente prattico, inespressivo). Essi, infatti, in quella particolare situazione —che era del tutto pubblica, o sociale, e, starei per dire, ufficiale— non avevano affetto bisogno di parlare. Il loro silenzio era rigorosamente funzionale. E lo era semplicemente, perché la parola era superflua. I due, infatti, usavano per cominciare con gli astanti, con gli osservatori —coi loro Fratelli di quel momento— un altro linguaggio che quello formato da parole ... *era il linguaggio dei loro capelli*. (Pasolini, 1999, p. 271)

Todo el artículo que abre los *Scritti* reflexiona acerca de los cabellos largos como símbolo en la Italia de los años del plomo. Este lenguaje silencioso denota para Pasolini el componente distintivo de un nuevo tipo humano, pero el mensaje que se desprende de ellos es esa nulidad de la ausencia de lenguaje: «quel linguaggio privo di lessico, di grammatica e di sintassi, poteva essere appreso immediatamente, anche perché, semiologicamente parlando, altro non era che una forma di quel "linguaggio della presenza fisica" che da sempre gli uomini sono in grado di usare» (Pasolini, 1999, p. 272).

Los melenudos no tardan en multiplicarse y, lo que comienza siendo una Novedad, pronto se extiende como un grupo cuyo pelo largo ponía en evidencia su pertenencia a las ideas de izquierda y su total rechazo a la sociedad consumista que los gobernaba. Los melenudos se venían a presentar como una suerte de «anticuerpo» a su civilización, subcultura de protesta llamados a enfrentarse a la cultura del poder. Con el Movimiento Estudiantil de 1968 y la Matanza de Milán de 1969, la proliferación de los melenudos fue aún mayor y cada vez era más patente que su proclama se suscribía a los discursos de la izquierda, pero ya no eran «silenciosos», habían retomado el lenguaje verbal (Pasolini, 1999). Sus cabellos largos quedaban relegados a la mera función de ornato. Pero ese

ornato, proclama de pertenencia a una primera postura de izquierdas, pronto pasaría también a ser atributo de jóvenes con posiciones antagónicas, de manera que ya no había forma de distinguir la subcultura de derecha de aquella de la izquierda: «Nessuno mai al mondo potrebbe distinguere dalla presenza fisica un rivoluzionario da un provocatore. Destra e sinistra si sono fisicamente fuse» (Pasolini, 1999, p. 275).

Pero la cuestión del pelo va más allá de esta neutralidad en la distinción derecha e izquierda; su corte de pelo era ahora el anuncio de su modernidad y el símbolo definitivo de la apropiación que la subcultura del poder había ejercido hacia aquella de la oposición. Una apropiación ejercida progresivamente y que «con diabolica abilità ne ha fatto pazientemente una moda, che se non si può proprio dire fascista nel senso classico della parola, è però di una "estrema destra" reale». (Pasolini, 1999, p. 276)

Para Pasolini, las «máscaras»[211] que los jóvenes se colocan en la cara acaban por representar todo lo que una vez reprobaron en voz alta. Y es su radical sentencia hacia sus mayores[212] lo que ha acabado provocando que se hayan sumido en el estado de aislamiento en que se encuentran, sin posibilidad alguna a establecer una «relación dialéctica» con ellos:

> Ora, solo attraverso tale rapporto dialettico —sia pur drammatico ed estremizzato— essi avrebbero potuto avere reale coscienza storica di sé, e andare avanti, «superare» i padri. Invece l'isolamento in cui si sono chiusi —come un mondo a parte, in un mondo riservato alla gioventù— li ha tenuti fermi alla loro insopprimibile realtà storica: è ciò ha implicato —fatalmente— un regresso. Essi sono in realtà andati più indietro dei loro padri, risuscitando nella loro anima terrori e conformismi, e, nel loro aspetto fisico, convenzionalità e miserie che parevano superare per sempre. (Pasolini, 1999, p. 277)

[211] Pasolini recurre varias veces a este motivo de las «máscaras». Es particularmente atractivo porque, avanzando en los *Scritti*, el autor afirma que, tras las «máscaras» de los jóvenes, solo se encuentra la nada, el vacío. (Pasolini, 1999). Esta remisión a las máscaras veremos que van a aparecer de nuevo en el capítulo de la visión de *Petrolio* junto al Coliseo, con los mismos tópicos que él aquí emplea al realizar su particular prosopografía. Véase el apartado 4.5.3.

[212] Pasolini los define como la «historia en evolución», de ahí que anteriormente hayamos mencionado que el Nuevo Poder era «antihistórico» (Pasolini, 1999).

Ahí la razón de la crítica a la nueva juventud, a la desesperanza que va a acabar explicando tantos caminos por los que la obra pasoliniana se va a conducir. Toda la reflexión en torno a los cabellos largos que hace Pasolini es una ejemplificación de la apropiación que de los cuerpos ha hecho el poder ya que estos cabellos que ahora portan los jóvenes burgueses y con los que antes era posible distinguir a los jóvenes del subproletariado, ahora no claman sino todo aquello «delle televisione o delle *réclames* dei prodotti, dove è ormai inconcepibile prevedere un giovane che non abbia i capelli lunghi … la loro libertà di portare i capelli come vogliono, non è più difendibile, perché non è più libertà» (Pasolini, 1999, p. 17-18)

Así llega el joven a presumir de una condición que no se tiene. La razón de ser de sus cabellos prontamente se evapora, subastada al mejor postor, como sus ideas, como sus primarios empujes de revolución. Y por eso el cuerpo de la juventud ha mutado en cuerpo degradado, en instrumento de aquel Poder sin rostro y antihistórico donde el bombardeo ideológico que se filtra por la televisión consigue imponer un «modelo de vida» deseado por todos. El Poder aprovecha esta vía tan efectiva y, por medio de un lenguaje que Pasolini califica de «físico-mimético», manifiesta que «seamos todos iguales». Y la mejor herramienta para ello es introducir en cada uno un afán de consumo que a todos nos gobierne persiguiendo «ser felices, ser iguales», lo que es lo mismo, nos encontramos en los albores del más determinante eslogan de nuestros tiempos que Byung-Chul Han (2021) reconoce como gobierno del imperativo positivo. Por ello el Nuevo Poder burgués necesita que coexista en los consumidores «uno spirito totalmente pragmatico ed edonistico» en un espacio «in cui può svolgersi secondo la propria natura il ciclo della produzione e del consumo» (Pasolini, 1999, p. 281-282).

Tantos en *Scritti corsari* como en *Lettere luterane* palpitan muchos de los resortes conceptuales de *Petrolio* —ya hemos apuntado—, pero puede que uno de los conceptos más condicionantes sean las reflexiones que se vierten en torno a la tolerancia. Un despliegue mucho más amplio lo realiza en *Lettere*, pero también en *Scritti* se coloca encima de la mesa el polémico término. Polémico porque para Pasolini es un concepto que ha acabado implantando la ideología hedonista de aquel «ser feliz» del Nuevo Poder. Lo que antes homologaba a la sociedad italiana, el catolicismo, acaba siendo sustituido por este «hedonismo de masas»:

> La responsabilità della televisione, in tutto questo, è enorme. Non credo in quanto «mezzo tecnico», ma in quanto strumento del potere e potere essa stessa. Essa non è soltanto un luogo attraverso cui passano i messaggi, ma è un centro elaboratore di messaggi. È il luogo dove si fa concreta una mentalità che altrimenti non si saprebbe dove collocare. È attraverso lo spirito della televisione che si manifesta in concreto lo spirito del nuovo potere. (Pasolini, 1999, p. 292-293)

Pero la televisión puede permitirse el lujo de no depender de entidades como la Iglesia o conceptos como la Patria porque esta cultura de masas solo se vincula con el consumo y este, por sí mismo, posee una «autosuficiencia ideológica» capaz de dar a luz un Poder que late por sí mismo. Así este Nuevo Poder carece de todo atisbo moral y es uno de los responsables directos del cambio antropológico italiano y de la consiguiente homologación represiva, unificación «cultural» inédita y extraordinaria. El Nuevo Poder se presenta desligado de toda quimera y ahora la preocupación girará en torno a explotar el «desarrollo» hasta llevarlo a un ciclo interminable de producción y consumo:

> L'ansia del consumo è un'ansia di obbedienza a un ordine non pronunciato. Ognuno in Italia sente l'ansia, degradante, di essere uguale agli altri nel consumare, nell'essere felice, nell'essere libero: perché questo è l'ordine che egli ha inconsciamente ricevuto, e a cui «deve» obbedire, a patto di sentirsi diverso. Mai la diversità è stata una colpa così spaventosa come in questo periodo di tolleranza. L'uguaglianza non è stata infatti conquistata, ma è una «falsa» uguaglianza ricevuta in regalo. (Pasolini, 1999, p. 330)

El rasgo capital de esta «igualdad» es la tristeza. Gli giovani infelici[213] es el título que Pasolini elige para abrir *Lettere luterane* y no es arbitrario en absoluto porque esta tristeza obedece, en palabras de Pasolini, a una profunda frustración social. Y es esta frustración la responsable del peso que aquejará a Carlo en *Petrolio* y la que se revela como elemento que interrumpe el cuerpo. El cuerpo que se repliega, que no puede resolverse en su pulsión vital, aquella que queda suspendida, generando la tensión que

[213] Para un acercamiento más completo a la cuestión véase Carnero, R. (2023) et al. Pasolini ei giovani infelici. *SINESTESIE*, 25, pp. 141-154.

raya en la agonía interna de la sexualidad. La sociedad permisiva solo necesita consumidores porque:

> il vero fascismo, l'ho detto e lo ripeto, è quello della società dei consumi e i democristiani si sono trovati ad essere, anche senza rendersene conto, i reali ed autentici fascisti di oggi. In questo ambito i fascisti «ufficiali» non sono altro che il proseguimento del fascismo archeologico: e in quanto tali non sono da prendere in considerazione. (Pasolini, 1999, p. 520)

Redundante en algunos aspectos ya expuestos, pero deteniéndose más en otros menos desarrollados, *Lettere luterane* recoge los últimos ensayos del autor. Publicada póstumamente en Turín en el año 1976, su discurso continúa exhibiendo los efectos del nuevo modelo de consumo y cómo han incidido en la conformación de la nueva juventud para acabar poniendo en evidencia los motivos que han promovido la degradación de la cultura italiana de su tiempo. Una recolección de textos muy necesarios no solo por su aproximación al pensamiento del autor, sino —más importante aún— por el continuo indiscriminado tono de denuncia que vierte sobre las prácticas del Poder.

Si bien los temas que se recogen en *Lettere* no hacen sino continuar las líneas temáticas y las denuncias ya expuestas, la belleza poética de algunos de sus pasajes es extraordinaria. Quizás esa voz poética sea fruto de la desesperanza que ya aquejaba a Pasolini tras asistir al derrumbe de sus utopías y desechadas ya las esperanzas en unos jóvenes trasmutados en autómatas por el Nuevo Poder.

Lettere luterane se inaugura con el capítulo intitulado I giovani infelici, una selección de palabras que anticipan la trasposición de los tópicos que tradicionalmente se han suscrito a la categoría juventud. Mientras que, por lo general, al joven se le asocia con un estado del ser vital, con una pulsión de vida, aquí Pasolini manipula los engranajes, volteándolos, y presenta a los jóvenes como un tipo que asume una trasformación degradante y a quienes se refiere como los «destinados a estar muertos»:

> Da alcuni anni i giovani, i Ragazzi fanno di tutto per apparire brutti. Si conciano in modo orribile. Fin che non sono del tutto mascherati o deturpati, non sono contenti. Si

> vergognano dei loro eventuali ricci, del roseo o bruno splendore del loro gote, si vergognano della luce dei loro occhi, dovuta appunto al candore della giovinezza, si vergognano della bellezza del loro corpo. (Pasolini, 1999, p. 592)

Estas declaraciones de Pasolini hechas en el exordio pedagógico a Gennariello son sumamente relevantes en cuanto a la importancia que va a tener este prototipo degradado del cuerpo, la significación que encierra, para la larga secuencia de la visión que Carlo tiene en la segunda mitad de la novela y que se inaugura con el apunte Chiacchiere notturne al Colosseo. En ella no solo vemos todo un desfile de personajes que responden al estereotipo descrito por el autor, sino que además se va a erigir —y esto lo trataremos más adelante[214]— el exponente de lo que a posteriori se perfila como la nueva juventud, encarnado en el personaje del Merda[215].

El Merda y el resto del cortejo que Carlo encuentra en este apartado entre sueño y vigilia suponen el retrato más elevado de esa avocación a estar muerto, esa ausencia de pulsión vital, de impenetrables gestos y miradas de cristal que se pierden mirándolo todo y sin mirar nada. Pasarela de espectros que no tienen más que decir o aportar a este mundo quizás porque no hay más historia que la suya. La descripción de las primeras páginas de *Lettere*, nos lleva una y otra vez a esta retratística de la escena que luego se perfila en la visión:

> I figli che ci circondano, specialmente i più giovani, gli adolescenti, sono quasi tutti dei mostri. Il loro aspetto fisico è quasi terrorizzante, e quando non terrorizzante, è fastidiosamente infelice. Orribili pelami, capigliature caricaturali, carnagioni pallide, occhi spenti. Sono maschere di qualche iniziazione barbarica, squallidamente barbarica. Oppure, sono maschere di una integrazione diligente e incosciente, che non fa pietà. (Pasolini, 1999, p. 543)[216]

[214] Véase 4.5.
[215] El Merda es uno de los personajes de *Petrolio* que ocupan casi todo el espacio de las visiones del final de la primera parte. Se trata de un joven de unos veiniséis años que aparece junto a su novia, Cinzia, y juntos emprenden un paseo a partir del cual Pasolini irá describiendo el nuevo suburbio de la visión. El Merda es un personaje que cataliza todo el cambio antropológico de la juventud y del cuerpo que ha sido absorbido por la burguesía.
[216] Para el análisis de *Petrolio* véase 4.5.

Sus facciones imitan las facciones de los autómatas sin que les caracterice desde dentro nada personal[217]. No hay intención alguna por parte del autor de enarbolar un juicio estético, sino de establecer una interrelación entre la juventud y la desesperanza. Esta meditación es lo que se va a reflejar a lo largo y muy especialmente en la última escena de *Salò* con la tortura de los jóvenes, donde son brutalmente vejados y, finalmente, asesinados porque, alegóricamente, no hay esperanza que se pueda verter en ellos.

Tal es la antítesis que se levanta irremediable entre este inframundo de sujetos llamados a la muerte y el resplandeciente Gennariello al que dedica el exordio. ¿Pero por qué este aspecto o por qué el apelativo de infelices con que inaugura *Lettere luterane* y con que condena a sus contemporáneos? El epicentro del discurso sigue estando en la renombrada cuestión de la culpa que los hijos heredan de los padres, en el sentimiento de condena, en el consabido final al que están avocado: reencarnarse en los propios padres[218]. Así se lo dice a Gennariello cuando habla a propósito de los obreros y de los suburbios:

> Ma i poveri sono operari. E gli operai sono diversi da voi borghesi. Essi, quindi, vogliono un futuro diverso. Ma il futuro è lento a venire. Perciò il loro domani —vissuto in questa periferia da loro, e da voi contemplato— assomiglia immensamente all'oggi. È un oggi che si ripete. I figli hanno assicurata un'esistenza simile a quella dei padri. Essi sono anzi destinati a ripetere e reincarnare i padri. (Pasolini, 1999, p. 578)

Es evidente que la fuente del tópico es sobradamente reconocida y remite a la tragedia ática. Pero mientras que el infortunio del héroe clásico se ligaba generalmente a motivos relacionados con lo divino, para Pasolini los responsables del sistema clerical-fascista en el que Italia está sumida —sistema que subyace bajo un fingido estado democrático— son los padres:

> Dunque, i figli che noi vediamo intorno a noi sono figli «puniti»: «puniti», intanto, dalla loro infelicità, e poi, in futuro, chissà da che cosa, da quali ecatombi (questo

[217] Sobre el aspecto físico se retratan los jóvenes de la visión de *Petrolio*, entre los apuntes 70 y 94 (Pasolini, pp, 340-425).
[218] Igual que aquellos estudiantes de Valle Giulia, en cuyos ojos Pasolini advertía la misma mirada burguesa de los padres.

> è il nostro sentimento, insopprimibile). Ma sono figli «puniti» per le nostre colpe, cioè per le colpe dei padri. È giusto? (Pasolini, 1999, p. 545)

Pero el castigo parece trasmutar en peso, anidar sus raíces en lo profundo como un estigma. Lo vemos en Carlos, aquejado por una carga que bien podría ser la determinación ineludible de un sino que, lejos de acercarlo a un camino, lo divide en dos. Antes que Carlo de Polis o Carlo de Tetis, coexiste en Carlo la dualidad cómplice del sujeto *per se* y del sujeto como consecuencia histórica. Pero entonces, ¿por qué los padres responsables? A diferencia de las tragedias clásicas, aquí sí se responde al interrogante: los padres son responsables porque han acabado aceptando los genocidios del viejo fascismo (Pasolini,1999). Pero para Pasolini también son cómplices porque participan del nuevo fascismo que se ha instalado en el Poder bajo la falaz apariencia de neocapitalismo.

Aquí topamos con el otro gran logro del sistema que puntualiza el autor: haber conseguido eliminar todo atisbo de conciencia; la culpa como padres se resume en la creencia de que no puede haber más historia que la propia historia burguesa —por eso no va a ser casual la decisión de colocar en el centro de *Petrolio* a un personaje burgués, ingeniero, e hijo de un padre que supone la ejemplificación del poder militar y económico.

Pasolini parece perderse en cierta utopía cuando esboza a Gennariello y cuando sitúa a Nápoles como el último reducto de resistencia —y, en cierta medida, de salvación a la manera de confín bucólico— frente al dominio burgués. La descripción de Gennariello nos conduce a un perfil lleno de vitalidad, puro y aún no corrompido en su juventud de estudiante, ejemplo prototípico de último cuerpo «libre». La vitalidad se asocia a lo que despierta afecto e ingenuidad. Un napolitano extraído de lo que Pasolini concibe como la última metrópolis plebeya y que, a fin de cuentas, supone la aspiración de unirse a él:

> i tuoi occhi devono essere neri brillanti, la tua bocca un po' grossa, il tuo viso abbastanza regolare, i tuoi capelli devono essere corti sulla nuca e dietro le orecchie, mentre non ho difficoltà a concederti un bel ciuffo, alto, guerresco e magari anche un po' esagerato e buffo sulla fronte … Qualcuno potrebbe pensare che un ragazzo come quello che sto descrivendo sia miracoloso. (Pasolini, 1999, p. 552)

No es posible oprimir las interrelaciones cuando se piensa en Gennariello porque todo en él lleva a Ninetto Davoli; porque todo conduce a un único juego de analogías que sitúa en un mismo espacio a Ninetto y a Gennariello. En las descripciones, en los personajes que interpreta Ninetto, en sus atributos físicos y en la propia esencia de Ninetto está Gennariello. No hay más Gennariello que Ninetto en aquel transitar del joven por las calles de Roma en *La sequenza del fiore di carta*[219]; saltando, riendo, henchido de alegría y ajeno a todo peligro, a toda la degradación externa de aquellos otros cuerpos, de aquella otra historia hecha pedazos. Gennariello/Ninetto quedan fuera del ceremonial de poder que ha degradado a la juventud y por esos los atributos en que Pasolini se deleita y se detiene, corresponden a los últimos ejemplos de un cuerpo popular no absorbido aún por el Nuevo Poder burgués.

Pero Ninetto arrastra, sin saberlo, una culpa; peor aún, Ninetto es culpable. Es culpable cuando pasea con su esplendorosa alegría, con la belleza de su rostro y la luz que se desprende de su sonrisa. Es culpable porque pasea con su cegadora inocencia[220]:

> «L'innocenza è una colpa, l'innocenza è una colpa! Lo capisci? E gli innocenti saranno condannati perché non hanno più il diritto di esserlo. Io non posso perdonare chi passa con lo sguardo felice dell'innocente tra le ingiustizie e le guerre, tra gli orrori e il sangue. Come te ci sono milioni di innocenti in tutto il mondo, che vogliono scomparire dalla storia piuttosto che perdere la loro innocenza, e io li devo far morire» (Pasolini, 1969, *La sequenza del fiore di carta* [Film])

El discurso que Dios dedica al personaje no es oído por este y, al final, la secuencia se interrumpe con la muerte de Ninetto, que queda tumbado en la calle con su emblemática flor roja al lado[221]:

---

[219] Pasolini es uno de los cinco directores que participan en la película *Amore e rabbia*, filmada en el año 1969. En la secuencia que él dirige el protagonista es un joven que camina alegremente con una enorme flor roja de papel. Los escenarios son algunas de las calles más emblemáticas del centro de Roma —que se presentan marcadas por su prototípica efervescencia de autos y transeúntes en donde el ir y venir de los mismos erigen el caos característico de la ciudad eterna—, pero el trayecto del joven se ve interrumpido por una voz profunda: la voz de Dios.

[220] Desarrollaremos esta cuestión capital en el análisis de la *Trilogia della vita*.

[221] La posición de Ninetto lleva a pensar en el desvanecimiento de Carlo al principio de *Petrolio*, justo antes de que se le aparezcan Tetis y Polis y acabe escindido en dos.

Uno de los motivos que le llevan a abjurar sobre la *Trilogia della vita* es porque, para Pasolini, el poder consumista ha pisoteado, degradado y violado —además de manipulado— los cuerpos inocentes. Las prácticas sexuales se han puesto en marcha bajo el signo de una falsa tolerancia y:

> La tolleranza, sappilo, è solo e sempre puramente nominale. Non conosco un solo esempio o casi di tolleranza reale. E questo perché una «tolleranza reale» sarebbe una contraddizione in termini. Il fatto che si «tolleri» qualcuno è lo stesso che lo si «condanni». La tolleranza è anzi una forma di condanna più raffinata. (Pasolini, 1999, p. 557)

Pasolini (1999) asevera que todo sujeto perteneciente a una minoría social solo puede desenlazar el nudo gordiano de esa pertenencia cuando adopta la mentalidad de la «mayoría» —él en particular toma como ejemplo a la comunidad de emigrantes africanos—. El individuo se ve confrontado a una negación de sí mismo, a un proceso en el que, en palabras de Pasolini, tiene que «renegar enteramente de sí». El juego que se desprende de esta *dualidad* que el ser acaba adoptando, la del individuo dentro de su comunidad y la del personaje que actúa fuera, se traslada a las páginas de *Petrolio* desde el inicio de la novela[222]. El Carlo de Tetis y el Carlo de Polis son dos claros exponentes

[222] Véase 4.5.

de estos opuestos. Mientras que Carlo de Polis se ve obligado a actuar en base a los prejuicios de la alta burguesía a la que pertenece, Carlo de Tetis puede entregarse por entero a sus pulsiones sexuales. La imposibilidad de un despliegue de las acciones, de un vivir entero de sí mismo, de entregarse por completo al deseo —más importante aún, satisfacerlo— traen a escena el tipo de cuerpo interrumpido que es objeto de nuestros estudios.

Pasolini declara haber acabado odiando los cuerpos y los órganos sexuales de los jóvenes y por ello acaba abjurando de la *Trilogia* —donde los cuerpos y el sexo como símbolo culminante constituyen el gran motivo—. Y esta abjuración no queda sin argumentar. No hay ya lucha progresista por la libertad sexual porque esta ahora se ha trivializado bajo la irradiación de esa falsa tolerancia que el poder consumista ha impuesto; ese mismo poder consumista que ha degradado los cuerpos inocentes[223]. En vez de proporcionarles felicidad y soltura, la liberación sexual ha tornado a los jóvenes en siniestros plagios de maniquíes infelices. El precio, una vez más, de palpitar bajo los designios de esa falsa tolerancia.

Puesto que el Pasolini de después de la *Trilogia* es incapaz de hacer obras similares debido a la repulsa que los cuerpos de los jóvenes le suscitan, cabría meditar acerca de la cuestión de si podría ser posible hilvanar un motivo similar trasladando el contexto a un pasado remoto, como ya hace con las tres películas de la *Trilogia*. Pero en sus cavilaciones es el propio Pasolini quien responde:

> Ma oggi la degenerazione dei corpi e dei sessi ha assunto valore retroattivo. Se coloro che *allora* erano così e così, hanno potuto diventare *ora* così e così, vuol dire che lo erano già potenzialmente: quindi anche il loro modo di essere di *allora* è, dal presente, svalutato … Il crollo del presente implica anche il crollo del passato. La vita è un mucchio di insignificanti e ironiche rovine. (Pasolini, 1999, p. 601)

Las ruinas son lo que le quedan por recoger a un país que asiste a su propia degradación: «L'Italia cioè non sta vivendo altro che un processo di adattamento alla

[223] Ya se encarga la voz Dios misma de hacerle pagar a Ninetto/Gennariello por la culpa de su inocencia en *La Sequenza*.

propria degradazione, da cui cerca di liberarsi solo nominalmente.» (Pasolini, 1999, p. 603). Paralelamente, tampoco evita hablar del papel que él mismo desempeña:

> io mi sto adattando alla degradazione e sto accettando l'inaccettabile. Manovro per risistemare la mia vita. Sto dimenticando com'erano prima le cose. Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi è davanti —pian piano senza più alternative— il presente. Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità (*Salò*?). (Pasolini, 1999, p. 603)

Esa degradación que se denuncia en *Lettere luterane* es consecuencia de una revolución capitalista que ha privilegiado el consumo y limitado al hedonismo el propio devenir existencial, como si no hubiese ninguna otra forma de existencia alternativa a la práctica del placer por el placer[224]. El desarrollo, que no siempre supone un avance en positivo, ha sido destructor y ha sumido a Italia en un escenario poblado de «escombros de valores» (Pasolini, 1999). Si en el '45 el país fue testigo de cómo sus ciudades se desdibujaban en el horror de edificios derruidos —consecuencias del fin de la guerra— ahora asistían al espectáculo de otros restos muy distintos: los que representaban el derrumbamiento de «valores humanistas y, lo más importante, populares» (Pasolini, 1999).

Todo lo que venimos exponiendo encuentra su síntesis en la siguiente declamación:

> Una nuova forma di potere economico (cioè la nuova reale anima —se Moro permette— della Democrazia cristiana, che non è più un partito clericale perché la Chiesa non c'è più) ha realizzato attraverso lo sviluppo una fittizia forma di progresso e tolleranza. I giovani che sonno nati e si sono formati in questo periodo di falso progressismo e falsa tolleranza, stanno pagando questa falsità (il cinismo del nuovo potere che ha tutto distrutto) nel mod più atroce. (Pasolini, 1999, p. 622)

[224] El placer por el placer es lo que, paradójicamente, veremos incide en la vivencia sexual configurándose como una de las causas que motivan el cuerpo interrumpido y que van a devenir en el cambio de paradigma del régimen disciplinario.

Un nuevo modo de producción que, consecuentemente, lleva a una nueva cultura y, por tanto, a una nueva humanidad. El neocapitalismo se ha apropiado de la gestión de las costumbres —incluidas las sexuales— y los valores destruidos se han sustituido por los que la nueva cultura impone. Y en esta manera de vivir falaz y aparente, ¿cómo se realiza el cuerpo en sus pulsiones sexuales? ¿cómo se satisface el deseo? Más importante aún: ¿a qué responden enteramente ese deseo y esas prácticas? Cuando la desobediencia, como señalara Pasolini (1999), se ha convertido en la nueva obediencia, habría que cavilar hasta qué punto esas pulsiones pertenecen a la propia existencia y hasta qué punto el poder lo ha colocado en ella. Si los jóvenes, reducidos a cuerpos espectrales[225], pagan las consecuencias del falso progreso y la falsa tolerancia —eficaces herramientas del Nuevo Poder— sus cuerpos son ahora el cuerpo del poder y de la autoridad.

4.3. El «proyecto» inacabado de *La Divina Mimesis. Iconografia ingiallita*

La *Divina Mimesis*, a pesar de que Pasolini comenzara a escribirla en 1963, no se publica hasta el mes de noviembre de 1975, pocas semanas después de la muerte de su autor y tras el trabajo de un editor que tuvo que dar sentido a una serie de materiales desordenados e incompletos, muchos de los cuales se limitaban a dar apuntes para un desarrollo posterior. Los materiales respondían más a lo que Carla Benedetti identifica como una «forma-proyecto» y que en la primera Nota queda definido como «un misto di cose fatte da farsi —di pagine rifinite e di pagine in abbozzo, o solo intenzionali» (Pasolini, 2011, p. 100), que al borrador de una novela incompleta.

Pasolini aspiraba —así como ocurrirá con *Petrolio*— a construir un texto «totalizante, capace di comprendere tutta la realtà» (Bazzocchi, 2005, p. 97) un texto cuya génesis venía definida por el propio autor en una entrevista realizada el 7 de noviembre de 1975 para *La Stampa* que se publicó de manera póstuma:

> È un'idea che risale al 1963, ma finora non sono riuscito a trovare la chiave giusta. Volevo fare qualcosa di ribollente e magmatico, ne è uscito qualcosa di poetico come *Le ceneri di Gramsci*, anche se in prosa. Per questo pubblico i primi due canti a un Inferno

[225] Los cuerpos que veremos en *Petrolio* en la visión junto al Coliseo —desarrollado en 4.5.3.

> medievale con le vecchie pene si contrappone un Inferno neocapitalistico. Ma siamo, per il momento, al "mezzo di cammin di nostra vita", all'incontro con le tre fiere, eccetera. (entrevista a Pasolini, 1975, citado en Pasolini, 2011, p.5)

Sus declaraciones anticipaban la estructura que la obra habría de seguir, así como señalaban las partes sobre las que ya se había trabajado. El texto que finalmente se acabaría publicando contenía los dos primeros Cantos completos —que ya se habían enviado corregidos a la editorial— los cantos III, IV y VII, en estado de esbozo y como apuntes a desarrollar, y tres Notas finales a las que les siguen una serie de veintidós fotografías que se agrupaban bajo el epígrafe *Iconografia ingiallita (Per un «poema fotográfico*[226]*»)* y «che trasforma l'opera in un esperimento audiovisivo. Sono ventidue fotografie, ventidue fotogrammi che compongono un'ideale autobiografia dell'autore, esibita così come Dante esibisce se stesso, i suoi amici e i suoi nemici nella *Commedia*.» (Bazzocchi, 2005, p. 98). Retratos de las manifestaciones de Reggio Emilia contra el gobierno de Tambroni; de Julian Grimau y Grigori Lambrakis —ambos víctimas del poder—; una foto del propio Pasolini, de Gadda, una de la tumba de Gramsci; la invasión de Roma en el Seiscientos, un retrato de Contini, la escena del Bautismo extraída del *Vangelo seconco Matteo*, el Ninfeo de Valle Giullia, la portada de *Poesia in forma di rosa*, algunos componentes del grupo del 63 y, para terminar el recorrido visual, la iglesia de Casarsa y un paisaje africano donde aparecen un grupo de niños.

Pasolini quería forzar un recorrido visual por personajes y hechos históricos determinantes en su contexto social, realizar la suerte de autobiografía de un poeta que ha sido capaz de poner en crisis los resortes narrativos de sus primeros años, así como su andadura como escritor. Es por ello que Pasolini, además del recorrido visual al que nos lleva a través de unos fotogramas que «permettono di ricostruire, con l'impatto veloce dell'immagine, la storia idealizzata di chi ha ragionato sulla propria poetica per tutta l'opera» (Bazzocchi, 2007, p. 52), efectúa un desdoblamiento de su yo como personaje que le permite establecer un diálogo entre aquel Pasolini de años atrás y el Pasolini de la actualidad. El nivel de la realidad que se encontrara en Dante, es aquí del todo capital y

[226] Como apunta Benedetti, es el uso de la preposición *Per* el que confiesa el «stato di abbozzo, che iscrive il testo sotto la modalità del potenziale, del progettuale, o del "solo intenzionale".» (Benedetti, 2022, p. 160)

se refuerza con los dos recursos recién mencionados: el poema fotográfico y el desdoblamiento del personaje.

Pero la voluntad de seguir la estructura de la *Commedia*, solo podía ejecutarse siguiendo el modelo paso a paso y, por supuesto, construyendo escenas a partir del recurso de la alegoría —lo que subraya la complejidad a la que Pasolini se enfrentaba de haber continuado escribiendo la obra, algo que, por supuesto, no estamos en disposición de poder afirmar. Con estas premisas la *Divina Mimesis* ponían en marcha su narración y reforzaba el matiz autobiográfico con que el autor quería teñir sus páginas a partir de un exordio que presentaba al personaje en el momento en que había comenzado a escribirla:

> In torno ai quarant'anni, mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi, nella «Selva» della realtà del 1963, anno in cui ero giunto, assurdamente impreparato a quell'esclusione dalla vita degli altri che è la ripetizione della propria, c'era un senso di oscurità. (Pasolini, 2011, p. 13)

La narración prosigue y nos lleva delante de un cine en el cual Pasolini advierte que se está celebrando una reunión de partido con una serie de jóvenes que se acaban de adherir a él, una imagen que remite a los hábitos de los jóvenes de dos décadas atrás y tras la cual el narrador cae en un profundo sueño a través del cual va a acceder a ese Infierno neocapitalista sustituto del clásico de Dante y por el que hará desfilar los personajes más aberrantes de su propia contemporaneidad. Las viejas penas se verán sustituidas por los pecados del mundo moderno y los pecadores clásicos sustituidos por unos personajes de la actualidad de Pasolini que para él suponían una aberración: conformistas, vulgares o aquellos carentes de sentido crítico. No habrá ningún tipo de refreno pasoliniano en excluir según qué personalidades y en su neocapitalista Infierno, en aquel lugar en el cual los valores se han reducido a mercancía, habrá espacio para todos. Después de todo, a un autor como Pasolini, «che cosa gli può impedire di includere, tra i dannati del suo nuovo Inferno, i membri del salotto Bellonci, gli uomini politici di ogni fazione, gli scrittori amati o odiati (da Moravia all'avanguardia)?» (Bazzocchi, 2007, pp.50-51).

La figura de Virgilio que cabría esperar encontrar es sustituida por la suya propia y así el autor establece un diálogo con su yo de diez años atrás, de forma que encontramos un Pasolini-Dante y un Pasolini-Virgilio que da como resultado una obra que:

> può essere considerato l'esperimento che ricongiunge gli inizi degli anni Sessanta (in particolare il 1963) all'inizio degli anni Settanta. Lì Pasolini compie un'operazione che va molto oltre il riadattamento del sistema allegorico dantesco al mondo contemporaneo. Utilizzando le figure dei primi canti danteschi […] Pasolini realizza continui autoritratti che corrispondono a involucri del proprio sé esibiti nel loro essere ormai vuoti di vita. (Bazzocchi, 2020, p. 169)

La operación autobiográfica que contiene el texto se ve reforzada con la inclusión de los tres animales que aparecen en el primer Canto: la nutria, la loba y el león. Todas estas fieras alegorizan los vicios y defectos en los cuales el autor se reconoce. Será este encuentro con las fieras su primera interacción en el texto con otros actantes, hasta que intenta huir de las fieras, cae a tierra y es socorrido por una versión de sí mismo, el «poeta civile» de los años 50. El Virgilio-Pasolini mira con furia, pero también con compasión a esa versión avanzada de sí, que no es sino el fruto del fallo de su obra social, poética y literaria. El juego entre la ironía de sus últimas obras y la inocencia de las primeras, de ese estado de consciencia aún no enturbiado por el acuse de ser testigo de su tiempo, le permite al autor un espacio a través del cual asistimos a unas declaraciones que en absoluto nos son ajenas y que enlazan con las ya expresadas en la Abiura o en Tetis.

Ya hemos anunciado que los otros tres Cantos de la edición, a pesar de estar incompletos, recogían reseñas del proyecto que Pasolini tenía en mente. El Canto III reservaba los espacios a todos aquellos individuos que habían optado por el anonimato como estilo de vida, que habían decidido ser iguales unos a otros sin que ningún ápice de sus caracteres sobresaliese. El Pasolini-Virgilio recuerda a su compañero que esta elección no comporta ninguna inocencia, sino que deriva de quienes «hanno fatto della loro condizione di uguaglianza e di mancanza di singolarità una fede e una ragione di vita: sono stati i moralisti del dovere di essere come tutti» (Pasolini, 2011, p. 40). El Canto IV, más extenso que el precedente, dedica una reflexión a las poéticas de la Europa del Este en contraposición con los poetas italiano. El espacio que le queda a la poesía en una

sociedad de consumo, en donde ese consumo degrada el objeto artístico, encuentra aquí su lugar de reflexión porque Pasolini procede a explicar que el poeta se distingue del resto de los hombres en que no es un «acquirente» y perfila la diferencia entre él y sus coetáneos consumidores:

> Egli è un produttore che non guadagna. È uno che produce merce che può e non può essere acquistata! E, se è per avventura acquistata, non può essere acquistata, non può essere consumata … Acquirente senza aspirazioni (il suo esprimersi basta infatti a se stesso) e produttore senza acquirenti, o quanto meno senza consumatori, egli pasa la vita a vivere le ansie —che permangono in lui— di qui vuol acquistare e di qui vuol vendere: ma a un loro stato inqualificabile. (Pasolini, 2011, p. 52-53)

Finalmente, los apuntes del Canto VII presentan un espacio de castigo reservado a los conformistas, muchos de ellos mujeres a las que no se les aplica un castigo físico, sino psicológico, pues su martirio reside en vivir allí. Y no hay más pecado por el que deban ser castigados estos habitantes que el ser conformistas y existir. Como «dei religiosi praticanti… dei benpensanti del tutto dediti al lavoro e alla famiglia… che finirono col farsi fare le fodere delle poltrone con la pelle del loro vittime…» (Pasolini, 2011, p. 59)

A los apuntes de los cantos le siguen tres Notas, la última de ellas podríamos decir que de carácter testamentario ya que explica al editor los materiales que el autor ha dejado, así como el trágico final del autor «ucciso a colpi di bastone, a Palermo» y que, con una ironía macabra, parecía anticipar la muerte real que hubiera de recibir Pasolini. En la primera Nota el escritor explica cómo ha de presentarse el manuscrito, a «strati», casi en forma de diario y señalando lo que ya anticipamos: lo que se vaya añadiendo ha de continuar lo que ya se ha elaborado, nunca eliminarlo. La segunda Nota explicita la naturaleza en que todo el material por incluir debe ser escrito y que correspondería con un italiano «non-nazionale».

Para Pasolini, como explicita en la segunda Nota, era capital que la forma de la obra se mantuviese a partir de unas capas que confluían, pero no se superponían las unas a las otras; construir una obra en donde la emersión de una nueva idea no cancelase la anterior, sino que, más bien, actuase como un correlato de aquella; en otras palabras, hacer coexistir el plano pasado con el plano presente: «alla fine il libro deve presentarsi come

una stratificazione cronologica, un processo formale vivente: dove una nuova idea non cancelli la precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero» (Pasolini, 2011, p. 100).

A pesar de todo el conjunto de materiales incompletos y que incluso a partir de la edición del 75 sigue suponiendo una obra con dificultades de análisis, el punto determinante que abre la veladura a los enigmas reside precisamente en la inclusión del poema fotográfico que Pasolini incluye. La secuencia fotográfica es la clave para leer la obra, así como en *Petrolio* hemos insistido en que las llaves hermenéuticas[227] de su lectura eran, principalmente, *Scritti corsari*, *Lettere luterane* e *Descrizioni di descrizioni*, sería interesante parangonar la importancia de la *Iconografía ingiallita* de la *Divina Mimesis* a la inclusión de los tres discursos de Cefis[228] de los que, hoy día, sigue careciendo la obra.

Sin obviar la naturaleza material que separa a uno y a otro, pues uno es un soporte visual frente al textual del otro, lo que es posible asegurar es que en Pasolini la inclusión de los materiales comportan una prolongación de la propia narrativa, un enriquecimiento de su constructo conceptual y las llaves a las claves más problemáticas de los textos que, como sucediera con *Petrolio*, pudieran caer en erróneas interpretaciones que acabarían por denostar su impresionante valor narrativo. En cualquier caso no se trata de materiales que se hayan colocado ahí por arbitrio del autor. Incluso en el caso de la *Divina Mimesis* el rápido recorrido visual al que invita la secuencia fotográfica impregna un ritmo radicalmente distinto al de la narrativa, con lo que acaba siendo también una herramienta de variación dentro del propio ritmo de la novela, un recurso que se ha de tener presente es inédito en las obras textuales que, hasta el momento, había escrito Pasolini. Algunos de los personajes de los Cantos encuentran su correspondencia visual en las fotografías.

[227] Para una profundización de los artículos de Pasolini con una perspectiva desde la filosofía contemporánea véase Martellini, L. (2022) La dialettica, il Palazzo-Potere, la Verità (Per un Pasolini francofortese), *Cuadernos de Filologia Italiana*, 29, pp. 67 – 85.

[228] El Eni (Ente Nazionale Idrocarburi) es la empresa multinazional italiana dedicada a la extracción y transformación del petróleo. Creada como empresa pública por el Estado italiano, aunque se acabaría transformando en una sociedad anónima en el año 1992. En los años 80 ya comercializa también con energías como el gas natural. El Eni es una de las más importantes sociedades industriales italianas. Su fundador, Enrico Mattei (1906.1962), ha sido una de las figuras más importantes de la economía italiana de la segunda posguerra y su muerte, acaecida en un accidente aereonáutico, continúa siendo hoy día uno de los grandes misterios de la Italia republicana. Las extrañas condiciones en que se produjo dieron lugar a muchas hipótesis que veían en Eugenio Cefis (1921-2004) —quien fuera uno de sus sucesores como administrador delegado de Eni— al responsable intelectual del presunto crimen. Más allá de las teorías que vinculan a Cefis con la muerte de Mattei, este fue una figura central en la economía italiana entre los años 60 y los 80.

Hasta ese momento Pasolini solo había citado a la fotografía en relación con el cine —así se recoge en los ensayos de *Empirismo eretico*—, pero nunca como un mecanismo autónomo que pudiera impregnar una historia por dentro de aquella de la narrativa expuesta. Está claro que tanto la *Divina Mimesis* como *Petrolio* se perfilaron con la intención de dar espacio a un apartado visual. En el primer caso finalmente se materializa, mientras que el segundo queda como un deseo expreso de su autor, una intención que nunca se llevaría a cabo, ni siquiera hoy cuando se cumplen más de dos décadas de su primera edición.

Precisamente por las implicaciones conceptuales, abordar la *Divina Mimesis* —si bien desde un enfoque más superficial que el que hemos dedicado a *Petrolio*— nos ayuda a comprender que muchos son los puntos con los que se puede trazar un hilo conductor entre esta obra y *Petrolio* y, como apunta Bazzocchi «possiamo ipotizzare che, scorrendo paralleli a quelli di *Petrolio*, molti elementi della *Divina Mimesis* passino per osmosi al nuovo romanzo» (Bazzocchi, 2017, p.30). Ocurre así con la figura del narrador, que según Davide Luglio responde a la forma propia del romance, ya que es la que acaba reclamando el tipo de narrador que ambas obras poseen a partir de un espacio en el cual la distinción entre novela y realidad queda en muchos puntos desdibujada:

> l'insistenza con la quale l'autore ritorna sulla propria volontà di costruire una forma meriti di essere attentamente considerata. E in realtà, è proprio la natura di questa forma che determina l'ambivalenza di una figura che al tempo stesso è dentro e fuori dal romanzo, non nel senso del narratore eterodiegetico, ma in quello, ben più originale, del narratore-autore con un piede nel romanzo e uno nella realtà. (Luglio, 2020, p. 120)

Benedetti marca una diferencia y arroja una perspectiva que delata que «Questa continua immissione dell'autore progettuale è la novità di *Petrolio* rispetto alla *Divina Mimesis*» (Benedetti, 2022, p.161). Un punto de novedad que la autora justifica atendiendo a la división de los distintos apartados de la *Divina Mimesis* —Cantos, Apuntes y Fragmentos y Notas— frente a la ausencia de separación de materiales de *Petrolio*, algo que refuerza la naturaleza de «progetto» que la autora defendía:

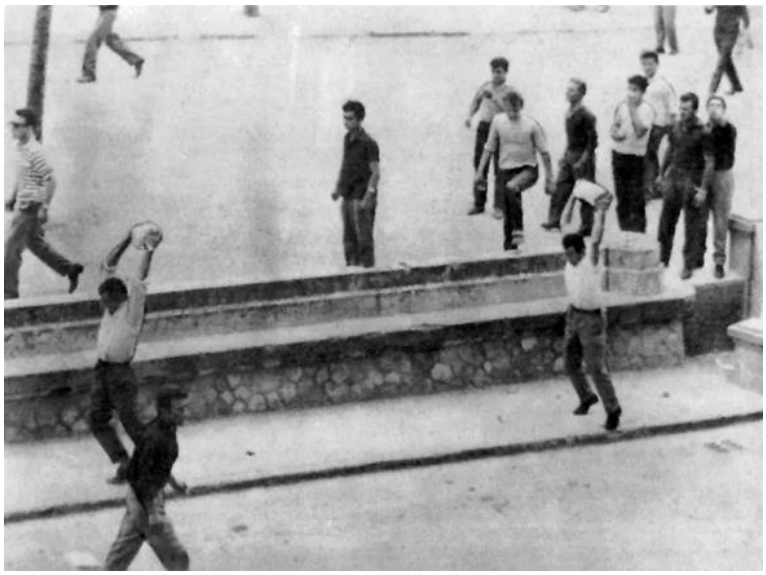
> che non c'è differenza tra le parti già realizzate e le parti solo intenzionali, poiché è nella vivente coesistenza del progetto e dei suoi «campioni», che consiste l'opera …

> L'opera viene così ad inscriversi, nella sua totalità, sotto la modalità del potenziale, o del solo intenzionale. E la lettura che ci viene richiesta non è duplice, bensì unica, e insolita: vale a dire una lettura capace di fondere insieme l'*aisthesis* e la *noesis*. (Benedetti, 2022, p. 161-162)

La lectura «unica e insolita» que propone Benedetti, junto con el análisis ejecutado y la apoyatura teórica con la que hemos contado, ratifica que todo el conjunto que precede a *Petrolio* se permea de unos presupuestos teóricos análogos, podríamos decir que indisociables. Esta certeza, junto con la necesidad de pensar sus últimas obras como un todo[229], consideramos que no responde solo a un trabajo de hermenéutica literaria, sino que se perfila como la respuesta al reclamo de todas las fórmulas narrativas y de todo el pensamiento contenido en la monumentalidad que es *Petrolio*.

Las siguientes son algunas de las imágenes contenidas en la Iconografia ingiallita que Pasolini coloca al final de la *Divina mimesis* a modo de poema fotográfico y con el que, como ya se ha expuesto, el autor acomete un barrido visual de la Italia de su tiempo. El poema fotográfico es una herramienta con la que el propio Pasolini se pone en relación con la visualidad a partir de los hechos socioculturales. Teniendo en cuenta que la fuerte denuncia de la literatura pasoliniana, consideramos que las imágenes a añadir no podían ser más idóneas que las que el propio escritor lega en la parte final de la *Divina Mimesis*.

[229] En estas relaciones que hay entre las obras de Pasolini véase para profundizar en la cuestión Bazzocchi, M.A. (2019). *Costellazioni di immagini: tracce di Walter Benjamin in Pasolini tra la* Divina Mimesis *e* La Rabbia, in *Studi pasoliniani*, 13, pp. 13-27.



Reggio Emilia 1960

Roma: folla anonima

e seicento

Vecchie

L'autore e Gadda

*Alcuni del «*Gruppo 63*»*

Gruppo di partigiani

4.4. Problemática editorial de *Petrolio*

Pasolini comienza a trabajar en *Petrolio* en la primavera de 1972. Tres años más tarde, en el momento de su muerte, aún continuaba inmerso en ella, pero la obra no llega a publicarse hasta 1992. Este dilatado periodo de tiempo ha sido objeto de no pocas controversias y de una multiplicidad de teorías dirigidas a resolver los interrogantes sobre por qué pasaron diecisiete años desde la muerte de Pasolini hasta que la obra se puso a disposición del público. Y es que, a pesar del interés que hoy día despierta *Petrolio* tanto dentro como fuera del marco de los estudios pasolinianos, su publicación no estuvo exenta de polémica y las mordaces críticas que se ciñeron sobre la obra —voces poco predispuestas o poco preparadas para entenderla, más preocupadas en resaltar la cuestión sexual que la política— influyeron decisivamente en su mala acogida inicial. El libro que habría sido «la suma de todas sus experiencias» (Pasolini, 2017), se veía relegada al ostracismo, como lo resume Carla Benedetti en el siguiente parágrafo:

> La vicenda sfortunata di *Petrolio* lo mostra in maniera plateale: non solo una mano omicida ha impedito a Pasolini di portarlo a termine e di pubblicarlo, ma le seicento pagine di cui era già composto, oggi considerate una pietra miliare della letteratura del secondo Novecento italiano, sono state tenute nei cassetti per diciassette anni; poi pubblicate nel 1992, ma amputate di alcune pagine decisive; infine quel libro, oltremodo postumo, fu presentato sulle pagine culturali del tempo come un coacervo di sconcezze o come il documento di una disperata deriva dell'autore, e poi fatto oggetto negli anni di tante letture sesso-patologico-biografiche, anche da parte di critici. (Benedetti, 2022, p. xxi)

Y es que *Petrolio*:

> è un'opera postuma anche per noi lettori. Ci è giunta tardi, fuori del suo contesto storico. Ma proprio per questo ha conservato intatta la sua forza d'urto. Gli anni a cui è stata sottratta non hanno avuto il tempo di digerirla, di renderla omogenea ai propri miti, di trasformarla in una definizione, di sistemarla dentro le sue caselle … quest'opera, con

> il suo impatto ritardato, può aprire domande che sono ancora oggi cruciali, rimettendo in discussione molte cose. (Benedetti, 2022, p. 55)

Petrolio evidencia los efectos de las interrelaciones entre poder político y poder económico. Detrás de los acontecimientos que protagonizan Carlo I y Carlo II, de los episodios de las visiones y de toda su compleja estructura, la obra denuncia la vinculación de esta alianza con actos terroristas y presenta en un primerísimo plano la corrupción de la clase dirigente[230]. Estas múltiples y brillantes alusiones sobre el contexto histórico acarrean un profundo análisis del desarrollo antropológico sufrido por la sociedad italiana de los años sesenta y setenta.

En el prefacio a *Petrolio 25 anni dopo* Carla Benedetti, Manuele Gragnolati y Davide Luglio alaban la labor de los críticos que han venido defendiendo cómo la dimensión política contenida en la obra, así como las numerosas implicaciones de esta dimensión en el asesinato de Pasolini, han acabado por revalorizarla con el paso de los años:

> È grazie al lavoro di questi critici che i temi affrontati dall'ultimo Pasolini, in particolare il nesso vita-potere, spesso declinato metaforicamente attraverso la rappresentazione del corpo e del sesso, non appaiono più come la semplice espressione delle ossessioni di un'artista da sempre stigmatizzato per la propria diversità e alla cui vita sessuale si sono in ogni modo volute ascrivere le cause del suo assassinio. Tale nesso è infatti al centro del regime biopolitico in cui viviamo nel quale il corpo vivente degli individui e delle popolazioni è il luogo di una rinnovata configurazione dei rapporti social di libertà e di controllo, di resistenza e di dominio. (Carla Benedetti, Manuele Gragnolati y Davide Luglio, 2020, p. 10)

El nuevo horizonte biopolítico —motivo que otros autores como Deleuze (1974) o Foucault (2016, 2019a,) ponen en el centro de su debate filosófico— había sido entendido y desarrollado artísticamente por Pasolini con una traducción formal muy elaborada; una traducción formal que va a desplegarse en *Petrolio* y *Salò* y las va a

[230] Pone el acento en la figura de Eugenio Cefis —figura que simboliza el Nuevo Poder— y reconstruye su ascenso a la cúpula del Eni y la Mondetison.

convertir en sus máximos exponentes. A pesar de que, en su producción literaria y cinematográfica, se venían asentando las piedras angulares que después conducirían a la majestuosidad de esta construcción conceptual, no es sino hasta estos dos últimos ejemplos que el nexo vida-poder se expone más brillantemente.

La historia editorial de *Petrolio* es problemática. Muy pocas obras del *Novecento* italiano pueden presumir de haber sorteado un periplo semejante y son múltiples las razones que las justifican. En el primer ensayo en que interviene Carla Benedetti (2020) en *Petrolio 25 anni dopo*, la autora resume esta suerte de adversidades en cinco puntos determinantes:

> 1) que la obra no se haya completado como consecuencia del homicidio de Pasolini, no porque hubiese intención de dejarla inconclusa. (p. 15)
>
> 2) que la publicación de la obra se aplazase durante diecisiete años, lo que la ha privado de la posibilidad de abrir un debate en su tiempo. (pp. 15-16)
>
> 3) que, además de haber sido interrumpida y escondida durante casi dos décadas, se haya publicado incompleta, con la falta de pasajes decisivos. (pp. 16-17)
>
> 4) que su publicación se viese inmediatamente condenada. (p. 17)
>
> 5) que sus primeros intérpretes críticos hayan tergiversado vehementemente su lectura, leyéndolo como un texto autobiográfico que reflejaba las experiencias sexuales de Pasolini. (p.20-21)

El punto en relación a los pasajes que faltan es sumamente interesante porque, más allá de los que no fueron completados, hay dos lagunas de vital importancia que debieran estar y no están: el apunte intitulado *Lampi sull'Eni*[231] y los tres discursos de Cefis. Del primero, cuyo título se presenta en una página en blanco, se ha perdido todo rastro, pero los tres discursos, que Pasolini pretendía incluirlos en el centro del romance,

[231] Marcello Dell'Utri, socio político y financiero de Berlusconi y acusado de tener implicaciones con la mafia, declaró haber encontrado las setenta y nueve páginas que correspondían a esta parte en la Feria del Libro de Milán. Posteriormente lo desmintió. Por otro lado, y para incrementar aún más el misterio acerca de la pérdida de este material, la prima y secretaria de Pasolini, Gabriela, denunció que aquellas páginas habían sido robadas de la casa del autor. Hoy, sin embargo, lo niega.

se encuentran en el *Archivio Pasolini del Gabinetto Vieuseux* de Florencia. Los discursos de Cefis debía servir para dividir la primera de la segunda parte, pero, como el mismo Pasolini advierte en la primera página de *Petrolio*, no eran los únicos documentos históricos[232] que pretendía añadir.

El aplazamiento de la publicación, que acarrea un insalvable espacio sociocultural entre dos épocas —diecisiete años son muchos como para levantar una distancia emocional entre los hechos de un tiempo y de otro—, además de la falta de los señalados discursos, contribuyó a tergiversar la lectura de los materiales, donde no quiso interpretarse más que una exposición autobiográfica de las experiencias y desviaciones sexuales del autor:

> Probabilmente, se *Petrolio* fosse uscito con i discorsi di Cefis al centro, como voleva Pasolini, una simile chiave di lettura, fuorviante e occultante, sarebbe stata molto più ardua da sostenere. *Petrolio* sarebbe allora anche apparso come un romanzo sul potere che aveva al suo centro la figura di Cefis e non sarebbe stato preda di quell'incredibile biografismo sessuocentrico, inusuale nella critica letteraria italiana, ma che purtroppo si è abbattuto con tanta superficialità su *Petrolio* e su *Salò*. (Carla Benedetti, 2020, p. 25)

Ni siquiera con los textos de Sade —como continúa exponiendo muy acertadamente Benedetti— se ha querido interrelacionar tanto la vida sexual de un autor con la puesta en escena de lo sexual en una obra, pero los diecisiete años que pasaron hasta la publicación condicionaron mucho su recepción. No sabríamos qué habría sucedido si la novela se hubiese publicado un par de años después, pero el lector no habría tardado mucho en llenarse de interrogantes sobre la violenta muerte del autor, máxime después de ver reflejado en las páginas de su texto las referencias al asesinato de Mattei, la implicación de Cefis en él y el minucioso análisis que se expone del Eni, alegorizado como un emblema del poder. Probablemente, la versión del homicidio de Pasolini, que tanto se quiso retratar como un crimen pasional, habría inmediatamente perdido credibilidad porque la multiplicidad de hechos corruptos y las muertes relacionadas con

[232] Entre los documentos históricos que pretendía incluir, le interesaban especialmente los que tenían que ver con la política y con el ámbito del Eni.

los círculos de poder no eran aún del domino público, pero en P*etrolio* Pasolini evidencia que las conocía muy bien.

Los discursos de Cefis, que tanto habrían contribuido a acotar la distancia interpretativa que se acabó levantando entre los primeros lectores de *Petrolio* y entre parte de la urdimbre conceptual sobre la que esta se yergue, habrían hecho las veces de bisagra entre la primera y la segunda parte: «Inserire i discorsi di Cefis: i quali servono a dividere in due parti il romanzo in modo perfettamente simmetrico ed esplicito» (Pasolini, 1992, p. 97). Pasolini se esmeró en sus últimos años en recopilar información sobre personalidades de la industria pública italiana y, en definitiva, de los máximos exponentes que detentaban el poder político y económico de su tiempo. Eugenio Cefis no por capricho vino a formar parte del elenco de personajes de *Petrolio*. Vicepresidente del Eni y relacionado con el asesinato de su predecesor, Enrico Mattei, la figura de Cefis —rebautizada como Aldo Troya en la novela— ejemplificaba las derivas del Nuevo Poder que en *Petrolio* venía a representarse. Los renombrados discursos eran los siguientes:

- *La mia patria si chiama multinazionale*[233]
- *Un caso interesante: la Montedison*
- *L'industria chimica e i problemi dello sviluppo*

Cefis declaraba, como ya se entrevé en el primero de los títulos, su fascinación por el capitalismo globalizado, al que llamaba su nueva patria. El primero de sus discursos lo dedicó a promover menos derechos democráticos, expuso sus intenciones de reformar la constitución, suprimir el poder parlamentario y abogar por un poder más centralizado en la figura del líder. Unas propuestas especialmente dirigidas a los militares, a quienes alentaba a tomar el poder. Dicho de otra manera: Cefis anhela y aspira a la formación de un nuevo estado fascista. Así Aldo Troya se va a perfilar como una suerte de héroe malévolo a la manera de los héroes de Balzac y Dostoievsky. *Petrolio* no va a ahorrar detalles a la hora de detallar el paso de Cefis del Eni, empresa nacional, a Montedison, la internacional que tanto veneraba.

[233] Esta multinacional no es otra que la International Telephone and Telegraph Corporation (Itt), multinacional implicada en el golpe de Estado de Augusto Pinochet en Chile.

> Ora, se l'Eni era un'azienda, era anche un 'topos' del potere, com'è troppo noto che io mi diffonda in spiegazioni. ... C'era stato in quegli anni (in cui queste manovre non venivano ancora alla luce; erano considerate innocente comune amministrazione) un oscuro spostarsi di pedine in un settore importante per un organismo di potere, statale e insieme non statale com'era l'Eni: il settore della stampa ... Su questo punto vorrei richiamare l'attenzione del lettore: infatti Aldo Troja, vicepresidente dell'Eni, è destinato a diventare uno dei personaggi chiave della nostra storia. (Pasolini, 2016, p. 99-100)

Silvia De Laude fue, junto a Walter Siti, la encargada de la primera edición de *Petrolio*. El manuscrito de se presentaba como un bloc de notas de 521 páginas de las cuales 492 estaban escritas a máquina y el resto a mano y de manera presurosa[234]. La novela no se dividía en capítulos, sino en apuntes, una forma abierta elegida por el autor que bien podría haber visto su conclusión en las 2000 que había ideado o más allá de ese proyecto inicial. El material inédito que De Laude y Siti se encontraron, en comparación con otros como *Atti impuri* o *Ragazzi* di vita, daban la impresión de un texto limpio, a pesar de haber estado sujeto a un continuos montajes y desmontajes. También era un texto sobre el que no se había dejado de trabajar: rebosaba de anotaciones por todas partes y daba la impresión de que la labor de inclusión de nuevas ideas o reformulaciones, de apuntes siempre nuevos, de esquemas, era infinita. De Laude declara:

> L'editore non ha altra scelta che considerare auto-commenti e indicazioni programmatiche come parte integrante del romanzo, testo a pieno titolo —in linea con la Nota progettuale in apertura («Tutto PETROLIO […] dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito») oltre che non diverse opere precedenti dello stesso Pasolini (La *Divina Mimesis* è solo il caso più eclatante di una programmatica assunzione del non-finito come forma espressiva) (De Laude, 2020, p. 42).

[234] De Laude y Siti tuvieron que dejar al margen algunos materiales, pero la razón estriba en que lo que se pretendía era construir para Enaudi un libro que fuese un libro. La magnitud y estado de materiales que encontraron ante sí los situaba en una posición compleja en la que no podía, aunque quisieran, incluirlo "todo". El problema aquí es que tampoco contamos con una reproducción fotográfica del manuscrito con los comentarios de Pasolini. Como se trata de un manuscrito protegido aún por Enaudi, habrá que esperar varios años más hasta que podamos disponer de él. Este es el otro problema que encontramos al trabajar en manuscritos póstumos de autores contemporáneos, que el trabajo ecdótico y filológico está obstaculizado por derechos de autor y cuestiones legales.

La misma De Laude (2020) lamenta en su trabajo la ausencia de los discursos de Cefis antes aludidos, así como de otros materiales:

> Lì, in un Appendice a Petrolio, i famosi discorsi di Cefis sarebbero stato benissimo (magari insieme alla lettera di accompagnamento di Elvio Fachinelli conservata al Vieusseux nella cartella con l'intestazione non autografa V (per «Varia»). Così le foto di Pedriali. E magari anche alcune delle immagini descritte nel romanzo con la perizia di uno scrittore ecfrastico antico: dal ritratto dell'ammiraglio Henke (il fumo della sigaretta, nell'Appunto 97, confuso «col pulviscolo del raggio di sole che, caravaggescamente, irrompeva nel salone del Quirinale», come nella foto di uno degli articoli di Catalano sull'«Espresso») alla statua del Tabernacolo, con aspetti maschili e femminili insieme. (De Laude, 2020, p. 50)

No podríamos estar más de acuerdo en una investigación multidisciplinar como lo es esta, en los beneficios que habría supuesto para la recepción y comprensión de *Petrolio* la inclusión de los materiales propuestos por De Laude. Sus estudios dan cuenta de que, en el último año, Pasolini trabajó incansablemente en la ampliación de *Petrolio*, tanto en la parte relativa a la cuestión política, como en el tema de la iniciación del protagonista, la androginia y su desdoblamiento en dos personajes, con las consecuencias en torno a la confusión de género y de identidad que esto va a traer y las consecuentes derivas en la alternativa de *poseer* o ser *poseído*. En relación a estas alternancias escribe De Laude que también debiera extenderse al tema del título y recomienda una nueva edición que incorpore en la portada, en cuerpo menor, el de *Vas*, el otro título pensado por Pasolini:

> *Vas* è un termine sempre letto (giustamente) come prelievo da *Inferno*, II, 28, dove "vas d'electïone", cioè ricettacolo della scelta di Dio, sulla scorta di un passo delle *Lettere ai Corinzi* di san Paolo, protagonista di un abbozzo di sceneggiatura cominciato nel 1968, che nella versione definitiva precede immediatamente Salò. (De Laude, 2020, p. 52-53)

Pero De Laude considera la observación que suscribe Aurelio Roncaglia en la *Nota filológica* de la edición de Einaudi, donde sugiere la posibilidad de una doble significación de aquel *Vas* pensado por Pasolini —«vas d'electione» y «natural vasello»[235]:

> Il tema è l'embriologia, e lì "vasello" è il sesso femminile, anzi precisamente l'utero. Folgorante il cortocircuito di far coincidere l'elezione e l'essere posseduti, il ricevere in un corpo diventato di donna (e tornato di uomo) insieme la Grazia e lo sperma. (De Laude, 2010, p. 53)

La muerte de Pasolini determinó que *Petrolio* haya quedado como una obra «inacabada», abriendo un interrogante en el horizonte acerca de qué hubiera ocurrido finalmente con Petrolio. Davide Luglio valora el cambio de perspectiva que por fin la crítica ha arrojado sobre *Petrolio* tantos años después de su publicación y valora esta forma no acabada que la novela posee. Para él *Petrolio* supone «una delle espressioni più significative della poetica del "non-finito" caratteristica dell'ultimo Pasolini» (Luglio, 2020, p. 120), llegando a concluir[236] que:

> la forma che vuole insistentemente fare Pasolini con *Petrolio* sia precisamente una forma che proietti al di là della frase, che immerga il lettore in quello strato della realtà in cui essa è ancora vivente. Non si tratta di una ricerca solo linguistica ma anche di una sperimentazione retorica e cognitiva … la ricerca di una forma che liberi la realtà dal discorso e cioè, in ultima istanza, offrire al lettore l'esperienza e la responsabilità del confronto col romanzo della realtà (Luglio, 2020, p. 123)

En esta misma línea de contenedor incompleto agrega Bazzocchi que «l'opera non è dunque un tutto compiuto ma un contenitore dentro il quale si aggregano le scorie che

[235] Una observación de Roncaglia que pone en el tablero de manera inmediata una superposición compleja entre Gracia y Sexo.
[236] Como se aprecia, las conclusiones son paralelas a aquellas de Benedetti (2022) que desarrollamos en 4.3.

derivano dall'esperienza di una vita e insieme dalla coscienza del fallimento e della fine di quell'esperienza» (Bazzocchi, 2020, p. 171). Y añade que, con Petrolio:

> ha costruito una completa forma sepolcrale che doveva contenere l'intera esperienza della propria vita, resa narrabile attraverso la figura realistica ma anche stilizzata di Carlo … La figura di Carlo consente a Pasolini di seguire le vicende politiche italiane dal dopoguerra alla fine degli anni Sessanta, iscritte però all'interno della dimensione allegorica che accompagna l'evoluzione del personaggio con una serie di visioni che rimandano alla figura paterna e alla coesistenza di femminile e maschile nelle culture primitive. (Bazzocchi, 2020, p. 171)

Se trate o no de una obra incompleta, de un contenedor de ideas o de una «forma-proyecto», la actual edición de *Petrolio* presenta la organización en Appunti enumerados que su autor dejara dispuesta, además de conservar las anotaciones del autor en las que expresaba aquello que tenía intención de hacer y los materiales que pretendía incluir. Estas observaciones se mezclan con las partes ya acabas y aquellas otras sujetas a revisión. La circunstancia no cambia nada la naturaleza de una edición sobre la que Benedetti insiste en que contiene una «forma-progetto, o stato di abbozzo[237] programmatico» (Benedetti, 2022, p. 162). Lo singular de esta forma proyecto es que finalmente presenta a *Petrolio* como una obra cuyos materiales se circunscriben en la «modalità del possibile», algo que permitía a su autor acumular e incluso poner en relación materiales que de otra forma no le habría sido posible y, más importante aún, rompía con todas las barreras que pudieran anteponerse a la aparición en escena del autor. Con la forma proyecto este siempre está en escena revelando al lector una obra que aún no se ha hecho y le da al autor licencia para estar:

> contemporaneamente fuori e dentro la letteratura. Vi sta dentro per l'intenzionalità artistica di cui è portatrice; ma ne sta fuori perché la parola è qui usata

[237] Con el término esbozo Benedetti se refiere como algo distinto a lo incompleto. Se trata de algo más específico. La diferencia entre uno y otro término la arroja a partir de la comparación con las obras de Gadda, obras ciertamente finitas, pero incompletas por terminar abierta. Tampoco tienen un estado de esbozo las obras de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust.

> solo strumentalmente, come in un «comunicato» o come in una sceneggiatura, non come in una poesia o in un film. (Benedetti, 2022, p. 167)

Por lo tanto, la forma de *Petrolio* responde al fragmento, a lo no completo; la voz del narrador se enmascara de forma diversa y causa también un cierto efecto de descomposición, un efecto que, en muchas ocasiones parece perderse en el vacío. Es siempre la misma voz, pero suena como un eco de mil formas diversas (Bazzocchi, 2018).

Previamente habíamos anticipado que no es nuestra intención polemizar en torno a la cuestión de si Pasolini hubiese acabado la obra o si, más allá de corregir algunos puntos o añadir otros, el libro nos hubiese sido legado igualmente incompleto. El interrogante es tan complejo de delimitar como polémico, pero, a la luz de todo el trabajo realizado, desde nuestro punto de vista, Pasolini sí hubiera acabado *Petrolio* —aunque no podamos imaginar en qué forma—. Y la razón es que, una vez más, insistimos en que toda la producción inmediata a *Petrolio* lleva irreversiblemente a la novela y que incluso con la edición que contamos —aunque incompleta— es posible defender que se lleva a término la finitud, al menos teórica, de aquel proyecto.

En 2022 Walter Siti y Maria Careri han presentado para la colección I libri della Spiga, de la editorial Garzanti, una nueva edición de Petrolio, que incorpora algunos materiales como algunas de las prosas descartadas por la edición Einaudi. La otra novedad de esta nueva edición añade también un epílogo del mismo Siti intitulado Non doveva finire così. Por el tipo de investigación que hemos acometido, el material añadido a esta nueva edición no ha sido esencial a nuestro trabajo utilizar la nueva edición, por lo que hemos continuado trabajando en la edición de Mondadori del año 2018.

4.5. Petrolio y *Salò*: cuerpo del poder y cuerpo que trasmuta en mercancía

No hay duda de que, después de más de dos décadas, es posible abordar *Petrolio* sin los estigmas primarios que en los tiempos de su primera publicación portara. A partir de *Petrolio* no solo se abre la vía de estudio de los efectos de la biopolítica a través del cuerpo, sino que también se hace imperativo desentrañar el contenido teórico-crítico que el autor dejara perfilado en aquella forma-proyecto en la que ensayo y escritura literaria venían a converger.

Esta revalorización de la cuestión biopolítica en la obra de Pasolini permite, por fin, aparcar el estigma moral que pesaba sobre *Petrolio* y que circunscribía la exposición de los cuerpos y la representación del sexo a las obsesiones del autor; una etiqueta que no solo devaluó todo el eje teórico-crítico sobre el que se construyera, sino también la propia naturaleza de una obra que el autor definía —y que probablemente así habría sido de haberse concluido— como la suma artística de toda su trayectoria.

Este cambio de perspectiva crítica, es decir, la revaluación del nexo vida-poder en las obras del último Pasolini y la apreciación de cómo ha incidido en la exposición del cuerpo y la sexualidad ha permitido abrir una vía alternativa de investigación que nos coloca en el punto medio del cambio de paradigma de prácticas disciplinarias. En el eje vertebrador entre las prácticas disciplinarias clásicas y las prácticas no disciplinarias, Pasolini supo advertir la forma en que el Nuevo Poder se había apropiado de los cuerpos y esto fue algo que acabó marcando su propia producción artística, como ya hemos apuntado a partir de la Abiura.

Petrolio recoge todo el análisis de la mutación antropológica de la Italia de los años sesenta y setenta y que, como hemos comprobado, venía denunciando a través de artículos, ensayos y entrevistas y lo hace a partir de los siguientes ejes sociopolíticos: la intersección entre poder político y poder económico; los hechos terroristas que derivan de lo anterior y la ascensión de Eugenio Cefis: defensa de la multinacional e implicación en el asesinato de Mattei. La gran novedad residirá en el modo en que atraviese el cuerpo y de qué manera va a quedar expuesta la sexualidad del individuo, de un protagonista que evidencia la pertenencia al Nuevo Poder.

En las obras anteriormente analizadas la línea de pensamiento que las permea creaba aquel «effetto di risonanza e di variazione» (Bazzocchi, 2017). La sexualidad ocupa una parte importante de la atención del autor, pero no llega a asumir el espacio central que tiene en *Petrolio* y *Salò*, donde el cuerpo atravesado por los mecanismos de la biopolítica se convierte en el eje central de toda la narrativa. Mientras que «leggere la vita dell'individuo a partire dalle pratiche erotiche» (Bazzocchi, 2017, p. 8) había sido la gran novedad de *Teorema*, tanto en *Petrolio* como en *Salò* la sexualidad se presenta como un motivo que gobierna la vida de los personajes, pero regido por el Poder. Ya de forma violenta, ya de forma tolerante, el Poder es quien dicta las leyes sobre la sexualidad. La relación con Foucault es profunda puesto que ambos perciben que el Poder ya no se ejercita a través de leyes públicas que regulan lo privado, como sucedía en la Edad Media, sino por medio de prácticas que modifican y manipulan directamente el cuerpo. Con la falsa tolerancia, el Poder era capaz de someter al individuo a través de la práctica erótica. Los antiguos vetos y la censura clásica en la disciplina en torno al cuerpo iban siendo suplantados por un imperativo completamente diferente, por una incitación a la práctica erótica y al goce que se erigían como las nuevas adalides de las libertades a partir de «un Potere che concede, che elargisce, che promete nuove libertà, proprio a partire dalla libertà dei comportamenti privati, dalla sessualità» (Bazzocchi, 2017, p. 10).

Pasolini había advertido que, a principios de los setenta, el Poder ya había comenzado a apropiarse del cuerpo, se apreciaba en la nostalgia a los muchachos como Gennariello y era perfectamente identificable cómo la posesión había trascendido a la libertad, con el falaz discurso del imperativo positivo. El Poder había engullido los cuerpos, absorbiéndolos en su vorágine de moda espantosa, produciendo objetos en serie de cabellos largos, *jeans* ajustados y aires neoburgueses (Pasolini, 1999). Aquellos rostros monstruosos, gélidos y con una sonrisa impostada de autómata que se despliegan en el capítulo de la visión de *Petrolio*[238], son el resultado de unos cuerpos desposeídos de sí mismos, unos cuerpos que pertenecen al aparato del Poder y que progresivamente se va a colocar en el centro de la televisión, cosificado hasta alcanzar las cotas a las que se ve relegado en las redes sociales de nuestros días y que encontrarán su máxima expresión en el desfile de moda de los *Canti del caos* de Moresco[239].

[238] Véase 4.5.3.
[239] Véase punto 5.

No es extraño que Pasolini abjure de la *Trilogia della vida* —donde el cuerpo y la sexualidad se habían utilizado como formas expresivas— porque el cuerpo que entra en el domino del Poder deja de ser forma de expresión por sí mismo y pasa a ser la forma expresiva de otros medios, en este caso, los de la comunicación y la sociedad consumista.

En sus primeras obras —*Amado mio* o *Ragazzi di vita*— Pasolini jugaba con la idea de la posibilidad de desencadenar el deseo a través del cuerpo popular; de un cuerpo que portaba una idea de la inocencia que lo acercaba a la naturaleza. Este motivo, que había sido parte capital en la construcción de la *Trilogia* —especialmente de las dos primeras películas—, se acaba erradicando de forma violenta en sus últimas obras. Es posible que esta primera idea de liberarse de la disciplina del cuerpo portara a su vez la idea de recuperar la inocencia corporal como inocencia natural[240], pero como hemos comprobado, el último Pasolini abjura de todo ello porque se da cuenta de que el paso no es tan sencillo y de que consiste en algo más que en la simple erradicación de las prácticas disciplinarias. Pasolini asume que es una quimera perseguir la «reconquista» de esa inocencia —tal y como lo desarrolla en la Abiura— y la asunción de esta complejidad es lo que explica el cambio en el cuerpo que se expone en obras como *Salò* o *Petrolio*.

Como va reflejando en *Lettere* o *Scritti*, Pasolini se da cuenta de que existe la posibilidad de que las prácticas de poder clásicas —las prácticas disciplinarias— pueden ser sustituidas por otras más peligrosas, que son aquellas del pleno cumplimiento de los deseos, de la satisfacción total. Hemos constatado que, para entender el modo en que Pasolini empieza a detectar este cambio, es imprescindible tener en cuenta tanto la producción literaria como la cinematográfica. Sus últimos dos exponentes, *Salò* y *Petrolio*, despliegan la culminación de esta mutación. Ambas exponen el momento del cambio y ponen en evidencia cómo, paradójicamente, la satisfacción general del cuerpo —el cumplimiento de las pulsiones sexuales— representan, al fin y al cabo, una forma represiva. En *Salò* —al igual que en *Petrolio*— vamos a asistir al desencadenamiento de las pulsiones primarias, es cierto, pero cuando se llega al final de la película, lo que resta como residuo es un deseo estandarizado de la sociedad capitalista —tema por excelencia de *Petrolio*.

El juego expositivo de *Salò* y *Petrolio* muestra el cuerpo y la sexualidad sin veladura alguna, pero también revela la supeditación extrema a las disciplinas del Poder.

[240] Véase punto 1.

En *Petrolio* el personaje principal aparece sin un verdadero perfil psicológico y queda definido más por sus actos que por los diálogos de su conciencia. En *Salò*, sin embargo, la dialéctica que se construye entre los personajes que ostentan el poder y entre los jóvenes prisioneros, lleva al extremo la apropiación de los cuerpos por parte de los cuatro poderosos que personifican el Nuevo Poder. La multiplicidad de gestos obscenos plaga la sucesión de escenas, pero todos responden a un código lingüístico alegórico.

Petrolio cuenta la historia de Carlo, ingeniero católico dirigente del Eni que al comienzo de la obra sufre un desdoblamiento en dos personajes antitéticos, pero equivalentes: dos personajes cuyo desarrollo se despliega en base a una coexistencia mutua, colocados a la manera de espejo[241], elemento por excelencia para los juegos del yo con su reflejo, pero también elemento narcisista por excelencia y donde el protagonista será testigo de su propia transformación. *Petrolio* narrará una serie de acontecimientos que discurrirán en paralelo a partir de las vivencias de los dos Carlo: a un lado, el ascenso de uno de ellos al poder, a otro, el desenfreno sexual al que se entrega su contraparte. El telón de fondo narrativo es la Italia de los años 60, marco histórico que Pasolini aprovecha para introducir acontecimientos de la historia del país por dentro de la novela.

La obra se estructura en dos partes que se dividen en apuntes, pedazos que contribuyen a realzar la confusión que no demora en apropiarse del espectador. Mientras que en la primera parte se narran con mucho detalle las interrelaciones personales y sexuales de los dos personajes, la segunda, mucho más incompleta y fraccionada, desarrolla las reflexiones de Pasolini sobre la sociedad. No es un texto fácil ni que se pueda catalogar a la ligera y cuenta con el añadido de que se construye en base a un constante cambio que afecta a todos los niveles: tanto en la lectura como en el desarrollo de la narración. Se caracteriza por su carácter deconstructor en cuanto a que desmantela las herramientas con las que se han venido conformando los textos tradicionales. A las tradiciones literarias que concentra en su interior las vacía de contenido, une elementos opuestos que después divide y diversifica. *Petrolio* actúa como un mecanismo autónomo que transforma lo positivo en negativo y viceversa.

[241] El motivo del espejo se encuentra en Pasolini desde sus obras más tempranas. Aquí en *Petrolio* no solo aparecerá como motivo narcisista, sino como elemento indispensable en el cual se apoyan los juegos por excelencia en torno a la duplicidad o, mejor dicho, a las «múltiples duplicidades» que veremos salpican no solo a la oscilación entre un personaje u otro, sino también a la cuestión de los cambios de género que va a experimentar. También lo encontramos en su pintura de Narciso.

Desde el punto de vista más sencillo, *Petrolio* retoma el tópico literario que contrapone a un personaje «bueno» con su doble «malo», pero este presupuesto aquí se reformula y a lo largo de la narración asistimos a un conflicto que se traslada más allá de un simple desdoblamiento. La obra juega constantemente con la identidad del personaje hasta el punto de que en algunos pasajes se hace complicado distinguir si estamos hablando de Carlo A o Carlo B. Un Carlo «bueno» (A) llamado Carlo de Polis —respetable burgués dedicado a la vida pública— y un Carlos «malo» (B) que se reconoce como Carlo de Tetis —la parte escindida del protagonista que se entrega a la vivencia de los placeres sexuales de una manera excesiva[242], la parte inconsciente de Carlo A que completa todo lo que aquél es incapaz de realizar en su condición de personaje público, es decir, de personaje que pertenece a la burguesía, frente a la invisibilidad de quienes pertenecen al *sottoprotelariato*—. Pero este cuerpo que pertenece al Poder está incapacitado para realizarse plenamente en su sexualidad —por mucho que se entregue por entero al cumplimiento de las prácticas sexuales— y, al dar rienda suelta a sus pulsiones, no hace sino entrar en el orden que el propio Poder postula:

> Lo scopo di tutto ciò altro non è che il piacere dei sensi, del corpo, anzi, per essere precisi e inequivocabili, del cazzo. Dovendo dunque procurarsi quello che per convenzione si chiama piacere —e che in realtà è una felicità ineguagliabile e addirittura indescrivibile— egli non si è affatto ribellato al Potere repressivo[243], che a un tale "piacere" nega il suo permesso, anzi lo condanna severamente … Nell'attuare il suo proposito di completo, rigoroso, xxx, *globale* disordine, egli aveva adottato ingenuamente le tecniche dell'ordine. (Pasolini, 2018, p. 48)

Como ya afirmara Pasolini en los *Scritti*[244], los hijos están destinados a heredar las culpas de los padres y en *Petrolio* habrá espacio para desarrollar el concepto de que, como herederos de aquellas culpas, también están destinados a sustituirlos en la gestión del poder en un mecanismo de repetición que él denomina «Il fascino del fascismo»:

[242] No traemos aquí el término exceso por mera arbitrariedad. Las relaciones de Carlo de Tetis se convierten en un verdadero *impasto* en pasajes como Il prado, donde mantienen relaciones sexuales con veinte muchachos, los clásicos *Ragazzi di vita* tan amados por Pasolini.
[243] Pasolini abre aquí una nota al pie de página en la que explica que con «repressivo» se refiere al Estado Italiano.
[244] Véase punto 4.2.

> Si può condannare il potente (per il suo abuso di potere, la sua aggressività, la sua volgarità) e si possono condannare i giovani, che giunti al momento della scelta, decidono di stare con i potenti, di servirli, con lo scopo di partecipare al potere, e un po' alla volta, magari diventare dei veri potenti anch'essi. (Pasolini, 2018, p. 280)

El peso del pasado, de la experiencia vital de Carlo hasta que se escinde en dos comenzaba como sigue, con una fuerte marcación de los elementos de desarrollo vital del protagonista:

> Carlo conosceva bene tutti i precedenti che l'avevano condotto a quel punto —la nascita, l'infanzia, l'educazione, le prime esperienze della vita— capiva dunque che anche questa caduta rientrava nella logica da cui erano irrevocabilmente e giustamente diretti tutti i suoi atti. (Pasolini, 2018, p. 12)

La decisión de colocar al hijo de un fascista católico en el centro del discurso de *Petrolio* no es en absoluto arbitraria; por otra parte remite de nuevo al principio pasoliniano a través del cual se reconocen en los hijos las culpas de los padres y por ello esboza un breve repaso de las circunstancias que han llevado al personaje al momento de la vida en que se encuentra previo a la escisión, dando como resulta que el personaje solo pueda entregarse a las pulsiones a través de la parte privada que no posee siendo uno.

Pasolini —ya ha quedado expuesto— advertía que había concebido *Petrolio* a la manera de un *Satiricón* moderno, al que no solo vinculaba con la asonancia de la titulación, sino también la forma fragmentaria y los tintes satíricos. La originalidad estilística de Pasolini en el uso del detalle, incluso más que en todo el conjunto narrativo, y su marcada tendencia a construir la obra «fragmento a fragmento» le permite dar forma a una narrativa que se sostiene a partir de un complejo aparato alegórico:

> Il titolo richiama dunque non solo la presenza di toni satirici nei confronti di un certo mondo in sfacelo, ma una precisa costruzione strutturale, concepita secondo il criterio della satira … Pasolini intende così presentare, sul modello della frammentarietà

> del Satyricon (giunto a noi incompleto), un'edizione critica che si ramifica su differenti livelli stilistici e contenutistici e che è attraversata da una eterogeneità dei materiali, tale da costringere il lettore a collaborare alla ricostruzione dell'opera. *Petrolio* è pertanto un testo che si fa di capitolo in capitolo, di frammento in frammento, sotto gli occhi partecipanti dell'attento lettore. (Bazzocchi, 2016, p. 203-204)

La alegoría en *Petrolio* opera ya desde el título y va a funcionar en no pocos espacios narrativos —desde nuestro punto de vista aquellos en los que articula un empleo de la retórica más elevado—. Precisamente es a partir de la heterogeneidad de materiales, de este modo de crear «fragmento a fragmento» y de todo el campo de experimentación que este juego con lo inacabado y lo incierto abren, es posible que la alegoría se vuelva operativa dentro de *Petrolio*.

Mediante estos resortes narrativos la obra parecía que se dibujada a partir de esbozos y daba como lugar tal multiplicidad de posibilidades que lo que se acababa poniendo en crisis era el principio de identidad, algo que, desde el punto de vista narrativo, en *Petrolio* se marca a partir del desdoblamiento del protagonista, pero que, desde el punto de vista del autor, esta puesta en crisis de la identidad responde al cambio de paradigma en el clima político-social que vamos a ir exponiendo.

La aparición del «doble» de Carlo, Carlo de Tetis, personifica la exposición de la alteridad presente en otras obras de Pasolini y que aquí toma forma a partir del desdoblamiento y del desarrollo de aquellas dos «mitades» pertenecientes a las esferas contrapuestas de lo público y de lo privado, de la dimensión en que el personaje actúa bajo el paradigma de lo racional y aquella en que se abandona a sus pulsiones. Bazzocchi (2017) reconoce en la Polis «il luogo di trasmissione del Potere» (p. 14) y añade que, el personaje, solo puede:

> sottrarre a questa forma di dominio in virtù del suo essere diventato due: il due non accetta le regole dell'uno, cioè della conciliazione, dal momento che la conciliazione significa poi predominio della componente razionale su quella irrazionale, del pubblico sul privato. (Bazzocchi, 2017, p. 14)

Toda la cuestión del desdoblamiento es compleja. Emmanuela Patti (2020)[245] lo recoge también en su capítulo de *Petrolio: 25 anni dopo*, pero la autora insiste especialmente en dos novedades que arroja Pasolini sobre un tema que este ya había desarrollado en otras obras precedente[246]: la primera, que la cuestión de la identidad se coloca en el mismo contenedor de su opuesto, la «*differenza*[247]»: «molte di queste declinazioni del tema identità/differenza, trattate distintamente nelle opere precedenti, si ritrovano nello stesso contenitore —*vas* era, non a caso, il titolo alternativo pensato per questo romanzo» (Patti, 2020, p. 94); la segunda «consiste nel superare la logica binaria identità/differenza verso una forma fluida della soggettività.» (Patti, 2020, p. 94). Todas las multiplicaciones de los puntos de vista que encierra *Petrolio*, así como los diferentes ángulos en que se contempla la historia y las divergentes capas narrativas nos lleva a «l'ultima definizione dell'altro pasoliniano, l'anti-Edipo, ovvero la negazione di un'identità, ovvero di un Ego, basata sulla logica binaria della differenza tra i sessi» (Patti, 2020, p. 94).

«La critica dell'Identità … si esprime soprattutto come desiderio di liberazione dal triangolo edipico» (Patti, 2020: 95) y «se estende dunque alla mascolinità e femminilità quali codici linguistici e comportamentali interiorizzati da forza esterne e derivanti dal condizionamento sociale.» (Patti, 2020, p. 95-96). Lo que Pasolini expone es un «desiderio, dunque, fatto di una molteplicità di flussi, che sfugge da una sessualità binaria e da qualunque codificazione» (Patti, 2020, p. 96). Pasolini elimina la sexualidad binaria a partir de los cambios de sexo que sufren los dos Carlo dentro de la novela, algo que posturas teóricas como las de Bazzocchi[248] explican a partir de la propia mutación antropológica de la sociedad italiana y la profunda homologación de la cultura:

> Se in Petrolio Carlo diventa donna non è solo perché Pasolini vuole realisticamente accentuare attraverso questa trasformazione il Desiderio omosessuale del

[245] «questo poema è il poema dell'ossessione dell'identità e, insieme, della sua frantumazione. La dissociazione è ordine. La ossessione dell'identità e la sua frantumazione è disordine». (Pasolini, 2018 citado en Emmanuella Patti, 2020)

[246] Se puede encontrar un ejemplo inmediato en la última película de la *Trilogia* con el personaje de Zumurrud vestida de varón y ejerciendo el papel de rey.

[247] Identificada en algunos casos con «l'Altro, l'Alterità» que reconocemos en algunos textos de Pasolini a partir de los sujetos marginales o el mundo campesino y el dialecto friulano y, en otros, con «un *quid* poético non identificabile fuori dalla rappresentazione che il linguaggio non può nominare —uno dei migliori esempi è il cortometraggio *Che cosa sono le nuvole*» (Patti, 2020: 96)

[248] Para más sobre la mutación antropológica que denuncia Pasolini véase también Bazzocchi, 2017, pp. 110-113.

> suo personaggio, la cui metà maschile continua invece una vita da rispettabile ingegnere dell'Eni in giro per il mondo a commerciare nel petrolio. Pasolini vuole alludere anche a un intreccio di dati storici e politici (il passaggio tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta) che si ripercuotono sul suo personaggio. … perché quella sessualità va messa in rapporto con la «mutazione antropologica» che lo stesso Pasolini diagnostica come caratteristica della società italiana consumistica. (Bazzocchi, 2016, p. 97)

Por este motivo —y a pesar de la desacertada interpretación crítica que en un principio tuvieran tanto *Petrolio* como *Salò*— la exposición de la sexualidad no es en Pasolini una presentación sin más de imágenes desnudas o de sus prácticas sexuales, sino que se trata de una serie de secuencias que apuntan a estructuras más complejas. Basta ver los cambios de sexo en el protagonista que implican una renuncia a lo masculino y su concepción social —entendiendo masculino en una simbiosis de roles sexuales como el que posee y, por lo tanto, como el que detenta las pulsiones del Poder.

La confusión del género en Pasolini supone una alternativa al endurecimiento de los roles sexuales que domina en la dialéctica del poder y que se nutre de la pareja heterosexual. Esto explica que tanto el discurso de *Salò* como el de *Petrolio* respondan a esa voluntad de crear mezcla y confusión. Ambas obras se someten a un fuerte ejercicio de manipulación. Se aprecia en los cambios de sexualidad del protagonista de *Petrolio*, pero también en *Salò*, aunque con un tono más irónico en el momento en que los señores se travisten para llevar celebrar los matrimonios —escena cuya estética bebe de lo *camp*. Esta recurrencia a la confusión encuentra su punto álgido en la escena de la película en la que quieren elegir el ano más hermoso, parte del cuerpo a partir del cual la distinción entre hombre y mujer no es posible.

Para Bazzocchi (2016), todo *Petrolio* presume de un espíritu que desea librarse de la autoría y de ahí la confusión a la que se somete el discurso narrativo, con la escisión del protagonista en dos, los cambios de género y el sometimiento a una lectura en donde el lector se ve envuelto en una constante confusión entre Carlo I y Carlo II:

> Al desiderio di liberarsi dall'autorialità, cioè da una forma di potere (maschile), corrispondono nel romanzo affermazioni di tipo sessuale e ideologico molto precise, tra cui la più esplicita è la seguente, che riprende uno stereotipo delle pratiche omosessuali,

> dove si discrimina tra ruolo attivo e ruolo passivo: essere posseduti è più divino di possedere. (Bazzocchi, 2016, p. 16)

Todo el friso narrativo que discurre por *Petrolio* desdeña la regla; la anomia en la que cae Carlo es análoga a la de los señores que detentan el poder en *Salò*[249] y lo es porque «il potere che è la regola per eccellenza diviene il luogo in cui la legge non si applica più, aprendo così il barco allo spazio dell'anomia» (Bazzocchi, 2016, p. 205).

Los dos Carlos funcionan como soporte a partir del que Pasolini acomete un juicio moral, lo que supone que, entre ambos, existe un «proceso de ósmosis» (Bazzocchi, 2017). De la misma manera, con uno y otro, confronta dos dimensiones: la de lo público y la de lo privado. El código aquí es múltiple y aúna lo paródico, lo político, lo descriptivo, lo lírico y lo alegórico. Supone un ejemplo sublime de la voluntad del autor de hacer que coexistan los opuestos. A través de ellos es posibles asistir a la mutación del cuerpo atravesado por los mecanismos de poder y en base a lo que hemos marcado como tres grandes espacios que iremos exponiendo a continuación.

4.5.1. Primeras experiencias sexuales de Carlo di Tetis

Las primeras experiencias sexuales de Carlo pivotarán en torno al motivo de la masturbación. La masturbación, acto narcisista por excelencia, se somete dentro de la villa al yugo de la legislación de los señores, pero en *Petrolio* es un atributo más que lleva a conformar el propio cuerpo interrumpido. Las masturbaciones continuadas y poco satisfactorias de Carlo son prueba de ello. Carnavalizaciones, disfraces… *Salò* es un espectáculo que expone los deseos de una sociedad consumista reducida al espectáculo y al *voyeurismo* de un Nuevo Poder falsamente permisivo. El problema del pensamiento se ha transformado en el problema del sexo. Estas exposiciones del cuerpo se consideran un acto poético en un contexto donde la vida se gesta ya bajo los ojos de otros. Por eso *Salò* incluye el motivo de los señores mirando a través de los prismáticos.

[249] Es interesante este concepto de la anomia, como lo denomina muy acertadamente Bazzocchi (2016), por la paradoja que arroja en sí misma: etimológicamente supone una ausencia de leyes en un encuadre plagado de las mismas, pues no hay que dejar de lado lo muy reglado que está todo lo que acontece tanto en *Salò* como en la novela de Sade.

La primera masturbación de Carlo en la serie de experiencias sexuales que va a acometer, el acto es interrumpido. Después de eso será la primera vez que Carlo vea a su madre:

> Essa è con la schiena nuda voltata verso chi entra, voltata verso lo specchio, intenta a imbellettarsi per la festa cui deve andare … La madre ha anche il suo seno mezzo scoperto … Sotto la vestaglia leggera, si intravedono le grosse cosce … Ma i suoi occhi si possano sullo specchio, e lì vedono la figura di Carlo in piedi, che con una mano si stringe il grembo, come preso da una frenetica voglia di pisciare, che lo immobilizza … i suoi occhi —non era possibile che non avvenisse così— si ribassano, e stavolta nello specchio, vedono le mani di Carlo che frugano sul grembo, sbottonano piano piano i calzoni. (Pasolini, 2018, p. 56)

La secuencia manifiesta el motivo de la exposición en que venimos insistiendo. A pesar de que la narrativa pueda revestirse de cierto tinte erótico es fuertemente cortada, como si el autor quisiera eliminar el ambiente erótico para sumergirnos de lleno en el sentido de la urgencia sexual del protagonista y, por supuesto, a través del elemento de transgresión que comporta la violación de la figura de la madre. El juego de miradas que podría construirse a través del espejo se interrumpe abruptamente con el comportamiento del hijo; la posibilidad de seducción en la narrativa queda suplantada por la urgencia del consumo:

> Gli occhi, però, non li comanda lei, ed essi si abbassano di nuovo sullo specchio e vedono, senza possibilità di equivoci: il pene di Carlo, dritto fuori dai calzoni, teso, duro, puntato verso di lei. Emma allora si spaventa … quando lei è in piedi, la prende sotto le ascelle e la spinge verso il letto … Carlo riesce a buttarla sul letto e a montarle sopra, dopo averle strappato le mutande. (Pasolini, 2018, p. 56)

La siguiente secuencia describe cómo Carlo, que se dispone a almorzar solo en el comedor, comienza a masturbarse delante de la criada mientras le hace preguntas sobre sus hijos. La incomodidad de la criada es palpable y quiere abandonar el espacio, pero Carlo continúa hasta que finalmente eyacula. No hay tampoco aquí en esta escena una

observación hacia el placer que pueda haber alcanzado el protagonista, solo hacia la excitación que lo gobierna, hacia la pulsión de consumo, del exceso que lo lleva a insistir en el acto masturbatorio.

El discurrir narrativo acumula secuencias en donde las herramientas que las construyen se repiten una y otra vez. Así las masturbaciones son frecuentes y, en ocasiones, se combinan con los momentos de inmersión del personaje en sus recuerdos, en los que también aparece la figura de la madre: «era ormai un'immagine di repertorio, uno dei tanti repertori dell'immaginazione di Carlo, per cui il peni gli si erigeva ed egli poteva masturbarsi —senza però arrivare all'eiaculazione, cioè per quanto tempo voleva» (Pasolini, 2018, p. 59). Pasolini vuelve al mismo recurso de recurrir una y otra vez a una práctica en la que, no obstante, no logra consumar de modo satisfactorio. En otra secuencia, Carlo se dirige a la ventana y desde allí observa a su madre, a la hija de la sierva y a sus hermanas —figuras todas con las que ya ha tenido o con las que va a tener muy pronto relaciones sexuales— y repite la acción:

> Carlo, guardando tutte quelle donne, si strinse ancora più forte il sesso tra i pantaloni slacciati, preso dall'angoscia. Le sorelle e la ragazzina sparirono nei recessi della villa … si gettò di nuovo nel letto, a gambe larghe, e ricominciò a pensare alla madre, masturbandosi il sesso che aveva subito perduto la durezza dell'erezione. (Pasolini, 2018, p. 59)

Esta sucesión de secuencias que llenan la narrativa de la marca sadiana del exceso y la repetición se cierran, finalmente, con la cópula del hijo con su propia madre, esta vez en un baño y en mitad de un acontecimiento social. La descripción del fuerte olor a orina que rodea el espacio y el trato degradante a la madre, a la que llama «puttana», pone el punto diferencial respecto a los encuentros anteriores. Pasolini explica, dentro de la novela, que «il fatto che Carlo avesse deciso una volta per sempre di occuparsi esclusivamente del sesso, fonte di piaceri ogni volta unici, sublimi, e inesprimibili, non significa che la sua vita fosse votata al piacere» (Pasolini, 2018, p. 60). Más bien nos parece que se hace ineludible la misma paradoja que sacude la práctica irrefrenable que lo gobierna y es el hecho de que esta responda a una acusada angustia por el cumplimiento de los deseos y por la urgencia de la posesión. En este caso, en lo que a la cuestión de la

posesión de refiere y a partir de las secuencias narradas por *Petrolio*, Pasolini se adelanta al presupuesto teórico que J.W.T. Mitchell (2007)[250] va a arrojar décadas después sobre la Modernidad tardía, donde asevera que el ejercicio de ver equivale al de la posesión. En el caso de Carlo de Tetis, el personaje ya posee con la mirada el objeto de su deseo, mucho antes, incluso, de llegar a la consumación física.

Hay una consideración muy interesante en la que Pasolini refiere la posibilidad de conocer la realidad del individuo a través del cuerpo, a partir del cual se ofrece la posibilidad de amar esa realidad a la que el cuerpo te deriva. El autor se sirve esta vez del otro Carlo, del Carlo de Polis, para ilustrar la idea, a partir de las relaciones que este va a mantener con un joven llamado Carmelo:

> Carlo aveva incontrato un corpo, e ne aveva sperimentato la corporeità. Bene. Ma il fatto è che per questo corpo —il corpo di Carmelo— viveva un'altra 'qualità di vita', un diverso universo sociale. Dunque, conoscendo un tal corpo era ovvio che se ne dovesse conoscere —nella sua concretezza storica— anche la sua vita. Amando tale corpo, era ovvio che se ne dovesse amare anche il suo mondo. (Pasolini, 2018, 337)

El problema que se presenta a Carlo I respecto a Carmelo, es que no es capaz de amarlo, pero Carlo no sabe dilucidar si no es capaz de amarlo por el mundo del que procede o si, por el contrario, es esa incapacidad de amar a Carmelo lo que le impide amar al mundo popular del que procede. Las figuras de Carlo y Carmelo y sus encuentros sexuales ahondan en las bases de la imposibilidad de construir una relación sexual que no responda a un acto mecánico en el que se busca calmar rápidamente la pulsión sexual. la conclusión a que se llega es que se puede apaciguar esta pulsión primaria, pero en ningún momento alcanzar la plenitud del clímax porque toda la sexualidad está ahora inscrita en las relaciones de posesión que ha levantado la sociedad mercantilizada:

> il possedere un corpo implica la limitatezza di quel corpo. È anche una sua valutazione quasi economica … il corpo posseduto è un'entità che sta tra le braccia; è

[250] Además de las consideraciones teóricas arrojadas a propósito del congreso *Erotismo, eversione, merce* —ya expuestas al inicio de este punto 4. —, véase apartado 5.5.

misurato dallo sguardo. È uno strumento che finito di usare, si mette da parte per la prossima volta. (Pasolini, 2018, p.338)

Las reflexiones que abre el parágrafo desembocan en una extensa disertación del protagonista en torno a la cuestión de la posesión como Mal y que se explicita a partir de los binomios bien/mal, ser poseído/poseedor: «il Possesso è un Male, anzi, per definizione, è il Male: quindi l'essere posseduti è ciò che è più lontano dal Male, o meglio, è l'unica esperienza possibile del Bene, come Grazia, vita allo stato puro, cosmico» (Pasolini, 2018, 339).

A partir de las relaciones de Carlo —de los dos Carlo— veremos que el dolor y el placer se sitúan en el mismo plano y los momentos de felicidad dionisiaca, de pánico emocional, se mezclan con una libido que es a su vez destructiva, con un deseo oscuro y turbio que no reconoce de límites morales y que acaba arrasando con todas las relaciones de fraternidad y con los pilares básicos de la familia misma. Con la esperanza y la ilusión de futuro reducidas a cenizas, el cinismo será lo que se imponga a quienes se detienen a mirar este espectáculo.

4.5.2. Secuencia del prado de Casilina

A lo largo de *Petrolio*, a partir del Apunte 51 —y con el cambio de sexo del protagonista— se defiende que el verdadero placer reside en la no posesión. Esta defensa de la pasividad responde a una renuncia del poder tradicional, de ahí que se llegue a la consideración de que el bien reside en ser poseído y el mal en ser poseedor, pero también se evidencia —probablemente este sea uno de los puntos más interesantes— que la felicidad y la plenitud llaman a morir. Y lo cierto es que la obra pasoliniana se puebla de estampas a las que les es imposible prescindir de una imagen de muerte, desfallecimiento o descomposición, desde *Amado mío* a la *Trilogia* cinematográfica. Al hombre se le manifiesta lo sacro por medio de la muerte y la poesía, la nada, el dolor y lo sagrado se conjugan en un mismo plano.

En la secuencia del prado de Casilina Carlo de Tetis mantiene relaciones con trece muchachos, aunque continuamente se hace referencia a que, en total, hay veinte jóvenes

en el grupo al que este se presta a dar sus servicios, los encuentros se caracterizan porque todos responden a la misma mecánica: uno de los muchachos se acerca a Carlo, lo posee y se marcha, así sucesivamente. Si bien hay una progresión desde la práctica del sexo oral a otras con penetración, toda la narrativa del encuentro se circunscribe, una vez más, al exceso y la repetición. Se trata casi de un hacer y rehacer de la misma secuencia. Los muchachos que se describen, aunque exponen unos rasgos físicos que podríamos definir como «en transformación», pertenecen aún al subproletariado. Todos mantienen hacia Carlo una actitud de cumplimentación de la pulsión erótica, pero no de recreación en esa pulsión y todos los encuentros se describen en torno a dos ejes: en torno a Carlo como recipiente, como ser poseído, y en torno a la figura del joven de turno que está presto a poseerlo.

Los espacios que acogen actos sexuales, así como su descripción, chocan diametralmente con las secuencias expuestas en la *Trilogia della vita*, donde la pulsión del goce y la vitalidad quedaba ahogada por un sentido de posesión que «sembra dunque proprio essere quello di un urgente bisogno di consumarli per risolverli» (Patti, 2020, p. 101). Queda así perfilada esta necesidad de consumar el acto en la secuencia del prado y con el desfile de muchachos de un subproletariado cuya masculinidad se vislumbra ya como muy homologada:

> figure che provengono perlopiù dal mondo proletario, ma della loro virilità emerge piuttosto il lato conformistico, ripetitivo, violento e quasi disumano. Carlo viene trattato come un oggetto di consumo … l'incontro con questi Ragazzi non ha come scopo la celebrazione della vitalità sessuale, del loro Eros, come avveniva nella Trilogia della vita, ma sembra piuttosto mettere in scena una mercificazione del corpo. (Patti, 2020, p. 104)

El goce o acercamiento al placer que las secuencias sexuales forman parte más de una mecanización de la relación, con especial atención al exceso y repetición que a la expresión del goce del cuerpo. A pesar de que la trasmutación de Carlo en sujeto pasivo de placer y con ello la manifiesta alegoría a la renuncia del poder que el gesto implica, las pulsiones del individuo se encierran dentro de un sistema imperativo, dentro del cambio de paradigma del placer en donde es el vacío el motivo del bloqueo del cuerpo:

> L'obiettivo del discorso pasoliniano non è dunque lo scandalo di una sessualità libera e trasgressiva oltre i canoni eteronormativi dell'ideologia borghese, ma una liberazione dal «vuoto» che questi portano con sé. Anzi, nel riferimento a quell'«improvvisa castità» dell'Appunto 51 o alla castrazione come libertà nell'Appunto 82 (Terzo momento basilare del poema) emerge piuttosto paradossalmente nel senso di emancipazione da una libertà sessuale diventata, in realtà, schiavitù. Pasolini dice espressamente a conclusione di quell'Appunto che «La libertà vale bene un paio di palle» alludendo ad una libertà di matrice diversa. (Patti, 2020, p. 104)

El cuerpo de Carlo se ofrece como mercancía y es tratado ya como tal. Los poseedores marcan las pautas de sus necesidades, ordenan a Carlo qué ha de hacer y cómo proceder para darles placer. En ningún momento adviene un parón en la narrativa para expresar algún tipo de satisfacción física experimentada por Carlo, satisfacción que no lograra en su masculinidad y que tampoco consigue en su faceta femenina. La secuencia del prado no hace sino liberar el vacío —como señala el parágrafo de Patti— de aquella «libertà sessuale diventata, in realtà, schiavitù» (Patti, 2020, p. 104).

4.5.3. Secuencia de la visión

Uno de los recursos que vamos a encontrar con frecuencia y que ya se había visto en las películas de la *Trilogia*[251] es el utilizar el espacio de lo onírico o de las visiones, como un medio a través del cual el personaje atraviesa las fases de la existencia. A veces, la verdad parece que solo se puede revelar en ellas, como acontece con el discípulo de Giotto en *Il Decameron* y en el propio Carlo. El mundo como representación, gran tema del Barroco y que Pasolini reinterpreta en su obra de teatro *Calderón*, basada en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, permiten transportar a Carlo a las secuencias más exponenciales de la alegoría de todo *Petrolio*. Pero Carlo puede asistir a estas visiones porque está desdoblado en dos.

[251] Pasolini, 1971, *Il Decameron* [film].

A lo largo de *Petrolio* hay varios espacios dedicados a las visiones de Carlo. Nosotros vamos a analizar las que corresponden a los apuntes que van del 70 al 74 (Pasolini, 2018, pp. 340-412) y analizaremos también las secuencias que siguen a este espacio de la visión que comprenden hasta el apunte 126 (Pasolini, 2918, 413-536). Carlo va a asistir a una serie de visiones que comienzan en el Coliseo y se adentran en la zona de la periferia romana. En la visión Carlo sigue el paseo de la pareja[252] formada por el Merda y Cinzia, par de personajes que encarnan los rasgos de la nueva juventud ya delineados o, mejor dicho, denunciados[253] por Pasolini. Encarnan el rol de esclavos de un sistema reducido a mercancía:

> la generazione di giovani destinati a incarnare definitivamente il connubio tra Tetis e Polis, quel connubio che invece non si realizza in Carlo … Il termine Merda rimanda indirettamente anche alla materia putrida da cui si forma il petrolio. Il ragazzo dunque è profondamente permeato dal Potere che sta affermandosi grazie alla ricchezza che proviene dal petrolio e dalle multinazionali che lo gestiscono. (Bazzocchi, 2017, p. 13)

Con estos dos personajes Pasolini critica a esta homologación de la cultura, a la pareja prototípica heterosexual[254] que desempeña los tradicionales roles de género ahora sometidos al Nuevo Poder. El motivo del brazo que casi se le cae al Merda por llevar a su novia es una alegoría de su sentido de posesión hacia ella, hasta tal punto lleva la posesión que el abrazo se convierte en insoportable.

El Appunto 71 inaugura las secuencias de la visión. Todas las escenas van a caracterizarse por contraponer dos espacios: el de la visión y su correspondiente de la esfera de lo real, que permanece dentro de la visión misma «come un 'doppio' coperto completamente dalla sua riproduzione, è vero, ma non senza una leggera sfasatura, che permette di poter riconoscerlo e tenerlo sempre presente» (Pasolini, 2018, p. 347). Un «doble» que, por otro lado, no coincide cronológicamente con el presente del espacio de la visión —ya que es anterior a esta—, pero con el que el autor tiene la posibilidad de

[252] Prototipo de pareja heterosexual que nutre al sistema de nuevos cuerpos a los que podrá utilizar y de los que podrá apropiarse.
[253] En punto 4.2.
[254] Véase 4.2. a partir de *Lettere luterane*.

establecer una confrontación continua sin la cual «sarebbe impossibile interpretare tutto ciò che si svolge nella Scena della Visione: gesti, sguardi, atteggiamenti, fatti, luoghi e persone» (Pasolini, 2018, p. 347). Estas palabras de Pasolini que tanto insisten en la inclusión del bloque real dentro de la visión y en la seriedad con que han de interpretarse ambas delatan una especial atención a todo lo físico. Es en estos apuntes donde da Pasolini cabida aquel personaje determinante que ejemplifica el tipo de cuerpo que pertenece por completo al poder, por lo que consideramos sustancial integrar todo el parágrafo en el que lo describe:

> Il Merda[255] è un giovane sui venticinque anni, non più dunque il primo pelo; è piccolo di statura e col bacino molto largo. In compenso le spalle sono strette. Non è grasso ma ha, come si dice in periferia, un po' di stomaco. Il viso è pieno di lentiggini, o, come appunto si esprimono i suoi compari, lenticchie o cigolini; ed è rossiccio di carne e di pelo: roseo il fondo del viso, un po' marroncino invece il colore dei cigolini e dei capelli. Questi capelli sono piuttosto radi, stenti e come un po' unti: però son lunghi[256]. Dietro, arrivano sulle spalle: spilocchi spuntano da dietro le orecchie, che sono però scoperte da altri spilocchi non meno unti e a forma di spinaci di quelli che cadono dietro la schiena; davanti alle orecchie formano due specie di basette. (Pasolini, 2018, p. 345-346)

La sonrisa —continuará describiendo Pasolini— muestra unos dientes amarillentos en una expresión de «sicurezza e sazietà, e quindi un certo disprezzo per tutto» (Pasolini, 2018, p. 346). Los ojos también poseen ese color amarillo, pero «più in senso metaforico che reale» (Pasolini, 2018, p. 346) y con la análoga expresión de seguridad y saciedad que los ojos comportan —expresiones que Pasolini reconoce en la nueva juventud.

El Merda y Cinzia, su novia, caminan abrazados, con el brazo de él echado sobre el hombro de ella, y en silencio «perché tra loro —nella loro vita precedente, presentemente soltanto allusa— tutto è stato detto, e per quanto riguarda gli altri, la loro

[255] El parágrafo que describe al Merda es del todo opuesto a aquel otro con el cual Pasolini describía a Gennariello (Pasolini, 1999). Es evidente que uno y otro personaje se colocan en las antípodas teóricas de la concepción pasoliniana sobre la juventud que marca la Abiura.
[256] En el Merda, como se puede apreciar, se materializa también toda la crítica que Pasolini desarrolla en Il discurso dei capelli de los *Scritti corsari* (Pasolini, 1999).

presenza basta a dire tutto.» (Pasolini, 2018, p. 346). La crítica de Pasolini a una nueva juventud que no tiene ya nada que decir porque sus cuerpos has sido absorbidos por el Nuevo Poder a través del falso progreso y la falsa tolerancia y son ahora productos de la homologación cultural. Por eso no tienen nada que decir y por eso su presencia lo dice todo.

El Appunto 71c de la visión ofrece una meticulosa prosopografía de los jóvenes que aparecen en la superposición de la escena real, son aquellos jóvenes antes de que sus cuerpos se transformaran a través de las prácticas de la homologación del Nuevo Poder capital fascista. Pasolini retrotrae a la narrativa los rasgos que ya hubiera resaltado en el epígrafe dedicado a Gennariello. Es el cuerpo popular, en su naturalidad sucia y miserable, pero vital. Los viejos borrachos delincuentes, señoras con su figura voluminosa que portan el luto con sus vestidos de negro, chiquillos medio desnudos y jóvenes que ríen y bromean en un ambiente de sincera distensión, en una calidez y una pulsión acogedora que el autor retrata como en los años en los que filmaba la *Trilogia* y en donde se procedía una recuperación y reivindicación del cuerpo histórico, de la sexualidad a través de él:

> La cosa più bella di quei corpi sono le teste. Quello che corre in bicicletta ha una testa nera come la pece, coi capelli tosati alti sulla nuca, lunga e con una lunga scannellatura, ma abbondanti sulla fronte, un ciuffo pieno di onde o ricci irregolari e capricciosi—come l'erba che spunta disordinatamente su un muretto a primavera: ciuffo che dopo aver compiuto un giro … va a spegnersi dietro le orecchie in un disordine perfetto, regolato da una grazia capricciosa. (Pasolini, 2018, p. 350)

Y continua así:

> Quelli che stanno sbragati sulle seggiolette dei bar hanno una serie di testoline che sono tutto un campionario di eleganza antica, quasi napoletana: dono e blasone dei figli maschi, i belli di casa. Chi ha le onde fitte fitte e nere che gli stanno attaccate al cranio come a quello di una statua, scoprendogli dietro una bella nuca di soldato; chi ha invece i capelli abbondanti, lisci e biondi, che, come si muove, gli cascano da tutte le parti [..]; chi, ancora, ha i capelli tagliati al rasoio, corti corti, ma appena lavati, neri come la

> pece ma, sopra, quasi chiari tanto son vaporosi e lucidi: dietro la nuca il rasoio li ha lavorati alla perfezione, cioè senza sfumatura, in modo che girano compatti dietro le orecchie e sul collo, con una perfezione quasi crudele e xxx. (Pasolini, 2018, p. 350)

Y, sin embargo, los chicos de la visión sostienen esta confrontación: «tutti stanno fermi, e voltati verso di lui, come statue di cera: i gesti, gli atti, i sorrisi, le azioni, le parole, sono insignificanti o irrilevanti. Ciò che viene messa in mostra … è la pura e semplice presenza fisica» (Pasolini, 2018, p. 351) Todos se asemejan al Merda[257]: «i suoi 'pari' e 'coetanei' che sono 'esposti' nella luce vermiglia di Via xxx xxx sono ancora più brutti e ripugnanti … sono lì soltanto per mostrare la loro bruttezza e la loro ripugnanza.» (Pasolini, 2018, p. 352)

El Apunte 71 u realiza una síntesis descriptiva de todo lo que hasta ahora ha visto Carlo, con lo cual el narrador posibilita al lector que tenga en mente los rasgos distintivos de esta nueva juventud que aparece en la visión:

> Brutti e ripugnanti; divorati da una degradante ansia interclassista (con quelle loro borsette da puttane); sbiancati da una nevrosi che gli fa venire la bava alla bocca e gliela storce lividamente; brutalmente pronti a rinnegare tutto ciò che sono stati loro stessi o i loro fratelli; sdegnosetti e tutti sulle loro per fare i ragazzi rispettabili, in complicità con le classi ricche; totalmente dimentichi di ogni sorriso semplice da subalterni a causa di una dignità che si è incarnata in loro e che non è la dignità umana ma la scostante dignità borghese. (Pasolini, 2018, p. 383)

Es fundamental atender a esta síntesis ya que hay toda una narrativa de los nuevos jóvenes, los rasgos que portan y la neurosis que los acompaña. Reniegan de ellos mismos, portan lo que Pasolini siempre identificó la repulsiva dignidad burguesa, atrapados en sí mismos sin poder ver más allá por mirar todo lo demás con miedo y recelo, con sospecha. Pobreza de carnes y vulgaridad en una libertad sexual que no es tal:

[257] Materialización de la homologación de la cultura, de una sociedad que se ha adueñado del cuerpo para generar cuerpos producidos en serie, como copias unos de otros —puntos que Moresco lleva a la forma límite con el mundo de la publicidad y la pornografía en *Canti del caos*. Véase punto 5.

> liberi, con penosa indecenza, di usufruire di una libertà sessuale che in realtà non fa altro che mettere in mostra la povertà della loro carne e al loro xxx volgarità —i Nuovi Giovanni sono, oltre tutto, perfettamente militarizzati dallo stesso Conformismo— contrario ma uguale al conformismo che aveva emanato per secoli leggi scritte e non scritte a difesa degli antichi Valori. (Pasolini, 2018, p. 383)

El Apunte 71 v, en el círculo XV retorna el elemento de la repugnancia y la fealdad, que había quedado suspendido en los cuatro círculos anteriores debido a la presencia de mujeres, de manera más particularmente activa y vivaz. Este círculo es frecuentado por parejas jóvenes porque los mayores, dentro del color sepia-herrumbre del canto, quedan semi ocultos, relegados a la función de espectadores/admiradores. Las parejas son de toda clase, pero obedecen a unos mismos parámetros en sus comportamientos: aspiran a ser admirados por quienes los contemplan, se preocupan solo por sí mismos… Estos amores se identifican como profundamente insinceros porque no hay ya posibilidad de desplegarse en una relación natural, una relación que responda a las pulsiones naturales: «L'ostentazione di tutti questi amori che legano le coppie —amore fatali e manifestamente carnali, come la permissività consente, anzi, impone— rivela chiaremente che si trata di rapporti profondamente insinceri» (Pasolini, 2018, p. 386).

Apunte 71 z cambian los círculos por Simas (esta es la primera de cinco). Comienza la segunda parte del Infierno. Topónimo de fácil referencia dantesca. El modelo en cada Sima va a ser ahora doble o bifronte. Son una contradicción que no quieren resolverse, pero tampoco oponerse. Unidas, pero nítidamente separas al mismo tiempo. Son una cosa sola. Dos caras pegadas por la nuca y, por lo tanto, imposibilitadas para conocerse.

Se inaugura aquí un juego en el plano del espacio "real": grupos a derecha, iluminados, y a izquierda, en las sombras. Estos últimos son los dobles de aquellos, su repetición y, por lo tanto, su otra posibilidad de ser. Muchachos de la izquierda horribles, degradados, y con un mal olor muy fuerte.

El Appunto 72 tiñe la calle de un siniestro color violeta. La vía está partida en dos, con color más oscuro en la parte izquierda y uno claro en la parte derecha. El elemento ambiguo que representa el modelo es el de la nueva criminalidad.

Prosiguiendo en las secuencias llegamos a que el Appunto 73 vuelve a colocar en el centro del discurso lo que ya había declarado en la Abiura. Los jóvenes son así porque tenían la posibilidad de convertirse en eso. Pasolini retoma la Abiura para desplegarlo, esta vez explícitamente y sin alegorías, en la narrativa de *Petrolio*:

> Per prima cosa pensò che in mezzo a tutti quei giovani e quei ragazzi che popolavano in folla i Gironi e le Bolge di Torpignattara, NON CE N'ERA STAO UNO SOLO, che avesse avuto verso qualcuno o qualcosa uno sguardo, non dico di amore, o di simpatia, ma semplicemente di curiosità. Per seconda cosa si rese conto che, se quei giovani e ragazzi erano diventati così, voleva dire che essi avevano la possibilità di diventarlo: la loro degradazione, dunque, degradava anche il loro passato, che dunque era tutto un inganno. (Pasolini, 2018, p. 408)

Acercándonos al final de la visión asistimos al derrumbe del Merda, que cae a tierra. El carro que lleva a Carlo se eleva y desde las alturas se revela que el plano del centro del suburbio sobre el que este se erige corresponde a una enorme cruz gamada: «quando il carro fu al suo zenit, sul Centro, e si fermò, tutto l'insieme della Città poté essere abbracciato con un solo sguardo: la sua forma era quella —anch'essa inequivocabile— di un'immensa Croce uncinata» (Pasolini, 2018, p. 409). Pasolini subraya así el triunfo del poder neofascista, la apropiación de los cuerpos, del cuerpo de los suburbios que eran los últimos espacios en los cuales el cuerpo aún no había sido permeado por el Poder y que ahora también le pertenece irremediablemente.

Este final de la visión del Merda, al igual que aquel otro de *Salò* —de ahí que insistamos en leer en paralelo una y otra obra— coinciden en un mismo punto teórico: la destrucción del modelo humano precedente. Los jóvenes son sustituidos por un nuevo ser impuesto por el poder: en la película son los soldados aliados con los señores los que personifican el nuevo tipo. En *Petrolio* este rol lo asume el Merda y los chicos del nuevo suburbio.

En esta topografía del nuevo suburbio, de la alternancia entre círculos y simas por las que Carlo nos conduce, Pasolini pretendía a algunos de los muchachos que se había ya visto en la secuencia del prado de via Casilina, tal como lo señala en uno de los apuntes que deja dispersos en el manuscrito: «Inserire nei gruppi dei vari Gironi e delle varie

Bolge della Visione, alcuni dei venti Ragazzi del Pratone della Casilina, completamente trasformati e degradati (naturalmente ancora un po' cresciuti d'età)» (Pasolini, 2018, p. 415). El detalle que recogemos en relación con la edad indica que la trasmutación llega finalmente en la Visión, ya pasados unos años, y que los chicos del prado se encuentran en el momento de las relaciones con Carlo en plena transformación, pero aun así es el cuerpo de Carlo usado como cuerpo de la mercancía.

La segunda parte de *Petrolio,* que advertimos carece del desarrollo de la primera —aunque sí contiene marcadas las líneas de desarrollo por las que el autor quiere continuar— comienza estructuralmente en el Appunto 103 b. Empieza hablando del genocidio del Poder sobre la clase obrera (a partir de la imposición de nuevos modelos que habían ido trasformando a los nuevos obreros hasta el punto de hacerlos desaparecer) que se había ya narrado en la parte precedente con "algo escrito".

El Appunto 122, que remite a este nuevo suburbio, vuelve a traer a escena a la nueva juventud que en él habita, en donde se repite la prosopografía ya esbozada en las visiones. Hay que decir de estos pasajes que, tras el escenario del atentado en la estación, Carlo prosigue su andadura hasta que el autor nos lleva ante la descripción de los nuevos suburbios. Entendemos que el escenario ya ha traspasado lo onírico de las visiones para anclarse en la realidad. El Appunto 123 da otro ejemplo más de la falsedad de la felicidad de la nueva juventud, ajena a todo: «i loro visi erano assenti, pallidi, con sguardi ritorti, o rivolti altrove. I capelli tagliati corti sulla fronte, e lasciati lunghissimi dietro le orecchie a penzolare fino sulle spalle, davano loro un'aria di feticci femminili ridicoli e sinistri.» (Pasolini, 2018, p. 525). Y, en cuanto al apunte que sigue, una vez más se vuelve a retomar la prosopografía del suburbio para denunciar que:

> quella gente *non* era più quella di un tempo, quella gente *non* aveva più la purezza (sia pur coatta) della povertà, quella gente *non* aveva più l'antico rispetto, quella gente *non* aveva più l'antica ansia di riscatto, quella gente *non* creava più il proprio modello umano, quella gente *non* opponeva più la sua cultura a quella dei padroni, quella gente *non* conosceva più la santità della rassegnazione, quella gente *non* conosceva più la silenziosa volontà della rivoluzione … . Tutto ciò era espresso dalla loro presenza fisica, dal loro modo di essere: dal loro corpo. (Pasolini, 2018, p. 529)

El parágrafo contrasta con el aprovechamiento que Pasolini hacía en sus primeras obras de los barrios de Roma, espacios que perfilaba como microcosmos dentro del macrocosmos que era la gran ciudad. Aquellos espacios rezumaban vida propia y en ellos podía aún Pasolini encontrar cuerpos que el poder aún no había absorbido. El cuerpo de las clases populares se revelaba como una alteridad —a veces remarcada por un usa variante dialectal distinta— con la que al autor le era posible delimitar esa preeminencia del microcosmos autónomo. En *Petrolio* asistimos a toda esta trasmutación.

El Appunto 126, cuando ya se presenta a Carlo como un hombre de poder, exprime una síntesis de la trasmutación del poder. Se desarrollan consideraciones clave en torno a él, la caída del fascismo tradicional convertido en un poder nuevo y de la televisión[258] como súmmum del poder que embauca las masa, la supresión de las clases populares:

> Era mutata. Aveva fatto propri i nuovi modelli umani, proposti dalla cultura del potere. Aveva abbandonato i propri modelli tradizionali. Esistenzialmente venivano vissuti nuovi valori, che nella coscienza erano ancora solo nominali. La vita era più avanti della coscienza. La tolleranza, necessaria all'ideologia edonistica del consumo, poneva nuovi doveri: quelli di essere pari alle nuove libertà che dall'alto, e senza parere, venivano concesse. Il mondo contadino era crollato. … Aveva perduto i propri valori tradizionali e reali, insieme a quelli convenzionali imposti dalla religione ufficiale. (Pasolini, 2018, p. 535)

Pasolini identificará en el parágrafo que continua que los nuevos valores de los que habla son «i valori del superfluo». Y concluye que «i veri fascisti erano ora in realtà gli antifascisti al potere» (Pasolini, 2018, p. 525), una reflexión que cierra todas las líneas en que iban convergiendo las consideraciones sobre el Nuevo Poder y que, en las visiones se materializaba con la cruz gamada como el plano en el que se había construido el nuevo suburbio.

A lo largo de todo el análisis expuesto de *Petrolio* es posible concluir que el cuerpo de Carlo supone el punto en el que finalmente convergen las líneas históricas de la

[258] Tener en cuenta los años en que Pasolini escribe *Petrolio*, donde la televisión era el medio por excelencia de comunicación y de atracción de las masas. El desarrollo tecnológico la acabará sustituyendo por el teléfono móvil y las redes sociales. Su función en la misma, con la diferencia que los nuevos medios de manipulación son más peligrosos aún que los anteriores. Véase apartado 5.

mutación antropológica que continúa en *Salò* y que anticipa el éxtasis de la mercantilización del cuerpo de finales del XX —la línea que desarrollará Moresco llevándolo a su límite a partir del mundo de la pornografía—. A lo largo de *Petrolio* se ha perfilado cómo el Nuevo Poder de finales de los sesenta puede ya entrar materialmente en el cuerpo del protagonista, manipularlo y distorsionarlo. *Salò* será el ejemplo visual manifiesto de todos estos presupuestos.

4.5.4. Salò o la plenitud del cuerpo pasoliniano trasmutado en mercancía

El caso de *Salò* no era un hecho aislado en la producción de Pasolini ya que no era la primera vez que el autor se apoyaba en un clásico universal para realizar una de sus películas. Análogo ejercicio lo había acometido ya en su versión de *Edipo*, *Medea*, *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* o *Il fiore delle mille e una notte*, todas ellas derivas de un trabajo de profundo y minucioso análisis. Es esta entrega en el estudio de los textos y en la titánica tarea que el autor hubo de asumir —por no hablar de las formulaciones teóricas con que nutre las piezas de las que parte—, que supondría faltar a la verdad si aseverásemos que Pasolini solo se limitaba a reproducir el texto en imágenes cinematográficas.

Cuando Pasolini concibe *Salò* ya tiene en mente llevar a cabo un nuevo proyecto, esto es, realizar una nueva trilogía que, en contraposición a la *Trilogia della vita* —filmadas entre 1971 y 1974—, iba a intitularse *Trilogia della morte*. *Saló*, estrenada tres semanas después del asesinato del autor, en 1975, no tardó en levantar severas críticas y en ser objeto de censura. Ambientada en los años finales de la Segunda guerra mundial[259], en la República de Salò, la película continúa la estructura conformada por cuatro segmentos de *Las 120 jornadas* de Sade. Sin embargo, mientras que Sade se limita a dividirlo en cuatro partes —cada una de las cuales subordina a la voz narrativa de una de las cuatro viejas prostitutas—, Pasolini se inspira en el infierno de *La Divina Comedia*

[259] A pesar de la ambientación histórica y de que algunas corrientes críticas hayan querido ver en Salò una crítica al fascismo, Pasolini no ejecuta una analogía entre el fascismo y el sadismo. Si bien fue crítico durante toda su vida con las políticas fascistas, la película no es una apología contra el fascismo sino una relectura de la obra de Sade.

de Dante. Así estos segmentos se traducirían en Pasolini en el Anteinfierno, el círculo de las manías, el círculo de la mierda y el círculo de la sangre.

En *Las 120 jornadas* es esencial el papel de las cuatro narradoras que conducen cada una de las cuatro partes que conforman la obra. Para Sade no había órgano más excitable en el caso de un verdadero libertino que el oído y de ahí la importancia capital que adquieren las narradoras, mucho más presentes en la obra sadiana que en la película de Pasolini. El cometido de estas viejas prostitutas narradoras no es otro que el de enardecer los sentidos y avivar las pasiones inmorales de los espectadores de su particular auditorio. Los señores, muy atentos, a menudo irrumpen el relato si la narradora ha pasado algún detalle por alto —por pequeño que este sea—, pero también para imitar los miserables vicios que están escuchando. De esta manera, mediante la representación por parte de los señores de los hechos que se han descrito, Sade tiñe la narración de un carácter teatral —sin ser la suya una obra de treatro— y el lector no tarda en percibir lo que muy agudamente desarrolla Leyra en *La mirada creadora*:

> que se nos cuentan historias por medio de las narradoras, que se exponen doctrinas filosóficas que justifican o impugnan teorías, y también que la mayor parte de las escenas a las que el lector se ve invitado a asistir tienen el carácter de una representación, de una disposición teatral en la que el grupo desarrolla y lleva a cabo lo que se ha «escrito» o descrito con anterioridad. Primero el relato, después la filosofía del relato o de lo que el relato ha narrado, por último, la acción dramática, la puesta en escena del relato[260]. (Leyra, 2013, p. 194)

Siguiendo a Sade y su ejercicio de colocar la sexualidad en un primer plano, es posible afirmar que *Petrolio* y *Salò* funcionan como dos dispositivos[261] de exposición prolongada en los que Pasolini aprovecha para sacar a relucir aspectos ya aludidos en obras precedentes, pero que habían quedado velados: «Pasolini porta alla luce tutto quello che rimaneva solo alluso o nascosto negli interstizi delle sue opere precedenti, e lo fa mettendo la sessualità al centro del discorso» (Bazzocchi, 2019, p. 36). La villa de *Salò*

[260] También Bazzocchi se detiene en esta puesta en escena en su Esposizioni cuando de forma análoga lo describe: «Mentre ascoltano i racconti delle narratrici, i Signori provano eccitazione ed escono dal salone centrale per andare a consumare i desideri improvvisi negli stanzini laterali, dove si trovano anche i bagni, usati nelle scene dedicate alle manie scatologiche» (Bazzocchi, 2013, p. 97).
[261] En M.A. Bazzocchi, (2017). *Esposizioni*, il Mulino, Bologna. p. 31.

queda como el lugar de «teatralizzazione delle perversioni» mientras que *Petrolio* se dibuja como «un ininterrotto racconto di denudamenti del protagonista ai fini di praticare atti sessuali proibiti» (Bazzocchi, 2018, p.36).

A diferencia del castillo de Silling de *Las 120 jornadas*, aquí los acontecimientos se desencadenan en el espacio cerrado de una villa. En la villa las acciones se encierran en espacios generalmente cerrados hasta que al final de la película asistamos al recorrido cerrado-abierto que se ejecuta con las torturas en el patio y los señores que observan. Mientras que los espacios de *Petrolio* constituyen una multiplicidad de escenarios donde vamos a seguir las prácticas casi agónicas de Carlo. Agónicas en el sentido de la urgencia y sed que comportan. Por lo tanto, podemos apreciar que *Salò* —especialmente en las últimas escenas— juega con la contraposición de espacios: del abierto del patio donde se suceden las torturas al cerrado visto por los anteojos de los poderosos.

En estos espacios, al igual que sucedía con el castillo, Pasolini nos introduce en el terreno de la anomia, donde solo rigen las reglas que los señores imponen. Ambos escenarios de horror teorizan los símbolos del poder y ejercen la misma función que una institución penitenciaria, con su régimen de control de horas, comidas, espacios para las narraciones, espacios para las orgías… se trata, por lo tanto, de unos espacios de control, de vigilancia, donde hasta la energía sexual que deriva de los cuerpos de los jóvenes se mantiene supeditada a la voluntad de los señores:

> La villa è dunque un dispositivo di controllo e sorveglianza del corpo perché l'energia sessuale deve essere costantemente capitalizzata nella prospettiva libidinale dei Signori. Il corpo recluso deve essere visibile e fruibile in ogni momento, ma proprio perché vi dominano la reclusione e l'isolamento ... lo spazio della villa trasforma progressivamente tutti i corpi, sia quelli delle vittime che quelli dei Signori. Il nudo, la manipolazione degli organi sessuali, lo scambio di ruoli, il travestimento, la tortura sono momenti successivi di una pratica carnevalesca iscritta nell'architettura disciplinare della villa. (Bazzocchi, 2019, p. 99-100)

Como ocurre en el relato sadiano, la intención de que el receptor lo vea todo implica poner en un primer plano de luz aquello que normalmente se tiene bajo control: la sexualidad, los pensamientos más secretos… La mirada, que en la *Trilogia della vita*

funcionaba como un medio de acercamiento al goce, actúa aquí como un medio al servicio de la disciplina y del control. Para Bazzocchi, como ya hemos apuntado, *Salò* es «un dispositivo de exposición» y la villa un espacio de teatralización de las perversiones: «la villa è lo spazio chiuso di un spettacolo infernale. Infernale e per questo comico, cioè non più rappresentabile nella tensione tragica che implicava l'opposizione tra due spazi, quello dell'eroe isolatto e quello della comunità» (Bazzocchi, 2017, p. 18).

Esto provoca que el cuerpo, terriblemente vejado, se coloque en primera plana y se ofrezca en espectáculo. La cuestión —a la que ya nos había acercado Foucault en el primer capítulo de su obra *Vigilar y castigar*— es retomada por Pasolini, quien acaba desarrollando así el tema del suplicio como espectáculo punitivo. El cuerpo, por lo tanto, es sometido a un régimen de reglas regido por los cuatro señores, representantes de los cuatro estamentos de poder social: el aristócrata, el político, el económico y el religioso. Y solo se permite el exceso que los señores quiera cometer en este régimen que ellos han construido, por lo que en *Salò* se ve instaurado un régimen de servilismo y esclavitud de la carne y la sexualidad.

Así asistimos en *Salò* a la destrucción de ese cuerpo que en la *Trilogia della vita* suponía la última esperanza utópica de confrontar al poder, el cuerpo celebrado a lo largo de toda su producción anterior, y que aquí es degradado y torturado por los cuatro señores: «Attraverso il film Pasolini esprime il suo odio personale per il corpo, il sesso, tutto ciò che aveva sempre identificato con la vita, e che ora gli appare irrimediabilmente strumentalizzato dal Nuovo Potere» (La Porta, 2012, p. 138).

En *Salò* Pasolini mira a sus personajes y siente un profundo sentido de destrucción porque advierte que estos son «esclavos de una función que no pueden comprender». Dirige su odio hacia el cuerpo y la sexualidad y hacia todo lo que anteriormente había identificado con la vida y lo hace —como ya venimos advirtiendo— porque el cuerpo, en este momento histórico en que él está a las puertas de su prematuro ocaso, ha pasado a ser instrumento del Nuevo Poder, trasmutado en mercancía y, como tal, reducido a objeto manipulado:

> A la violencia del *logos*, a la violencia de la razón y de la ley, desenmascarada hasta la saciedad en Sade, se añade ahora la violencia de una libertad de expresión que

> esclaviza y degrada el cuerpo[262] hasta convertirlo en un objeto expuesto a una mirada que lo evalúa y lo mercantiliza. (Leyra, 2013, p. 216).

El hecho de que la película culmine con los señores observando las escenas de tortura a través de un prismático evidencia que la visión queda transformada en un elemento de control disciplinar. La metáfora que Pasolini teje en torno a la lente del prismático es muy evidente y simboliza los nuevos mecanismos de vigilancia del Poder para someter a la sociedad —mecanismos mucho más efectivos que aquellos otros de las prácticas disciplinarias tradicionales.

Altamente simbólica, *Salò* no hace sino exponer los deseos de una sociedad consumista reducida a espectáculo y sujeta al *voyeurismo* del Nuevo Poder que representan los señores y todo en un espacio donde la vida se gesta bajo los ojos de otros:

> La sessualità diventa così un oggetto di attenzione continua, trasformando i lettori e gli spettatori in perversi *voyeurs*, esattamente come lo sono i Signori sadiani di Salò. … i Signori mettono in scena lo spettacolo delle perversioni utilizzando i corpi delle loro giovani vittime. Lo spettacolo rappresenta quanto ogni individuo della nuova società capitalistica desidera a soddisfacimento della propria psicologia consumatore. (Bazzocchi, 2019, p. 110)

Con este uso del prismático y la supeditación de la vida a la mirada de otro «Pasolini vuole farsi capire che ormai la violenza è diventata spettacolo, quello che vediamo è il film delle torture iscritto nel film del potere» (Bazzocchi, 2017, p. 104). Esta escena aclama que estamos ya «nell'ottica del reality» y que «il riso stereotipato dei Signori che osservano le torture con il binocolo rovesciato, seduti sulla sedia déco di Mackintosh, annuncia lo sguardo stupido degli spettatori televisivi che sembra partecipare a vicende emotive tanto complesse quanto inutili» (Bazzocchi, 2013, p. 113).

Queda expuesto, por lo tanto, que Pasolini no perseguía confrontar la imagen visual de su película con la contraparte literal en que se apoya, sino que, más bien, partió de los presupuestos sadianos para parangonarlos a la propia realidad en la que vivía. Así,

[262] Y por este motivo los jóvenes de *Salò* son terriblemente vejados y asesinados.

la violencia que empapa toda la urdimbre narratológica no es sino la de aquella realidad donde rige el Nuevo Poder y, por lo tanto, el mal expositivo de *Salò* es una representación del de esta: «lo spettacolo rappresenta quanto ogni individuo della nuova società capitalistica desidera a soddisfacimento della propria psicología di consumatore» (Bazzocchi, 2017, p. 110). Salò, por lo tanto, representa toda una alegoría del triunfo del poder neoburgués, de la nueva juventud absorbida por este poder. Todo lo hasta aquí defendido a propósito de Pasolini nos permite establecer el puente hacia la eclosión del cuerpo sometido al imperativo positivo que va a desarrollar Moresco, el último de los autores que conforman nuestro corpus y con el que concluiremos el estudio de este proceso de cambio de paradigma de las prácticas disciplinarias en torno al cuerpo.

5. Antonio Moresco y las nuevas prácticas disciplinarias de la Modernidad tardía

Bajo un punto de vista estético los años 90 delatan la crisis que atraviesan los lenguajes tradicionales del arte, la literatura y la filosofía y refleja la compleja situación en que se encontraban los artistas después de haber asistido a una centuria en la que los movimientos de vanguardia no habían dejado de sucederse. El afán vanguardista de principios del XX acabó prolongándose a medida que avanzaban las décadas y, según se acercaban al final del siglo, la conciencia creadora parecía encontrarse ante el insalvable abismo de no saber qué nueva propuesta arrojar para romper los moldes. Herederos de la profunda transformación social que se produce en los años 50 y 60, los artistas de la última década del XX conviven con la angustiosa sensación de no tener instrumentos con los que aportar una nueva vanguardia a su época y la solución pasará por romper la línea diferencial de lo alto y lo bajo.

En el prólogo a *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord (1999), José Luis Pardo (Pardo, 1999, pp. 9-31) explica que la razón de ser de la obra de las vanguardias históricas no era otra que «la finalidad de producir un *impacto* y de agotarse en ese choque» (Pardo, 1999, p. 15). Pardo (1999) expone cómo los creadores de este *arte nuevo* de las vanguardias mostraban un rechazo absoluto hacia cualquier interpretación acometida por el juicio estético y su fin último no era otro que el de «la disolución de la frontera entre el arte y la vida, la *realización* del arte en la vida y, en suma, la eliminación del "arte" (o de la Estética) como una esfera cultural separada de la cotidianidad» (Pardo, 1999, p. 15). Carla Benedetti (2022) aporta una interesante reflexión en el último apartado de *Pasolini contro Calvino* cuando analiza la situación de la literatura actual y piensa en el sentimiento de literatura como «residuo»[263] que pivota en torno a esta:

[263] «È quasi un luogo comune ormai che la letteratura sia un resto, un residuo, e che ogni possibilità di ricerca letteraria si sia dissolta in quello che Enzensberger ha chiamato l'effetto Alka Seltzer. Quando la pastiglia si scioglie nell'acqua, non ne resta più niente, o quasi: solo qualche residuo sul fondo del bicchiere. In compenso tutta l'acqua incomincia a fremere. L'immagine serve bene a descrivere quello che secondo l'opinione di molti sarebbe lo stato della letteratura, e più in generale dell'arte, nell'epoca dell'estetizzazione del mondo della vita» (Benedetti, 2022. p. 188).

> Il processo di estetizzazione della vita è la realizzazione non utopica, anzi parodica e beffarda, di quella che era stata l'utopia delle avanguardie: riportare nella pratica vivente l'esperienza artistica, l'oltrepassamento dell'arte come sfera separata e la diffusione del suo potenziale alternativo nella dimensione sociale. Con l'estetizzazione delle merci l'arte si è, sì, disciolta nella vita, ha, sì, distrutto la sua separatezza, ma non nel senso della liberazione, di un'esistenza riscattata; nel senso invece di un'estetizzazione come dominio dei mass media, o come estetizzazione del consumo. (Benedetti, 2022, p. 189)

La forma en que el arte se disuelve en la vida no responde a las aspiraciones primeras de las vanguardias y estas no solo se ven confrontadas a asumir ese fracaso, sino que tampoco pueden evitar que los espacios de exposición tradicionales que tanto rechazaron —espacios en los que sus obras eran susceptibles de ser sometidas al juico estético del canon tradicional, de ser interpretables— acaben siendo los mismos que les den acogida a sus productos. Este rechazo es determinante si se tiene en cuenta que el artista de vanguardia considera que su obra fracasa en el momento en que es susceptible de ser interpretada:

> por una parte, es comprensible el deseo del artista de vanguardia de que su obra no sea interpretada, pues la mera posibilidad de interpretación es ya el síntoma de su fracaso, por lo cual la resistencia a la interpretación podría ser una simple resistencia a reconocer los propios fracasos; si se puede leer, si se puede interpretar, entonces es que no se ha realizado, es que no se ha confundido con la vida, es que, a pesar de su afán subversivo, se ha vuelto legible, interpretable, es *que se ha convertido en espectáculo*, es decir, en mercancía desprovista de todo poder transformador. (Pardo, 1999, p. 18)

La cuestión de que la obra de arte se convierta en mercancía no es ya que rompa la utopía a que aspiraban las vanguardias y que esta se asuma irrealizable, es que sacude todo el ámbito de la estética y ahora esta, antes aplicable a la obra y a sus espacios de contención, se aplica a todo tipo de objetos «nell'abbigliamento, negli orologi Swatch, nelle auto personalizzate, magari con i sedili ricoperti di jeans» (Benedetti, 2022, p. 188):

> Non si tratta semplicemente della perdita dell'aura da parte delle opere d'arte, dovuta alle tecnologie, alla riproducibilità tecnica, all'avvento delle arti mediali (i processi descritti da

Benjamin). Si tratta anche di un processo che coinvolge il mondo che sta fuori dell'arte. La sfera dei media è oggi tutta un fermento di bollicine. Il linguaggio mediale si è appropriato delle sperimentazioni artistiche più significative, si è mangiato il linguaggio poetico, la pittura, le tecniche cinematografiche più sperimentali. (Benedetti, 2022, p. 188)

Partiendo del ensayo de Guy Debord (2010) y parangonándolo con la tesis de Byung-Chul Han[264] se advierte la posibilidad de dibujar un recorrido teórico que nos sitúe en las coordenadas más determinantes del cambio de paradigma en las prácticas disciplinarias a las que asistimos a partir de la segunda mitad del XX y que, como ya se ha expuesto, anticipa Pasolini. Debord acometió una aguda observación en torno a la vida social de los individuos a partir del incremento en la difusión de las imágenes que difundían los medios de masas y comenzó a advertir cómo esta se había visto progresivamente mediatizada por ellas y, en consecuencia, sometida a la representación y a la apariencia.

Por su parte, Byung-Chul Han inauguraba su *Psicopolítica* realizando una reflexión en torno al concepto de libertad y del punto en que el individuo contemporáneo se sitúa respecto a él, en un convencimiento de pleno uso y disfrute de la misma. El individuo se identifica no como un «sujeto sometido» sino como un «proyecto libre» (Han, 2021, p. 11) en continuo replanteamiento. Para Han (2021) el sujeto yerra irremediablemente porque no es capaz de ver que los juegos de poder y sometimientos externos han trasmutado en coacciones internas y que «el propio proyecto se muestra como una figura de coacción, incluso como una forma eficiente de subjetivación y de sometimiento» (Han, 2021, p. 11).

El desarrollo teórico con que se inicia la obra y marca el cambio de paradigma en los regímenes disciplinarios se sitúa en el hecho de que, ante la acotación del régimen disciplinario clásico, el individuo se enfrenta a un «poder hacer» infinito (Han, 2021, p. 12) que le condena a más coacciones que las antiguas censuras. De ahí que «la libertad, que ha de ser lo contrario de la coacción, genera coacciones» (Han, 2021, p. 12). Han identifica al individuo de este paradigma disciplinario como un «esclavo absoluto» (Han, 2021, p. 12) que se explota a sí mismo. Trasladado al espacio de las pulsiones físicas y la sexualidad se traduce en una entrega total a un imperativo del goce que, frente a las reglas

[264] Véase punto 2.

de represión clásicas en donde la constante era el encierro de las pulsiones, la clausura en sí de los deseos carnales, se desborda ahora en una espiral de consumo físico irrefrenable.

La eficiente explotación que el neoliberalismo ejecuta de este inédito en la historia del régimen de libertad convierte al Ser Humano en un «órgano sexual del capital[265]» (Han, 2021, p.15) y genera, a través de los medios de masas, una serie de necesidades que el individuo aparentemente libre asume como propias, como si sus elecciones fueran exclusivas y no respondieran al complejo juego tardo capitalista. En este juego del nuevo paradigma disciplinario el Poder incita al sujeto a que lleve a cabo un desnudo voluntario de todas las esferas que antaño pertenecían a lo privado, de todo aquello que, desde los espacios íntimos hasta los pensamientos más recónditos, solo se veía revelado a través del confesor cristiano[266].

Tanto Han como Debord, a pesar de los años que separan sus estudios, coinciden en que el individuo había reducido su vida a una exposición casi compulsiva del ámbito privado, difuminando con ello las antiguas isoglosas que separaban las esferas de lo público y de la intimidad. Vida a través de la imagen, vida *por* y *para* el *espectáculo* — en términos de Debord (2010) — en una realidad en la que la relación entre las mercancías se revela ya triunfante por encima de la relación entre los propios individuos:

> El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes … Considerado en sus propios términos, el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia. (Debord, 2010, pp. 38-40)

En *La sociedad del espectáculo* Debord (2010) explicaba todo este proceso mediante el cual la imagen y la apariencia se han implantado en la vida social del individuo hasta el punto de desplazarlo y someterlo a la hegemonía de la apariencia. Publicada en 1967 y con una estructura que bebe de la tradición aforística, *La sociedad del espectáculo* está compuesta por un total de 221 tesis dispuestas a lo largo de nueve capítulos. El paso de los años ha constatado la materialización de muchas de las

[265] Es evidente que Han tiene muy presente aquí la teoría marxista que él mismo referencia en estas páginas a partir de K. Marx (2005), El capital, tomo I. Siglo XXI, Buenos Aires.
[266] Véase punto 2.

previsiones del pensamiento de Debord y esto nos sitúa ante un autor cuya clarividencia es abrumadora. Dos décadas después, en *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*[267], el mismo Debord acomete una revisión de la publicación que hiciera en el 67 y en ella no solo va a continuar defendiendo la mediatización por las imágenes que ha sufrido la relación social entre las personas, sino que además asevera que se han visto cumplimentadas las consideraciones más funestas que Feurbach desarrollara cuando declaró que su tiempo prefiere «la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad»[268].

La primacía de la imagen, la copia y la representación por encima de la cosa, el original y la realidad, comportan una aseveración sin reservas: que las imágenes del espectáculo están por encima del mundo sensible y, por lo tanto, el espectáculo ha venido a ocupar el lugar que antaño quedara reservado a lo que en el paradigma platónico era el mundo de las Ideas y a lo que en la moralidad cristiana se reservaba a Dios: «el mundo sensible es sustituido por una selección de imágenes que existen por encima de él, y que se aparecen al mismo tiempo como lo sensible por excelencia» (Debord, 2010, p. 52).

Lo interesante en la teoría de Debord frente a Han es el concepto de espectáculo que desarrolla y cómo supo vislumbrar, décadas antes, la teoría que posteriormente defendería el coreano:

> Allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a visualizar, merced a diversas mediaciones especializadas, un mundo que ya no es directamente accesible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado, papel que en otras épocas desempeñó el tacto; el sentido más abstracto, el más mitificable, es el que corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual. (Debord,2010, p. 43)

[267] Publicado en 1988, en el año 92 se reedita y Debord añade el Prólogo a la cuarta edición. Frente *a La sociedad del espectáculo*, que distinguían dos formas de espectáculo —modelo del ciudadano consumidor prototípico de la sociedad norteamericana y el modelo de consumidor de las dictaduras, en la que el ciudadano debe obediencia y sumisión total al Jefe de Estado— los *Comentarios* proponen un tercer modelo que viene a ser una simbiosis de los dos.

[268] Sucesión de categorías que sintetiza la cuestión desarrollada por Debord y su posterior traslación tanto al soporte literario de Moresco como al visual de Pierre et Gilles.

Debord (2010), a pesar de que no reduce la compleja maquinaria del espectáculo a la mirada, le otorga un papel esencial a partir del estatus en que se sitúan en el nuevo teatro de la vida las formas de la apariencia:

> el espectáculo, que es el desvanecimiento de la distinción entre el yo y el mundo por destrucción del yo asediado por la presencia-ausencia del mundo, es también el desvanecimiento de la distinción entre lo verdadero y lo falso por represión de toda verdad vivida en beneficio de la presencia real de la falsedad que garantiza la organización de las apariencias. (Debord, 2010, pp. 174-175)

Esta «organización de las apariencias» se articula en medio de aquel espacio infinito de libertad que reconocía Byung-Chul Han (2021) y donde el poder ha conseguido establecer un sistema de vigilancia perpetuo; un sistema con el cual se asistía al derrumbe de todas las barreas de las esferas de lo privado que antes emergían a la luz a través de los mecanismos de confesión y que ahora mostramos sin coacción a través de las redes sociales. En esta sociedad especular, bajo el gobierno de la psicopolítica, la comunicación no es sino total e ilimitada y se vuelve también imperativa hasta tal punto que «hoy nos ponemos al desnudo sin ningún tipo de coacción ni de prescripción. Subimos a la red todo tipo de datos e informaciones sin saber quién, ni qué, ni cuándo ni en qué lugar se sabe de nosotros» (Han, 2021, p. 23).

A través del *smartphone* el poder ha conseguido no solo el instrumento más eficaz de vigilancia jamás creado, sino también fabricar un objeto de veneración y devoción, un «confesionario móvil» (Han, 2021, p. 25) a través del cual ejercer un autocontrol y un examen de sí mismo en continua suspensión por las líneas que vengan marcadas a partir de la interacción en las redes sociales.

La reflexión que Han (2021) hace del poder se resume en que para él —así como ya advirtieran Agamben, Esposito y el propio Foucault— el poder se ha tornado más inteligente. Nos situamos en el paso más allá que ya vislumbrara y advirtiera Pasolini en el que supo ver que el Poder, que ya no actuaba desde un prisma negativo de prohibición, dirigía silenciosamente a partir del falso progreso y la falsa tolerancia:

> La técnica de poder propia del neoliberalismo adquiere una forma sutil, flexible, inteligente, y escapa a toda visibilidad. El sujeto sometido no es siquiera consciente de su sometimiento. El entramado de dominación le queda totalmente oculto. De ahí que se presuma libre. (Han, 2021, p. 28)

Un poder amable «más poderoso que el poder represivo» (Han, 2021, p. 29) en el que el individuo se somete a sí mismo «haciendo clic en el botón de me gusta» (Han, 2021, p. 29) —emblema de este poder amable— y se desnuda voluntariamente.

Veíamos en el apartado 2 de nuestro trabajo que hay un punto de inflexión que Byung-Chul Han (2021) coloca en torno al concepto de biopolítica que inaugurara Foucault (2019a). Han trabaja a partir de la observación del régimen normativo de las disciplinas clásicas y define el poder disciplinario como «un poder normativo» que «somete al sujeto a un código de normas, preceptos y prohibiciones, así como elimina desviaciones y anomalías» y que «opera no solo sobre el cuerpo, sino también sobre la mente». (Han, 2021, p. 34). Para Han (2021) la biopolítica foucaultiana que operaba en el conjunto de la población y que era «forma de gobierno de la sociedad disciplinaria» (Han, 2021, p. 35) es «inadecuada para el régimen neoliberal que explota principalmente la *psique*» (Han, 2021, p. 35). La crítica del coreano a Foucault es que este no realiza el giro hacia la *psique*, de ahí que sea él quien desarrolle el concepto de psicopolítica, yendo un paso más allá del punto en que Foucault se había detenido:

> Foucault vincula expresamente la biopolítica con la horma disciplinaria del capitalismo, que en su forma de producción socializa al cuerpo: «Para la sociedad capitalista, la biopolítica es lo que realmente cuenta, lo biológico, lo somático, lo corporal». Así, la biopolítica se asocia fundamentalmente a lo biológico y a lo corporal. Se trata, en última instancia, de una política corporal en sentido amplio. (Han, 2021, p. 39)

El punto en que se detiene Foucault es aquel de omitir que el neoliberalismo no se ocupa de estos presupuestos porque descubre la *psique* «como fuerza productiva». Así el paradigma trasmuta y «el *disciplinamiento corporal* cede ante la *optimización mental*» (Han, 2021, p. 43). Así la técnica de dominación del nuevo régimen no aprisiona al

individuo, sino que permite que sea este quien teja el entramado de sumisión hacia él. En ella el consumo no se reprime, sino que se lleva a sus más extremos límites. «El principio de negatividad» propio del régimen clásico vigilante cede al «principio de positividad» (Han, 2021, p. 40) y construye una maquinaria de incitación al consumo y al goce perpetuo.

No podemos cerrar este hilo argumentativo que hemos ido tejiendo sin antes mencionar la obra de Paul Preciado, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*, donde nos introduce en el mundo de Hugh Hefner y todo el espacio que rodeó a la creación y difusión de la revista *Playboy*, su impacto en la sociedad y el papel que juega el espacio de su mítica mansión, concebida a la manera de un burdel, pero fuertemente publicitado y difundido por los medios de masas.

Preciado desarrolla el concepto de «pornotopía» partiendo de aquel otro que acuñara Foucault a finales de los sesenta y que desarrollara en *Le Corps utopique, Les Hétérotopies*. La heterotopía de Foucault, frente al «buen lugar» que ofrecía el concepto de «eutopía» y al «sin lugar» de la «utopía», venía a dar cabida al otro espacio, «un lugar real en el que se yuxtaponen diferentes espacios incompatibles.» (Foucault, 2009, p. 28-29). Tomando como presupuesto esta heterotopía foucaultiana, Preciado desarrolla su «pornotopía» a partir de la Mansión Playboy y sus estrategias de proyección mediáticas; esto es, a partir de ese otro espacio construido por Hefner que funcionaba como «una singular heterotopía sexual propia del tardocapitalismo de las sociedades de superconsumo de la guerra fría» (Preciado, 2020, p. 120). Y de ella destacaba: «su capacidad de establecer relaciones singulares entre espacio, sexualidad, placer y tecnología (audiovisual, bioquímica, etc.), alternando las convenciones sexuales o de género y produciendo la subjetividad sexual como un derivado de sus operaciones espaciales» (Preciado, 2020, p. 20).

El modo en que define Preciado la pornotopía es familiar a aquel que ya encontráramos en las arquitecturas del placer[269] de las que nos hablara Foucault y que ya hemos visto a propósito de Sade. Ambas, a pesar de las abismales diferencias que las separan en sus respectivos funcionamientos, responden a mecanismos de vigilancia y control del cuerpo que Foucault identificaba con aquellas de la prisión:

[269] En Foucault, M. (1976). *Historia de la locura en la época clásica*, volumen II, FCE, Madrid.

> el cuerpo encerrado debe ser visible, desde las estructuras del poder, en todo momento. Del mismo modo, en las arquitecturas de Sade y Ledoux el cuerpo existe en un campo de visión donde es sexualizado a través de la mirada. Los prisioneros de Sade eran cuerpos sexuales encerrados en un sistema radial de celdas que permitía que fueran observados en todo momento. La diferencia es que aquí el tratamiento correccional del prisionero típico del sistema penal ilustrado ha sido sustituido por una serie de técnicas sexuales … a través de los cuales se extrae placer. (Preciado, 2020, p. 126)

Recordemos que este «desplazamiento de las formas soberanas de poder sobre el cuerpo hacia regímenes disciplinarios con la aparición de nuevas técnicas de vigilancia y especialización del placer» (Preciados, 2020, p. 127) encuentra su eje epistemológico en autores como Sade y será Hefner en el XX quien recupere con la dinámica de su Mansión la misma relación entre disciplina y placer. Mientras que los motivos que erotizaba Sade —o, mejor dicho, coloca en un punto de subversión— eran aquellos del poder teológico y aristocrático, en la Mansión serán «las formas de poder del capitalismo tardío» (Preciado, 2020, p.129), pero:

> La auténtica diferencia proviene no solo de las técnicas de producción y control de identidad sexual que son en cada caso descontextualizadas, sino sobre todo de los sistemas económicos y de las formas de producción de poder-placer-capital en los que estos se accionan: lo propio de *Playboy* es haber hecho de la pornotopía un objeto de consumo dentro del mercado liberal. (Preciado, 2020, p. 129)

Quizás una de las sentencias que mejor sintetizan toda la conceptualización de la pornotopía y de la propia Mansión Playboy sea la que se refiere al espacio como «un mecanismo pornográfico multimedia que, para mediados de los años sesenta, comprendía ya arquitectura, prensa televisión y difusión cinematográfica» (Preciado, 2020, p. 141). No era sino un emblema que perfilaba la trasmutación de las formas disciplinarias de control y censura de las pulsiones sexuales en el capitalismo temprano hacia las nuevas formas de gobierno y control que se aplicarán en el capitalismo tardío, bajo el imperio de los medios de masas y el empuje de la sociedad de consumo.

> Si como Beatriz Colomina ha señalado «lo que es moderno en la arquitectura moderna no es el funcionalismo ni el uso de los materiales sino su relación con los medios de comunicación de masas», es posible afirmar que Playboy … se comportó como una auténtica oficina de producción arquitectónica multimedia difundiendo su modelo de utopía sexual, posdoméstica y urbana a través de una diseminación mediática sin precedentes. (Preciado, 2020, p. 16-17)

El estudio de Preciado pone el foco en la revolución que supuso para la cultura norteamericana, primero, y a nivel mundial después; la aparición no solo de la revista *Playboy* sino de todo lo que comportaba el imaginario ideado por Hefner y la alternativa que ofrecía a los espacios dominantes de la heterosexualidad de la sociedad americana de posguerra, en la cual el espacio del hombre era eminentemente el espacio público, frente al doméstico reservado a la mujer. La masculinidad que se quería vender era aquella y para nosotros es importante todo lo que se levanta y desarrolla alrededor de Hefner y Playboy por el modo en que se difuminan las isoglosas que separan el espacio privado de lo público a través de lo mediático.

La obra que da título al ensayo de Preciado debe su nombre al término que Sigfried Giedion[270] da a los estilos emergentes arquitectónicos de mediados del XX y que él identificaba a partir de los síntomas de «la superficialidad, el cansancio, el escapismo y la indecisión» frente a «los valores de honestidad, rectitud, coherencia y fidelidad que habían caracterizado a la tradición moderna» (Preciado, 2020, p. 20). Él definía el estilo de vida playboy como «superficial y escapista». Y:

> En esta historia escrita por Giedion, la palabra «playboy» excede la referencia literal a la publicación en papel para indicar una mutación de la cultura americana propiciada por un conjunto de prácticas de consumo visual. Playboy había supuesto no solo la transformación del porno en cultura popular de masas,

[270] Historiador del arte especializado en arquitectura. Alumno de Wölfflin, la novedad de su tesis es que quería concebir el arte moderno y la arquitectura como una unidad indisoluble, un pensamiento totalmente inédito para la época.

> sino también, como Gideon quizás intuía, un ataque frontal a las relaciones tradicionales entre género, sexo y arquitectura. (Preciado, 2020, p. 20)

Para Preciado tiene sentido que esta arquitectura comportase algo más que una «revolución» en un plano exclusivamente visual, sino una revolución que alcanzaba la esfera «política y sexual, que modificaría no simplemente formas de ver, sino también modos de segmentar y habitar el espacio» (Preciado, 2020, p. 20) Había llegado el momento en que la arquitectura, como ocurrirá con el resto de las artes, altere su relación «con los medios de comunicación y la cultura popular» (Preciado, 2020, p. 23).

Con la publicación del primer número de *Playboy* y el icónico desplegable de Marilyn Monroe posando desnuda, para Preciado, Hefner había inventado la pornografía moderna no por incluir en su revista una imagen que desafiase la censura de los mecanismos de control, sino por «el modo en que hacía irrumpir en la espera pública aquello que hasta entonces había sido considerado privado. Lo pornográficamente moderno era la transformación de Marilyn en información visual mecánicamente reproducible capaz de suscitar afectos corporales» (Preciado, 2020, p. 27). *Playboy* llevaba el desnudo a la intimidad de todas las casas, posibilitaba el visionado de estas imágenes a todas las clases populares. Irrumpía en el esquema familiar prototípico y compartía el espacio de la edición con otros temas de sociedad como moda masculina o reportajes sobre arquitectura: «*Playboy* apelaba directamente al deseo sexual de los lectores … y dejaba al descubierto la dimensión carnal de sus prácticas de consumo, reclamando la implicación de sus cuerpos y de sus afectos» (Preciado, 2020, p. 28). Esta práctica traía consigo que:

> El placer masculino de mirar sin ser visto dominaba los códigos visuales en los reportajes fotográficos de Playboy: las imágenes situaban al lector en la posición del *voyeur* que, a través de una mirilla, una rendija o una ventaja, lograba acceder a un espacio hasta entonces privado. (Preciado, 2020, p. 54)

Este recurso era el que precisamente ponía de manifiesto el cambio de paradigma en los espacios público y privado. Con las fotografías de mujeres en espacios domésticos

y en actitudes completamente cotidianas que Hefner publicaría, lo que acomete es una traslación del espacio privado, de lo doméstico, a lo público:

> Lo que caracteriza a los actos y representaciones sexuales como lícitos o ilícitos no es su contenido, sino el lugar en el que estos se llevan a cabo. La sexualidad moderna no existe, por tanto, sin una topología política: la aparición de un muro regulador que divide los espacios en públicos (es decir, vigilados por el ojo moral del Estado) y privados (vigilados únicamente por la conciencia individual o por el silencioso ojo de Dios). (Preciado, 2020, p. 77)

Playboy modifica la frontera entre esos espacios y esta es verdaderamente la trasgresión que lleva a cabo, por encima de la representación de desnudos que en sus páginas encontraran los contemporáneos. Con el tiempo la revista virará a una «producción de una autoficción teatralizada y pública del interior doméstico y privado» (Preciado, 2020, p. 83-84) que comporta una:

> desdomesticación del interior burgués a través de su producción y exposición mediática … producción de una nueva dicción de domesticidad a través del proceso mismo de su representación mediática. La invención de la pornotopía es la producción de una domesticidad orquestada y coreografiada con dispositivos técnicos de vigilancia y de reproducción audiovisual. (Preciado, 2020, p.84)

Habría también que añadir que:

> lo que está siendo desvelado es el carácter teatral y político de la arquitectura, las condiciones culturales que separan lo visible de lo invisible que habían fundado el régimen de lo privado y lo público desde el siglo XIX hasta la guerra fría. (Preciado, 2020, p. 85)

El espectáculo erótico que produce *Playboy* nace en un espacio que es casa y lugar de producción, de forma que también esta frontera de lo público y lo privado, en este caso

lo laboral y lo privado, queda igualmente desdibujada. Las icónicas fiestas que en la Mansión celebraba Hefner —así como todos los excesos en ellas desplegados— acabaron siendo motivo central de publicaciones y reportajes posteriores, lo que suponía el camino más directo de difundir aquel espacio de lo privado a través de los medios de masas. Con lo que la Mansión «funcionaba como una verdadera industria de producción audiovisual» (Preciado, 2020, p. 118).

La pornografía pasa a ser cultura de masas de una sociedad capitalista que, sin dejar de ser tal, difiere de la disciplinaria que Foucault había identificado en el XIX:

> las premisas de penalización de toda actividad sexual que no tenga fines reproductivos de la masturbación se han visto sustituidas por la obtención de capital a través de la regulación de la reproducción y de la incitación a la masturbación multimedia a escala global. A este capitalismo le interesan los cuerpos y sus placeres, saca beneficio del carácter politoxicómano y compulsivamente masturbatorio de la subjetividad moderna. (Preciado, 2020, p. 113)

Preciado sitúa en este parágrafo la clave del cambio de paradigma en la aplicación de las prácticas disciplinarias que venimos estudiando —en la misma línea que Han—. Si bien es cierto que «la extensión de la violencia como cultura del cuerpo y las transformaciones biotecnológicas habían contribuido a desarticular la red de percepciones y afectos que constituían el sujeto disciplinario» (Preciado, 2020, p. 113), no es sino con una plena inmersión del sujeto en las dinámicas de la sociedad de consumo —siempre capitaneada por los motivos del goce— que se implanta una «nueva red sensorial» (Preciado, 2020, p. 73).

El papel que juega el neoliberalismo se revela crucial, ya que es este sistema el que inventa la transparencia a partir de la cual asistimos a una hipercomunicación y sobreexposición voluntaria del individuo. El punto es muy similar a aquél sobre el que descansan los cimientos de la pornografía y que se van a convertir en el epicentro narrativo de los *Canti del caos* de Moresco, una obra donde no solo vamos a asistir al

espacio definitivo de trasmutación de las prácticas disciplinarias, sino donde se nos va a colocar por delante de lo que reconoceremos como una imagen total[271].

5.1. Obra literaria de Antonio Moresco

Antonio Moresco nace en Mantova en el año 1947. Autor que hoy día continúa desarrollando su actividad literaria, no comenzaría su andadura literaria hasta principios de los noventa, con la publicación de una recolección de cuentos intitulada *Clandestinità* en el año 1993, cuando él ya contaba con más de cuarenta años. Su primera novela, *La cipolla (La cebolla),* se publica en el año 95 y a esta le sucederían los ensayos que compila en *Lettere a nessuno*[272], publicado en 1997 en una primera edición que sería posteriormente relanzada y ampliada con una segunda parte en el año 2008. En 1998 sale de imprenta *Gli esordi,* la primera parte de la trilogía *Giocchi dell'eternità,* a la que le seguirían los títulos *Canti del caos* (2009)[273] y *Gli increati* (2015). Entre algunas de sus otras obras cabe mencionar las novelas, *La lucina* (2013), *Fiaba d'amore* (2014), *L'addio* (2016), *Canto di D'arco* (2019) *y Chisciotte*, publicado en 2021. Y como autor de ensayos *Il vulcano* (1999), *La invasione* (2002), o *Lo sbrego* (2005).

La novela de Antonio Moresco que nos detendremos a analizar en los siguientes apartados es la segunda parte de la trilogía *Giocchi dell'eternità*, No se publicó originalmente en la forma en la que hoy trabajamos y hubo que aguardar al trascurso de toda una década para que el proyecto se diese por concluido. Mientras que la primera de estas partes fue publicada en 2001 por la editorial Feltrinelli y la segunda en 2003 por Rizzoli, las más de doscientas páginas que cerraban la novela no se publicaron hasta el año 2009. Editada por Mondadori en su versión unitaria, el éxito que cosecharon las primeras partes, la calidad de su obra y la rápida difusión del libro le dieron a Moresco la

[271] Nos referimos a imagen total para definir toda aquella expresión visual que se expone sin ningún tipo de veladura ni alegoría, sino expresa y directamente.
[272] En estos ensayos el autor critica severamente las dificultades de acceso a la industria editorial: «mette in scena una drammaturgia del rifiuto che travalica di gran lunga, e per scelta consapevole, la lotta tra scrittura e mondo, per esorbitare nella sfera della relazione tra la persona dell'autore e le persone reali che lo hanno ferito» (Giglioli, 2011, p.83).
[273] Año de la publicación completa.

posibilidad de ser considerado un autor a tener en cuenta, permitiéndole el reconocimiento de la crítica que tanto había perseguido en sus primeras publicaciones.

Se enmarca en la línea de autores italianos de final del XX conocidos como *Gli arrabbiati* —entre los que también están La Gioia o Ammanniti—, que se declaran en contra de las estructuras sociales actuales y de la realidad política italiana. En el plano artístico buscan soluciones formales y estilísticas y muchos de sus temas tienen como fuente hechos de la crónica social. Pero, si bien se puede enmarcar a Moresco dentro de la inquietud que asola la narrativa de sus contemporáneos, la obra de Moresco destaca porque se desmarca del interés por retratar la realidad social y nos introduce en una dimensión completamente nueva:

> La poetica della lettura moreschiana si pensa nell'insubordinazione permanente di uno spazio estraneo ai "recinti" letterari, uno spazio "altro", non addomesticato, non compromesso con automatismi teorici e strutture di giudizio già acquisite o sclerotizzate. È in primo luogo una figura insurrezionale dell'atto del leggere, una "lettura-contro". (Pietri, 2019, p. 19)

En torno a la discusión crítica sobre los *Canti* y sobre Moresco, para Carla Benedetti (2019) la singularidad de la obra de Moresco es del todo inesperada, más cuando nos encontramos en medio de una etapa que ha dado por perdido casi todo en el campo de la expresión literaria[274]. También defiende que en *Giochi dell'eternità* —escrita a lo largo de treinta años y publicada en cinco grandes episodios a lo largo de los mismos— el autor no tiene la posibilidad de corregir las partes publicadas sino añadiendo más contenido. La fisionomía de la obra no estaba predispuesta desde los comicios y fue configurándose a medida que el autor iba haciendo camino. No hay, según Benedetti, ninguna obra igual en la contemporaneidad.

Las narraciones de Moresco comportan la cuestión de la existencia, pero dentro de lo infinito y misterioso del Cosmos. La metafísica está sobrepuesta desde los primeros cantos y Moresco crea un espacio literario capaz de unir distintas especies a lo largo del

[274] En Benedetti, 2019, p. 44.

espacio y del tiempo porque esto es para él el sentido de la literatura y el concepto que esta intrínsicamente comporta:

> una sorta di comunione chimica che mette in contatto individui della stessa specie attraverso lo spazio e il tempo, una trasmissione psicofisica di sogni e di ferite, un "sogno di distruzione e di comunione" che attraversa i secoli e i millenni, e che soprattutto oggi nella nostra inaudita —terminale o iniziale— condizione planetaria, potrebbe dar vita a una leopardiana "alleanza nuova, di specie". (Benedetti, 2019, p. 55)

Aunque la literatura del *Novecento* conoce los distintos estilos de las formas del pasado y los retoma —ya sea desde una óptica irónica, por imitación o por acercamiento a su momento histórico—, en Moresco no se puede decir que esté esa recuperación de las formas del pasado. Según Carla Benedetti «si tratta invece di *possibilità di parola* che rinascono autonomamente, profondamente necessitate, a contatto con le scoperte e con le ferite del nostro tempo» (Benedetti, 2019, p. 56).

Quizás aquí podamos enlazar la importancia que cobra en Moresco el matiz lírico hasta el punto de que abre un frente de batalla continuo sobre lo narrativo. Pero lo importante aquí es destacar —compartiendo una vez más la postura de Benedetti (2019)— que esta fuerza lírica no se subordina a la narrativa, sino que se coloca junto a ella, en el mismo nivel. Es muy notable las alternancias de unas a otras en la sucesión de los cantos, incluso dentro de estos mismos, creándose un efecto contrastivo muy particular: «c'è nei Canti del caos come una lotta tra l'elemento narrativo e quello lirico. Le due forze, l'una narrante e l'altra cantante, si tolgono continuamente l'un l'altra le redini del racconto in un continuo corpo a corpo» (Benedetti, 2019, p. 59). Carla Benedetti se afana en defender esta oposición o lucha de las distintas voces frente a la lucha de las voces narrativas que señala Rafaelle Donnarumma en La guerra del racconto (2010). A la fluidez de lo narrativo se opone aquella marcada de los cantos, «selvaggiamente autónoma».

No se puede decir que Antonio Moresco vaya en consonancia con el resto de autores de su tiempo. Se puede considerar más bien un autor «epocale» en lo que al fin de una época se refiere. Las posibilidades expresivas que Moresco esgrime van en

consonancia con el devenir mismo de los decenios que le preceden y del momento justo que está viviendo. No se encuentra una mejor síntesis a aquella que expresa Benedetti:

> Questo lavoro di rigenerazione di una parola poetica piena che fonda esplosivamente narrazione, poesia e pensiero, questa migrazione anadroma verso stadi inseparati e staminali, verso zone della parola negate, questa ricerca di un contatto bruciante con i lettori, non è perciò solo qualcosa di inaspettato ma anche di miracoloso e di fondativo, in questa fase drammatica e totalmente nuova dell'umanità. (Benedetti, 2019, 66)

La particularidad del discurso de Moresco es que queda sometido a una variedad de tonos tal que en determinados puntos nos encontramos con una correspondencia con los dominios de la sátira, en otros con aquellos de lo solemne, y en otros con una mezcla de todos ellos. Este recurso permite que el componente lírico se perfile como el epicentro mismo de toda la narración y evidencia la destreza retórica de su autor, quien puede permitirse ligar su postura de denuncia a un complejo juego de alegorías en los que la voz crítica queda entrevelada.

Las herramientas a las que Moresco recurre provienen de un consciente trabajo de recolección de materiales y no va a ser diferente en el caso del tema que coloca como uno de los ejes de *Canti del Caos*: la pornografía. Consciente de que el último Pasolini recoge en *Salò* el prototipo legado por los escritos del Marqués de Sade —donde imperaba un fuerte componente ideológico— Moresco ejercita un sublime juego en el que va a colocar la pornografía como punto más exponencial de la sociedad del espectáculo. Desde la representación del cuerpo a la del acto sexual mismo, la propuesta de Moresco en torno a la cuestión pornográfica es completamente diferente a la de corte sadiano, pero es primordial subrayar aquí que Moresco continúa la vía abierta por Pasolini, llevándola a su forma límite con el cuerpo del porno.

El interés de nuestros estudios se dirige, por lo tanto, a analizar la resignificación que sufre la pornografía dentro de la obra de Moresco y desentrañar en qué forma queda el cuerpo expuesto a partir de un telón de fondo tan fuerte como el del mundo del porno y en el marco de una sociedad del todo especular.

5.2. La pornografía en la obra de Moresco: una herramienta de lectura en *Canti del caos*

Cuando trabajamos con Pasolini expusimos la situación del autor en relación con la línea de desarrollo de las prácticas disciplinarias y advertimos que se trataba de un autor que se quedaba en el momento del paso de unas prácticas a otras. Lo sobresaliente de Pasolini fue la capacidad de detectar, recoger y comprender las huellas de algo que estaba a punto de acontecer y que iba a eclosionar en los años de Moresco. Lo anticipado por Pasolini se pone en marcha cuando Moresco escribe y aquellas prácticas disciplinarias —prácticas disciplinarias clásicas en un sentido foucaultiano— quedan totalmente sustituidas. Por lo tanto, no se puede comprender la lectura sadiana que da Pasolini en su última producción —sobre todo en *Salò* y *Petrolio*— sin tener en cuenta que esta gravita desde el punto medio del paso de unas prácticas disciplinarias a otras.

Moresco retoma del punto en que Pasolini se había quedado, parte del momento en que este abjura de la *Trilogia della vida*, del momento de *Petrolio* y del momento de *Salò*, y va al extremo:

> mentre in Pasolini il modo pornografico e sadomasochistico è il tragico rovesciamento di un'illusione di purezza e di vitalità, in Moresco non c'è scatto parodico: da un lato, per lui la sessualità è sempre anche pornografia, nel senso che anche le pagine d'amore parlano con il turpiloquio (e perciò tendono alla *coincidentia oppositorum* con la 'purezza di una radicale e non collaborativa depravazione' (*Vulc.*, p. 86)); dall'altro, la sessualità sta sempre anche per altro, non solo perché dice lo stato dei tempi (come in Pasolini), ma perché rivela qual è lo stato del cosmo-caos. (Donnarumma, 2010, p. 139)

Moresco no escribe por casualidad de pornografía, no es un tema arbitrario elegido al azar; Moresco recurre a la pornografía porque ve en ella el ejemplo por antonomasia de que la práctica disciplinaria del cuerpo ha cambiado, de que el sistema de poder ha dado un paso adelante que consiste en la capacidad de utilizar al cuerpo para esclavizar al ser humano. Y este es el gran logro en la ejecución de las disciplinas de poder en la era del capitalismo tardío: imponer el goce, proponerlo y hacerlo accesible. Con goce constante, constantemente propuesto y constantemente accesible, el cuerpo se somete a

las nuevas disciplinas del poder, un poder que ya no recurre a lo prohibitivo sino al imperativo positivo reconocido por Byung-Chul Han (2021).

La pornografía invita a un ejercicio de goce repetitivo y en parte *perpetuo* en el que se procede a una simplificación de la extensa maquinaria que se ponía en juego con el erotismo. Lo complejo de la cuestión erótica se reduce a tal nivel que acaba convertido en una suerte de caricatura, tomando del erotismo solo la parte activa en lo que al acto sexual se refiere y eliminando todo lo demás. Mientras que el erotismo diverge según persona, tiempo y lugar, la pornografía es catalogable y estandarizable —el cine es buen ejemplo de ello— y todo el foco se dirige el acto en sí de la cópula, que acaba convertido en un producto de mercado.

El capitalismo crea necesidades[275] y el porno irrumpe para apropiarse de uno de los elementos más característicos de la humanidad —el erotismo— para reducir su funcionalidad y venderlo. Desde un punto de vista metafísico, podría decirse que la pornografía se erige en lugar de desalojo de lo humano, en el espacio de lo mecánico, de lo autómata. A nivel histórico hay que señalar que el tratamiento de las figuras que participan del juego erótico cambia en el momento en que irrumpe la pornografía en escena.

Frente al erotismo de corte clásico —en donde había una predominación de la figura masculina como sujeto deseante y de la figura femenina como sujeto deseado—, en los últimos dos siglos se va a ir produciendo un cambio en el paradigma y vamos a asistir a la aparición de una figura femenina que no solo desea sino que también posee. Sujeto masculino y sujeto femenino van a aparecer cada vez más en el mismo plano de experimentación del goce y de expresión «libre» de su sexualidad. Y no es necesario ya que el narrador sugiera nada porque el discurso se somete a una exposición tal, tan plena, que cualquier amago de veladura queda desterrado por completo y no tiene cabida en este domino de la imagen total pornográfica:

> La ragione d'essere della pornografia moderna sta nella sua volgarità programmatica, nell'adozione costante del registro osceno. Il fenomeno è di portata epocale: vengono radicalmente dismesse le metafore, le perifrasi, le malizie allusive tipiche della novellistica licenziosa d'un tempo, e riprese poi dal romanzo del libertinismo

[275] Véase punto 2.

> perverso volgendole dal comico al serio, magari anzi con un connotato di empietà religiosa, da Sade a Réage. (Spinazzola, 2018, p. 60)

Toda la «volgarità programmatica» y la adopción del registro obsceno que señala Vittorio Spinazzola (2018) en *L'immaginazione divertente* quedan subrayadas desde los primeros encuentros entre el editor y el escritor en los *Canti*, donde el primero defiende que, si se quiere tener éxito en la construcción de la novela, hay que apostar por lo liviano de las cosas y por los golpes de efecto. Abandonar las reflexiones profundas y promover la cultura de lo efímero y del impacto, pasan a constituir parte de la poética pornográfica:

> Devi essere un po' più rottinculo con i colpi di scena! Altrimenti il lettore si stanca, te l'ho detto. Devi pensare che, mentre legge o leggiucchia queste pagine, sta ascoltando, disteso di traverso sul letto, musica in cuffia, e intanto giocherella con i peli della fica della moglie, della vicina, la quale nel frattempo sta guardando alla televisione un programma. (Moresco, 2018, p. 44)

Con estos recursos podemos intuir que aquella icónica imagen del *Pasticciaccio* que describía la imagen del cuerpo de Liliana degollado y con las faldas completamente levantadas, en Moresco supondría una escena más entre otras muchas. El espacio para la recreación que daba Gadda, con todo el componente ideológico que ahí quedaba impreso, aquí se trasmuta en una multiplicidad de secuencias en donde se persigue la hipérbole, pero también lo efímero y todo aquello que puede ser prontamente sustituido por *otro* producto y *otro* objeto de deseo. La interrupción del cuerpo así no deviene por las prácticas disciplinarias clásicas, sino por los dictámenes del imperativo del goce.

Pero no se puede hablar de obra pornográfica en Moresco, ni tildarla como tal, sino que hay que destacar que el autor hace uso del tema pornográfico y que lo toma a partir de sus figuras y sus espacios. Sexualidad como mercancía cuyo espectáculo se parangona al de la propia literatura: «lo spettacolo della sessualità primordiale, perversa, spettacolarizzata e mercificata è anche lo spettacolo della letteratura» (Donnarumma, 2010, p. 130).

En el discurso pornográfico no hay interés por el detalle y, como ya hemos señalado, se rechazan frontalmente las alusiones prototípicas de la narración erótica y cualquier oportunidad de velar la representación de la sexualidad. El interés pasa por poner en un primer plano los órganos sexuales —generalmente siguiendo esa línea hiperbólica que busca dimensiones fuera de lo común— y la capacidad física de los protagonistas. Pero la pornografía no viene a estimular las fantasías eróticas del espectador, puesto que ejerce más bien de recurso al acto «autoerotico»: «In altre parole, la lettura del libro porno non si limita a dare un appagamento di fantasia a un bisogno ricreativo dell'immaginario sessuale: pone anche in essere la condizione opportuna per placare un bisogno fisico dell'io sovreccitato.» (Spinazzola, 2018, p. 71). Expone una sexualidad sin límite que deviene en mercancía, un motivo que el propio Moresco subraya en los comicios de la obra:

> Di cosa parla la prima parte di questo libro? Di fica! Bene: allora noi faremo tutta la campagna su questo! Strisciate di odore di fica sulle pagine patinate delle riviste, vicino alla riproduzione della copertina. … È inutile girarci attorno, stare lì tanto a spiegare, a blaterare. Tanto poi diranno solo: apologia della violenza, pornografia, immoralismo, romanticismo, minimalismo, massimalismo, reazione, rivoluzione, insurrezione, eiaculazione, transustanziazione. (Moresco, 2018, p. 422).

La pornografía y la publicidad, por lo tanto, acaban convertidos en la misma cosa pues todo es susceptible de ser poseído y de convertirse en objeto de goce. Impregnar las páginas de una revista con el olor del sexo femenino —también más adelante se sugerirá la misma tarea, pero con el sexo masculino— implica llevar la sexualidad a un sentido más allá que el de la visión: el del olfato. Se subraya así la alegoría de que el objeto que se hace deseable entra por los cinco sentidos, te rodea y te atrapa en su razón de ser. Ente visible, pero también ente incorpóreo.

La antigua teología ha sido suplantada por el mercado y por la economía y, como se apreciará, la dimensión pornográfico-publicitaria[276] se ha convertido en dominante. De esta premisa aseveramos que lo sagrado se sitúa en Moresco por dentro de la imagen pornográfica[277] y que probablemente no encontremos ejemplo más acertado en los pasajes

[276] Véase 5.3.
[277] Véase 5.2.2.

de los *Canti* que aquél en que asistíamos a la custodia de la imagen del sexo femenino de la Musa dentro del tabernáculo[278].

Ya en Sade asistíamos a una estrecha relación entre lo sagrado y la pornografía: familia, amistad, honor… todos los temas sagrados encontraban un discurso de profanación que Pasolini retoma y que Moresco lleva a sus últimas consecuencias. Pero, mientras que Sade acomete una profanación de lo sagrado por medio de la pornografía, en Moresco el recurso es muy diferente porque la profanación de lo sagrado por medio de la pornografía ya no es efectiva debido a que ya no hay espacio para lo sagrado. Lo sagrado ha sido sustituido por el mundo de la mercancía. Así concluimos que el recurso de profanación es menos efectivo porque la pornografía ha sufrido un cambio de signo y función.

Canti del caos se divide en tres partes. Las primeras puntadas de la urdimbre narratológica derivan de las confrontaciones acaecidas en las tertulias de un editor y un escritor, cuya aspiración pasa por crear una suerte de obra total. La cuestión de la escritura de la novela se amplía por la primera y la segunda parte, hasta el pundo de que ambas desarrollan dos variantes del mismo hecho: el escritor ante el ejercicio creativo. En cambio, la tercera parte va a narrar la aniquilación de casi la totalidad de los personajes, cerrando la obra de modo que tiende un puente directo a *Gli increati*.

La obra, que presenta una multiplicidad de personajes amplísima, tiene como figuras capitales a una estrella del porno, la Musa, a un editor, il Gatto y a un escritor, il Matto. Todos los personajes tienen mayor o menor implicación con estos y desarrollan líneas temáticas en base a ellos. El escenario que se coloca como telón de fondo es el mundo de la pornografía, lo que en la obra se llama el mundo del porno extremo, en el cual se abre la posibilidad a rodar películas de toda naturaleza, incluso aquellas más inverosímiles[279] —motivo que toma Moresco para denunciar que en la sociedad del espectáculo contemporánea todo es susceptible de convertirse en objeto de consumo, todo entra dentro de la posibilidad de la demanda del público y, si este no la tiene, se crea esa demanda—. De ahí que no haya freno a la multiplicidad de situaciones que encontramos dentro de los *Canti*.

[278] En 3.2.2. un sacerdote custodia en el tabernáculo de la iglesia el recorte de una revista en la que se aprecia en primer plano la imagen del sexo de la célebre *pornstar*.
[279] Es el caso de la cópula entre una actriz y un cocodrilo.

Aunque la obra está dividida en tres partes, la estructura es de una obra única. No obstante, sería necesario definir los niveles narrativos del libro, que se pueden dividir en dos principales. Un primer espacio que ocupa digamos el relato principal, aquél que inauguran el editor y el escritor y que continúa desarrollándose en la segunda parte, pero en el espacio de un *brief*. Un segundo espacio ocupado por el desarrollo de la trama de la novela que está en formación, que incluye esos relatos y mediante el cual se van introduciendo personajes que luego comparten espacio con los principales. El juego de confusión al que somete Moresco la narración es extremo puesto que tanto la temática principal como las secundarias acaban confluyendo y las voces de la principal acaban siendo absorbidas por aquellas de la secundaria.

La trama principal de la primera parte, dejamos aquí las historias que podríamos mal llamar secundarias, gira en torno a la desaparición de la Meringa, secretaria del Gatto a quien han secuestrado. El Matto comienza la búsqueda de esta secretaria de quien posteriormente sabremos la han narcotizado y envuelto en una *carta stagnola* con la intención de asesinarla durante el rodaje de una película porno, película que corresponde al subgénero del porno extremo, donde podremos encontrar testimonios que sobrepasan todo límite de relación sexual entendida bajo el paradigma tradicional y que no solo trasgreden, sino que irrumpen en el espacio de la parafilia: relaciones con animales —entre los que destaca con un cocodrilo— con mutilados, con chicas que no dejan de sangrar mientras menstrúan…

Al Matto le han encargado escribir una obra maestra, una pieza que sea algo no identificable con nada que hasta ese momento se haya escrito, algo que dé voz a aquello que hasta ese entonces no lo ha tenido. El Matto imprime las primeras pinceladas de su obra desde la cuestión del nacimiento mismo: «Sto rivivendo l'orrore della nascita! Sto nascendo» (Moresco, 2018, p. 15) y retrotrae elementos de la tópica literaria como la oposición sueño-vigilia —eco indiscutiblemente dantiano— y la indefinición existencial: «Cosa succede quando sogno e veglia si estinguono e tu non sei più da nessuna parte e non puoi più neanche gettare indietro la testa e poi morire?» (Moresco, 2018, p. 15).

Mientras el Matto imprime una voz narrativa que nos retrotrae a lo metafísico, al Origen —la tercera parte retomará esta cuestión para enlazarla con el advenimiento del apocalipsis creatural— el editor se empeña en rebajar el nivel conceptual y colocar la obra en un plano mundano, donde el cuerpo y el sexo estén en el epicentro discursivo:

– No, no, niente da fare, così non va bene! E poi ci vorrebbe un po' più di vita! Dovresti metterci dentro un po' di fica!

– Come! In questo contesto?

– Ma certo, non c'è problema! Te l'ho detto e ridetto, oggi va il sesso prêt-à-porter, viaggi, telefonini, shopping, aerei, schiuma da bagno, bibite energetiche, telecomando… Il lettore si annoia se non scopano! (Moresco, 2018, p. 22)

Esto nos sitúa ya en la dinámica que va a establecerse entre el escritor-editor: el debate entre lo que el escritor quiere narrar y entre los gustos y exigencias del público, expuestos por el editor. Pero el escritor es consciente de la difícil tarea de invención a la que hace frente un novelista en el mundo contemporáneo, un escenario en donde parece que ya todo esté inventado: «tutto è già stato detto, tutto è già stato scritto, tutto è già stato fatto. Non si dà più possibilità d'invenzione, se mai c'è stata. Ormai si può solo sorvegliare il progetto, assemblare, combinare, contaminare» (Moresco, 2018, P. 20).

El Matto va a ir tras los pasos de la secretaria del editor, pero tiene pendiente la tarea de crear esa obra maestra, un trabajo que se encierra dentro de una potentísima campaña publicitaria que se va a ir elaborando en el transcurso de un *brief* que nunca termina y que va a ser aquella suerte de tertulia literaria en donde van a confluir editor, escritor y los propios personajes de la ficción. En un punto hacia el final de la primera parte el Gatto anuncia al escritor que ha conocido a la Musa, momento en que se da título a la obra y en que el editor sustituye al escritor: «Il tuo tempo è finito. È cominciato il mio.» (Moresco, 2018, p. 403). La segunda parte comienza con un canto titulado Invocación a la Musa y es aquí donde se revela que el objeto de la campaña publicitaria es el planeta. La cuestión que se coloca encima de la mesa y que más adelante iremos desgranando es que todo es susceptible de ser vendido y comprado.

5.3. Una estrella del porno como epicentro narrativo. Personajes que desarrollan líneas temáticas en torno a ella

El personaje de la Musa, estrella del porno a quien el editor envía a sus escritores cuando están faltos de inspiración, bebe del referente clásico de la musa Calíope, deidad al que los poetas dirigían su invocación para la composición de sus versos. A las invocaciones más famosas de la literatura grecolatina pertenecen aquellas que inauguran la *Ilíada* y la *Odisea*, en el caso de Homero, y la que dirige Virgilio para componer la *Eneida*. El juego que realiza Moresco es claro: va a invertir el tópico clásico de la invocación literaria y en el lugar de una musa clásica va a colocar a una estrella del porno, toda una declaración de intenciones si tomamos en cuenta que esta aparece en los primeros capítulos de *Canti*. Así se subraya.

Es capital colocar a la Musa en el centro de nuestro análisis no porque el personaje comporte en realidad una carga protagónica acusada en la que asistamos a largos espacios en que se desenvuelva como actante. La necesidad de colocar a la Musa en el centro de nuestro análisis responde, como iremos viendo, a que es a partir de ella que se desarrollan las líneas temáticas más interesantes a nuestro estudio. La musa permite armonizar directa o indirectamente la multiplicidad discursiva y de secuencias que desenfrenadamente construye Moresco. Además, íntimamente ligada al set del porno donde todo va a precipitarse, no podría ser sino con ella como figura central que arrancásemos el estudio, por su relación con la pornografía y por el resto de los personajes que van a ir apareciendo en relación directa o indirecta con ella.

La Musa va a protagonizar muchos de los encuentros sexuales de la obra. Junto al Matto y al Gatto, especialmente con este último, perfilan una escena en donde las cuestiones en torno a lo pornográfico que Spinazzola desarrollara[280] se perciban más exponenciales. Toda la obscenidad programática de la que él hablaba, la supresión a las alusiones y la puesta en un primer plano de los motivos de lo erótico que toma lo pornográfico para configurarse como género —con la simplificación que ello conlleva— encuentran en estas secuencias sus ejemplos más fidedignos: «Si alza di nuovo in piedi,

[280] Véase 5.2.

continuando a tenermi il cazzo con la sua bocca, le orecchie anche quelle piene di anelli. "Dai, scopiamo súbito! Cosa aspettiamo?» (Moresco, 2018, p. 549).

Hay una atención exclusiva a los órganos sexuales y una urgencia en la cópula, en ir a los hechos y prescindir de rodeos y arbitrariedades, que gobierna todos los encuentros sexuales. Importa el acto sexual, sin preámbulo, la unión mecánica de los cuerpos[281] y el afán por buscar el goce. Algo que nos lleva, una vez más, al centro de la escena pornográfica dentro del cine, donde no hay guion ni historia. El resto de los personajes que trabajan con ella o tienen alguna relación, también desempeñan el ejercicio sexual en respuesta a una mecánica repetitiva, También sucede así con los personajes que tienen relación con ella, como ocurre en el siguiente pasaje, donde la Dilatina[282] se coloca con las piernas abiertas ante el cliente y se masturba:

> Comincia a lavorare con la sua mano tutta snodada, non si riesce a capire come faccia a muoverla in quel modo, sembra disossata, sparisce là dentro per molto, e intanto continua a muoversi all'interno del taglio, si vede tutta quella schiuma pulsare, tira fuori dopo un po' la mano dalle dita impastate, sembra che se la sia bendata. … Niente più iconografie pubiche, peli, niente più diaframmi, come suol dirsi, culturali… solo quel taglio di carne che si spalanca e respira. (Moresco, 2018, p. 34)

Al final de la segunda parte, la Musa se revela como el auténtico hilo conductor de todas las historias que han ido aconteciendo y reseñará en un largo parágrafo toda la serie de fenómenos que han sacudido las páginas de la novela para acabar aclamando una sentencia que construye a través de una serie de tiempos compuestos que definen toda su monumental labor dentro de la obra: «Ho amato, ho incitato, ho premiato, ho evocato, ho inventato» (Moresco, 2018: 555). A partir de la Musa se escinden dos líneas fundamentales que relacionaremos con dos motivos: el de la publicidad y el de lo sagrado —o, mejor dicho, el de la imposibilidad de lo sagrado.

[281] Unión mecánica que recuerda a las secuencias sexuales de Carlo con los jóvenes en el prado de Casilina.
[282] Ayudante de la Musa.

5.3.1. *L'Interfaccia*

La primera vez que la Musa irrumpe en escena lo hace cuando el Gatto envía al Matto a buscarla y lo hace con la cara cubierta de semen. No pasa desapercibido que, en estas interrelaciones con la cuestión de la creación —que abarca tanto la creación en la ficción como de la propia vida humana— el personaje aparezca precisamente cubierta de semen. A este detalle hay que sumar que es precisamente la Musa quien tiene encuentros —entre muchos otros personajes— con el donador de semen, figura en principio secundaria que se convertirá en capital cuando tome el relevo de escritor en la segunda parte, además de que es de quien se inseminará el personaje conocido como l'Interfaccia, destinada a dar a luz a un nuevo mesías.

Debord hablaba de que la imagen había llegado a sustituir a la realidad y que la sociedad del espectáculo producía un efecto de alienación tal en el individuo que este llegaba a verse imitando las imágenes a través de las cuales estaba mediatizado:

> Cara musa, mi sono piazzata a gambe larghe di fronte a lei che stava a sua volta a gambe larghe nel video, sola in casa, seduta sul pavimento, il televisore portatile anche quello per terra a poca distanza da me, faccia a faccia, si potrebbe anche dire… e intanto eseguivo gli stessi identici gesti che eseguiva lei, l'occorrente già preparato, lì accanto, tutta la casa in silenzio, solo un leggero rumore di televisori che veniva dagli appartamenti vicini. (Moresco, 2018, p.36)

El fragmento se vincula con el punto en que Debord acomete contra el sujeto mediatizado por la imagen de la publicidad y que lo desplaza a un espacio de enajenación. En medio de la relación entre espectador y objeto publicitario es el segundo el que se revela triunfante, que llega a dominar los espacios del espectador y logra poner en crisis su existencia misma:

> la alienación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla,

> menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. (Debord, 1999, p. 49)

Moresco evidencia en este fragmento la correspondencia entre l'Interfaccia y la imagen reflejada en la pantalla del anuncio de la Musa a partir del recurso de la pantalla, que, conceptualmente, hace las veces de espejo. La cuestión del poder de los *mass media* —en este caso la televisión, aunque estamos a las puertas de la era digital— es del todo indiscutible y el fragmento revela que la aspiración última de este personaje pasa por ser la imagen de la pantalla, que viene a quedar definida como una «imagen absoluta» dentro de una «tele-visione assoluta». El juego especular es sobresaliente y, como se continúa viendo en el siguiente fragmento, consigue llevar a la confusión de los dos espacios contrapuestos[283]:

> Quando infine ho visto il suo sesso completamente nudo che tagliava in primissimo piano, verticalmente, tutto il video, ho capito all'improvviso che cos'è veramente l'immagine riflessa. "Ma certo!" mi sono detta. "La sua essenza è questa: una mucosa che inghiotte, de programmazione assoluta, deprivazione"! La camera zoomava ancora di più, per far notare il suo lavoro fin nei minimi particolari, si faceva inghiottire a sua volta perché l'immagine potesse inghiottire, mentre il video sbocciava, ma era come se sbocciasse dall'altra parte, all'incontrario. (Moresco, 2018, pp. 36-37)

Una cámara que hace zoom hacia el sexo, pero cuyo efecto deviene por un contrario, como si fuese el sexo el que hiciese el efecto de cámara. Como si el zoom viniese del sexo mismo y nos sumiese dentro de todo ese punto único creador con un recorrido de cámara que realiza un camino dirigido a ese centro mismo de la creación. La Musa queda así —sin ella saberlo— ligada a l'Interfaccia desde el momento en que esta ve su anuncio en televisión. Y esta Interfaccia —que es un elemento trascendental en la narrativa— posee también una connotación altamente simbólica por todo lo que comporta el hecho de que esté destinada a dar a luz a un nuevo mesías: asumir metafóricamente el papel de la nueva Virgen María que el devenir narrativo reclama.

[283] La imagen representada y la otra que imita los gestos de la pantalla.

El televisor proyecta una escena que engulle al espectador y su realidad-televisión somete al público, engulléndolo en todo su entramado de ente de poder absoluto y ente creador: «“Certo, certo” mi continuavo a dire, “l’essenza è questa, qualsiasi cosa si veda, volti, sorrisi, popoli, reperti storici, mondo minerale, animale, in formazione, in comunicazione, gemmazioni, rivoluzioni, costellazioni… è questa l’immagine assoluta, la tele-visione assoluta!”» (Moresco, 2018, p.37).

La narración prosigue indicando que ambas mujeres han terminado el simultáneo ejercicio dejando expuestos sus sexos desnudos uno frente a otro, siendo el pasaje una vez más un instrumento con el que subrayar esa identidad de las imágenes y esa confluencia entre lo proyectado en la pantalla y entre el espectador que observa. Moresco aprovecha el soporte de la imagen televisiva, la multiplicidad de herramientas que a nivel técnico esto le otorga, para desplegar los juegos de cámara con los que permitirse ahondar en detalles y seguir desplegando sus poderosas interrelaciones:

> Ora i due tagli nudi erano uno di fronte all’altro, scotennati. Lei aveva allargato per un istante le sue grandi labbra, con due dita, per fare osservare meglio il risultato perfetto della depilazione, il video si era aperto ancora di più, ingigantita al centro di esso aveva fatto capolino come una goccia di latte, cieca, e anche all’interno del mio taglio altrettanto aperto era specularmente apparse un’identica goccia come di latte, cieca. (Moresco, 2018, p. 37)

Avanzada la narración y ya con el personaje de l’Interfaccia embarazada, la cuestión se va a retomar una vez más y de nuevo, en el capítulo intitulado *Le due matrice* Moresco vuelve al juego especular: «Eccomi ancora qui, a gambe aperte di fronte al video anche quello a gambe aperte, fiamma contro fiamma. È durato un secondo. Poi l’immagine è ritornata. L’immagine» (Moresco, 2018, p.78). Para luego continuar con una desarrollada explicación técnica sobre cómo funciona la televisión: «Televisione: trascrizione a distanza di immagini in movimento. L’immagine da trasmettere è proiettata su uno schermo di materiale fotoelettrico diviso in piccole sezioni, ognuna delle quali in seguito al bombardamento elettronico fornisse corrente elettrica proporzionale all’intensità luminosa» (Moresco,2018, p. 78).

Podría detenerse aquí, pero es evidente que Moresco perpetúa una puesta en valor continua de la cuestión del origen del mundo —al menos de este contexto de Modernidad tardía al que pertenece:

> Ma nel caso del taglio di una vagina depilata, aperta, immobile, a lungo, a inquadratura fissa? Come una mucosa scatenata, cieca, che inghiotte. Di fronte all'immagine speculare di sé stessa, per di più! La sua immagine, ora, inquadrata a lungo, la posso per giunta bloccare col fermo immagine, per molto, per sempre, persino, teoricamente, volendo mentre lei nel frattempo è altrove, è diventata già un'altra cosa, è morta. Potrebbe essere ormai l'immagine di grado zero di una mucosa primordiale morta che continua a inghiottire. … per inghiottire fingendo di irradiare per irradiare fingendo di inghiottire. Un imagine… (Moresco, 2018, p.78-79)

Una imagen capaz de someter a un espectador a quien embauca con la falaz ilusión de que es él quien ostenta el poder de gobernar el reflejo que le devuelve la pantalla. Pero cuando se produce una analogía tan plena entre la imagen del emisor y la imagen del receptor como aquella con la que Moresco construye el juego especular, nos introducimos en el momento en que se van a desdibujar por completo las líneas que separan el espacio *real* de aquél de la ficción televisiva.

Los agudos juegos de cámara que acomete aquí el escritor sirven para llevarnos de nuevo a la pantalla, al encuadre que se para en la estampa del sexo de la Musa, elemento que estéticamente parece haber recogido el motivo del *Origen del mundo*[284] de Courbet para adaptarlo a las exigencias de su público:

> Un'immagine da trasmettere per sempre, solo questo, per sempre, a inquadratura fissa, progressivamente, su tutte le televisioni del mondo, su tutti i canali, inglobando a poco a poco tutte le altre trasmissioni, tutte le altre immagini, risucchiandole tute, solo

[284] La representación de Moresco remite irremisiblemente al famoso cuadro de Courbet pintado en 1866 y expuesto en el Louvre. La pintura realista del francés colocaba en primera plana la parte del cuerpo femenino que va desde el cuello hasta los muslos, dejando en el centro del cuadro la exposición del sexo de la modelo, que además se ofrece al espectador con cierto descaro por la posición de uno de los muslos, que se coloca separado del otro para dar mayor visibilidad a toda la zona de la vulva. Moresco retoma la imagen de Courbet y la coloca en la pantalla en un primerísimo plano, eliminando los elementos sugestivos de la pierna de la modela y dejando únicamente como centro y foco el sexo femenino.

> questa immagine, infine, per sempre, tutti a fissare alla fine solo quel taglio nella bolla del video, in tutto il pianeta, trasmessa nello spazio da tutti i ripetitori, i satelliti […] tutti dentro quest'immagine concentrata, essenziale, tutti dentro quest'immagine terminale, potenziale, le altre immagini, tutto, cose, persone, tutte le loro immagini potenziali, tutto quanto là dentro, a capofitto. (Moresco, 2018, p. 79)

Y continúa el juego especular entre l'Interfaccia y la Musa para marcar el punto ya comentado de aquel momento en que la delimitación de espacios es del todo imposible:

> Mi avvicino di più al video, allargo ancora di più le mie cosce, mi spingo avanti fino a toccare con il mio taglio l'immagine riflessa del suo taglio altrettanto scuoiato. […] Rimane alla fine sotto il taglio, il luogo della scomparsa (inghiottimento o autoinghiottimento?). Ma adesso cosa succede? Adesso che siamo l'una di fronte all'altra, l'una contro l'altra? Quale delle due è l'immagine? Quale delle due ne è l'immagine? Quale delle due inghiotte l'altra? E allora quale spazio si apre? Cosa si crea in mezzo? Forse una terza matrice tra le due matrici? (Moresco, 2018, p. 80)

Una imagen frente a otra, especularmente. Se produce una interrelación con la heterotopía de aquella pantalla como espejo, pero también con la imagen que se mete dentro del *espejo* y que no es real. El espejo atrapa la imagen, pero no hay vida dentro de él. La profunda contemplación de la imagen de la Musa encerrada en la pantalla ha llevado a este elemento a trasmutar en espejo por el efecto de imitación que ha surtido en el espectador, porque el espectador quiere convertirse en el sujeto que esta encierra.

Cuando se revela que l'Interfaccia ya está embarazada, Moresco repite de nuevo la misma estructura narrativa, pero colocándola directamente ante un espejo. Ya no hay necesidad de que imite los movimientos de la pantalla y sea un reflejo de la imagen de la Musa, ahora es el momento en que puede verse a sí misma, perderse ante su propio reflejo y continuar con los espacios en donde continuará sin saber qué imagen ocupa el plano real:

> L'Interfaccia intanto è immobile, in piedi, nuda, di fronte allo specchio. Si è fermata di colpo, vedendosi all'improvviso nel grande specchio a figura intera che c'è a fianco del letto con tutto il suo corpo deformato, curvato. Contempla senza fiatare la curva del suo corpo che mette in curva lo specchio … Tutta la forma del suo corpo viene avanti in modo orbitale dentro lo specchio, si mangia lo specchio. (Moresco, 2018, p. 764)

Toda la escena repite aquel momento en que se colocaba delante del televisor para contemplar e imitar el sexo depilado de la Musa: «Da quando mi sono posta specularmente di fronte alla Musa, il mio taglio specularmente di fronte al suo taglio tutto scuoiato e incendiato nella bolla del video…» (Moresco, 2018, pp. 764-765).

En el final de la segunda parte se producirá la revelación de que quien parecía ser el editor en realidad no lo era y de que todos los hilos eran movidos por la Meringa, en realidad de nombre Leonarda. La Musa misma era su ayudante. Al final es Dios quien ocupa el lugar del creador de la historia y dice las mismas palabras que había pronunciado el Gatto al final de la primera parte: «Il vostro tempo è finito. È cominciato il mio!» (Moresco, 2018, p. 833)

Se reflexiona sobre la posibilidad de un fin del mundo y de los hombres, de todas las cosas que se conocen y que podrían desaparecer. El hijo no nato de l'Interfaccia juega un papel de redentor en este mundo de ruinas presto a ser destruido y, como ocurre con algunos de los héroes mitológicos y con, por ejemplo, el Moisés bíblico, el personaje es susceptible de ser eliminado incluso antes de nacer. Un personaje al que se conoce como el hombre que pisa la mierda será quien salve a esta virgen contemporánea.

5.3.2. El sacerdote

Toda la cuestión en torno a la Musa, en este caso en torno al sexo depilado de la musa es sumamente significativa porque de forma indirecta conecta este elemento de la figura de la madre —futura madre del nuevo mesías— con otro de los temas que nos interesa desarrollar y que es la cuestión de lo sagrado en *Canti del Caos*. Dos personajes quedan ligados a la musa por la contemplación casi obsesiva del anuncio que esta protagoniza: la ya mencionada Interfaccia y un sacerdote. El uno, figura de lo sagrado y

la otra, figura de la madre la madre, dos personajes que quedan conectados a la figura central de la musa por la misma vía y casi en las mismas circunstancias: uno y otro se encuentran frente al televisor y, cuando van a pasar de canal, se encuentran de repente con la figura del sexo depilado de la musa. Pero, mientras l'Interfaccia queda totalmente engullida por esa imagen televisiva, el sacerdote se decide a llamar a la propia Musa:

> l'ho vista, un paio di giorni fa, all'improvviso, mentre passavo da un canale all'altro con il telecomando, in cerca di un notiziario della notte, per puro caso … Il video si era come aperto di colpo, squarciato, al centro della mia povera stanza da sacerdote. Si era aperto improvvisamente una piaga.» (Moresco, 2018, p. 41)

No pasan desapercibidas las pretensiones de Moresco con esta primera analogía que establece el sacerdote entre el sexo femenino y la llaga del cuerpo de Cristo y es que es evidente la conexión que el autor quiere subrayar entre la identidad sagrada con el exponente más mundano del sexo. El motivo de la llaga de cristo experimenta una resignificación en donde queda renombrada como el sexo de la mujer, la palpitante hendidura que acoge al sexo masculino y da frutos, pero si la analogía expresada por el sacerdote no es suficiente, la referencia queda subrayada por el propio narrador, quien describe el pasaje en que Jesús abre sus llagas —pasaje magistralmente retratado por Caravaggio en *La incredulidad de santo Tomás*[285]: «Oh, sì" mi dicevo, "lo stigma! Forse è così che avviene un'apparizione, ti lascia forse allo stesso modo svuotato, disgustato, anche quando Gesù si sarà aperto la piaga con le dita, in piena luce, in pieno giorno…"» (Moresco, 2018, p. 41).

El sacerdote es quien le cuenta a la Musa sus propias impresiones sobre el anuncio. Hay una relación comunicativa directa, mientras que con l'Interfaccia se establece a través de una pantalla y se acaba produciendo una fusión, el contacto con el sacerdote es mediante una llamada. Es mediante la voz, pero al final el elemento que media entre uno

[285] En *La incredulidad de Santo Tomás*, pintada hacia 1602) Caravaggio representa una escena del Nuevo Testamento —concretamente del Evangelio según San Juan— en la que el apóstol Tomás se acerca a Jesús incapaz de creer que este haya resucitado. El apóstol solicita tocar sus heridas y es justo este el momento que recrea el pintor. Es evidente que el recurso de Moresco al utilizar la imagen de la llaga sagrada para parangonarla con la del sexo femenino responde a una de las fórmulas de trasgresión de la narrativa de Moresco.

y otro es la imagen del sexo depilado de la Musa, estampado en una revista que acaba al alcance de cualquiera. El sacerdote sabe qué tiene que hacer para que el proceso de *posesión* se pueda llevar a cabo y no duda en visitar uno de esos quioscos que permanecen abiertos en plena noche para hacerse con la revista. Compra el ejemplar y recorta la página en donde se expone el sexo en primer plano, tirando el resto del volumen a la basura.

Si en Caravaggio se asistía a una posesión del cuerpo mediante la mutilación, pues esas partes cercenadas quedan a merced de quien las sostiene —recuérdense los *David*, la *Judith* o las distintas versiones de *Salomé*— podríamos aventurarnos a decir que el acto de posesión del sacerdote pasa también por la apropiación de la parte de un todo, por la mutilación de una revista en este caso. Porque este ejercicio va a permitirle quedarse con aquel encuadre que l'Interfaccia había podido congelar dentro de la pantalla y porque es a través de este recurso que va a poder custodiar la deseada imagen en cualquier lugar que desee, incluso si esto implica guardar la estampa dentro del tabernáculo de la iglesia y junto a las hostias sagradas, icónico momento de conjunción del sexo y lo sagrado, de la imagen del sexo de la musa con la representación del cuerpo de cristo:

> D'un tratto, passando di nuovo accanto all'altare, mi sono fermato. "Ma certo", mi sono detto, "nel tabernacolo!" Ho aperto con la minuscola chiave, e si sentiva lo scatto della piccola serratura nella Chiesa deserta. L'ho messa dentro, accanto alla pisside traboccate di ostie. Ho richiuso, sono risalito piano piano in canonica e sono andato finalmente a dormire … anche la sua piaga dorme nel tabernacolo buio, accanto alla pisside, consustanziale. (Moresco, 2018, p. 43)

Y habrá de dar un paso más allá en esta conjunción del sexo y lo sagrado cuando proceda a dar misa contemplando la imagen que el tabernáculo custodia:

> Ho aperto con la piccola chiave la porticina del tabernacolo, mi ci sino chinato sopra, ho allungato il mio lungo collo, ci sono quasi entrato dentro a gancio, con la testa, di fronte a quella piaga vivente, a quell'immagine consustanziale, pentecostale, tutto piegato per coprire l'imbocco del tabernacolo con le spalle ricoperte dei paramenti appena stirati e ancora profumati, mentre il canto del coro saliva di colpo nella Chiesa. Tremavo, come si fa a non tremare? Faccia a faccia col lacerto della sua immagine asportata e dai

> lembi stracciati, adagiata accanto alla pisside traboccante di ostie appena consacrate. (Moresco, 2018, pp. 97-98)

A mitad de la primera parte de los *Canti* Moresco va a insistir en toda esta cuestión relativa a la pérdida de lo sagrado[286]. De nuevo nos coloca tras los pasos de este sacerdote —al que encontramos una vez más ante el tabernáculo— y retoma el motivo de la comparación del sexo de la Musa con la herida abierta de Cristo, pero esta vez va a añadir un mayor patetismo a través del motivo de la lágrima: «Contemplo con le lacrime agli occhi il lacerto di quella cristica apertura scuoiata su quel ritaglio di giornale che tengo nel tabernacolo, mentre con le mani e parte degli bracci là dentro comincio a preparare la dose» (Moresco, 2018, p. 262).

En Pasolini, según el contexto, las lágrimas podían llegar a teñirse de cierto reclamo a la redención —sucede así con el Accattone derribado en mitad de la calle que mira con el último fulgor de sus ojos a la espera de la muerte—, pero aquí hay solo una intención que se dirige a remarcar la emoción y consternación del personaje, que ha sustituido lo sagrado por estos nuevos elementos. Sin embargo, Moresco va a terminar de dinamitar lo sagrado en el momento en que se revela que, junto al recorte de la revista que guarda en el tabernáculo, el sacerdote también guarda unas dosis de estupefacientes.

Por la descripción que Moresco hace del ritual de consumo se deduce que el sacerdote es heroinómano y que es a partir de los episodios en que se encuentra bajo los efectos de la heroína que se acerca a unas experiencias que entroncan con lo más profundo de la experiencia metafísica y que bien se podría identificar con la vivencia experiencial de los místicos:

> e sento tutt'intorno quelle voci ancora più emozionate, perché scambiano quanto mi sta succedendo por l'intensità della mia adorazione, e sento scoppiare in fondo a me stesso la mia evidenza turrita, mentre vado per stati limbici, precedenti la caduta, la colpa, eppure in una suzione pentecostale, consustanziale, passano nelle gelatine della mia mente immagini di mondi increati perlustrali. (Moresco, 2018, p. 263)

[286] En Han, B.-C. (2020). *La desaparición de los rituales*. Herder. Barcelona. [Trad. Alberto Ciria].

El viaje del sacerdote bajo los efectos de la heroína sirve de anclaje para retomar de nuevo la cuestión de lo increado, pues como se puede apreciar en el fragmento, el discurso revela la voluntad del personaje de volver a ser una cosa no existente, algo que nunca ha llegado a existir, algo *increado* —no por casualidad será este el término que dé título al último libro de la trilogía de Moresco—. Pero la figura del sacerdote nos interesa más especialmente porque en las narraciones en que es protagonista, la cuestión de lo sagrado en la Modernidad tardía no deja de ser referencial y no dejan de sumarse acontecimientos que abren el debate en torno a esta cuestión. Así sucede con la noticia de que la Iglesia ha sido trasladada a Los Ángeles y que el nuevo papa se llama Elvis I: «Oppure che il Vaticano è stato trasferito in un posto diverso ancora, a Los Angeles, per esempio, e che dentro ci siede il nuovo papa, Elvis I. Mi manda a convocare in un momento di questi, mentre sto così fulminato sopra l'altare» (Moresco, 2018, p. 264).

Moresco apela a estos recursos para reforzar las interrelaciones con toda la cuestión de la publicidad, de lo comercial, del consumo y de la producción en serie. No es arbitrario que el sacerdote vislumbre un posible traslado de la sede del Vaticano a la ciudad de Los Ángeles, lugar por excelencia de las grandes producciones cinematográficas y morada de las más laureadas estrellas del cine. Una ciudad como los Ángeles, motor de la industria de la imagen y con un papa que adopta el nombre de Elvis, sin duda alguna una de las más aclamadas leyendas de la música del siglo XX, pero mucho más importante: un icono. El ejercicio está muy bien construido porque al referenciar a un icono, al instante desposees a la figura humana de su condición precisamente humana, la conviertes en producto, en modelo, en estela a seguir e imitar. Es en sí mismo todo el capital teórico de la sociedad especular de la que nos habla Guy Debord. Y Moresco nos lleva a este derrotero mediante este juego de irónicas referencias. Lo que despierta una inicial carcajada, pero tras cuyos velos se descubre todo un agudo aparato hermenéutico.

Las últimas secuencias que el sacerdote acapara devienen tras lo que podríamos decir una especie de paréntesis en torno al tabernáculo y la relación de ser de la Iglesia misma. El sacerdote ha estado ligado emocionalmente a Aminah, uno de los personajes que desfilan pos los suburbiales espacios del porno extremo, figura a la que se le han ido amputando las extremidades. Después de estos episodios hay una vuelta, como decíamos, a la cuestión del lugar que ocupa la iglesia en ese momento del libro, momento en que el sacerdote termina por revelar que hay un nuevo papa, Elvis II, que ha disuelto la Iglesia

después de que Elvis I haya muerto de sobredosis. Elvis II comunica al sacerdote su decisión de disolver la Iglesia como el mayor gesto religioso que se puede tener:

> percepivo solo che stavo dichiarando la mia intenzione, come primo gesto compiutamente papale, di sciogliere la Chiesa, dopo duemila anni, che accettavo di farmi strumento di questo tremendo gesto religioso totale, che l'unico gesto possibile di umiltà e di resurrezione era sciogliere finalmente questa orribile cosa. (Moresco, 2018, p. 787)

5.4. La publicidad como sustituto de lo sagrado

Como se viene anticipando, Moresco trabaja muy bien la deconstrucción de los motivos históricamente sagrados, lo expone muy especialmente a partir de la figura del sacerdote, pero también de la propia Musa, en cuyo nombre ya invierte la figura mítica de invocación clásica para referirse a una *pornstar* a la cual acuden los escritores en busca de inspiración. En *Realismo capitalista*[287] encontramos que Mark Fisher da una forma teórica a muchos de los presupuestos que encontramos en la narrativa de Moresco. Por supuesto que para el empleo del término no es pionero Fisher[288], pero sí que da un valor más expansivo:

> A mi entender, el realismo capitalista no puede limitarse al arte o al modo propagandístico en el que funciona la publicidad. Es algo más parecido a una atmósfera general que condiciona no solo la producción de cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos. (Fisher, 2018, p. 41)

[287] Fisher aclar que la expresión «realismo capitalista» «podría efectivamente subsumirse en la rúbrica del posmodernismo y la posmodernidad tal como los teorizó Jameson. Y, sin embargo, a pesar de la enorme y clarificadora tarea de Jameson, el concepto de posmodernismo sigue siendo discutible; sus significados, apropiados e inútiles al mismo tiempo, son múltiples y fluctuantes.» (Fisher, 2018, p. 28-29).
[288] El propio autor refiere que ya había sido utilizado por artistas pop alemanes y por Michael Schudson en *Publicidad*.

Así al cambio de paradigma en lo que a la pérdida de lo sagrado en la Modernidad tardía se refiere, Fisher argumenta que «el capitalismo es lo que queda en pie cuando las creencias colapsan en el nivel de la elaboración ritual o simbólica, dejando como resto solamente al consumidor-espectador que camina a tientas entre reliquias y ruinas» (Fisher, 2018, p. 26) y, por supuesto, va a ser este el nuevo tipo de feligrés y el capital la entidad a la que profesar su fe, a la que dar el valor sagrado de los antiguos iconos de veneración.

Tinte irónico del realismo capitalista que Fisher identifica con el hombre deshumanizado que queda en este horizonte actual. La ironía se puede aplicar a partir de la distancia que tomamos de la cosa, por ello nos movemos en la paradoja de tildar de sin valor al dinero y, a su vez, darle aquel valor sagrado antes apuntado.

En el cambio de paradigma subraya Fisher (2018) que el control «solo funciona si uno es cómplice con él» (Fisher, 2018, p. 51). Cuando habla del público remite que nos hemos separado de «toda forma de control extrínseco; más bien nos encontramos integrados en un circuito de control cuyo único mandato son nuestros deseos y preferencias que vuelven, no como los propios, sino como las preferencias y los deseos del gran Otro»[289] (Fisher, 2018, p. 83).

Puede que Moresco rompa el estamento de poder eclesiástico para evidenciar que lo único que ahora va a dictar un régimen de prácticas disciplinarias es la publicidad, pero, en cualquier caso, Moresco abre dos vías para retratar una ruptura de lo sagrado. La primera tiene que ver con los presupuestos ahora expuestos aquí, pero la segunda pasa por construir un personaje que va a ser no una representación de Dios en la tierra, sino Dios mismo y que aparece al final de la segunda parte. Y la singularidad de este personaje es que va a estar de lleno ligado a toda la cuestión de la publicidad y el mercado, pues es quien encarga una campaña publicitaria para poner a la venta el mundo. Como vaticinaba Debord:

> El espectáculo es el momento en el cual la mercancía alcanza la ocupación total de la vida social. No es únicamente que se haga patente la relación con la mercancía, sino

[289] «El gran Otro»: concepto lacaniano que remite a la «ficción colectiva, la estructura simbólica presupuesta en todo campo social» (Fisher, 2018, p. 77).

> que ya no hay otra cosa más que esa relación: el mundo visible es su mundo. (Debord, 2010: 55)

La manera en que Antonio Moresco representa el cambio del paso de unas prácticas disciplinarias a una no disciplinarias es clara: de un lado está la Iglesia como tradicional organismo de poder que controla al cuerpo, como tradicional fábrica de prácticas disciplinarias y que ya hemos visto ha quedado disuelta. De otro lado encontramos el nuevo poder que emana del imperio del positivo y que encuentra su vía de difusión a través de los medios publicitarios, evidentemente con otro tipo de prácticas disciplinarias más efectivas.

El mercado, según Moresco, se compra y se vende a sí mismo, de ahí que sea una reciprocidad de acciones que no tiene fin, de ahí que no se pueda dominar ni encerrar en lugar alguno y que no haya producto que no pueda poseer: «Chi può avere la forza economica, l'estrinsecità per fare un simile acquisto? E chi potrebbe mai stabilire il prezzo, in questo caso? -Il mercato, naturalmente» (Antonio Moresco, 2018, p. 463).

Es una maquinaria que vive por sí misma. Toda la operación de producción, escritura y creación de la novela, toda la operística mercantil que los ha llevado incluso a recuperar a Dios mismo: «il mio vecchio Dio, finalmente, che credevo perduto per sempre» (Moresco, 2018, p. 726). En esta segunda parte se idea el tipo de campaña publicitaria para el libro, que solo puede ser publicitado a través del tema central que contiene y que se refiere al mismo sexo femenino y así concluyen con la idea de impregnar las revistas con ese aroma:

> Strisciate di odore di fica sulle pagine patinate delle riviste, vicino alla riproduzione della copertina. Titolo del libro: Canti del caos, mi pare di ricordare che abbiamo buttato là alla fine … Tanto poi diranno solo: apologia della violenza, pornografia, immoralismo, moralismo, romanticismo, minimalismo, massimalismo, reazione, rivoluzione, insurrezione, eiaculazione, transustanziazione. (Moresco, 2018, p. 423)

Las grandes cuestiones de la modernidad tardía se ponen así encima de la mesa de los *Canti*. El Gatto quiere que no hay lugar a dudas, que todo el mundo tiene que saber de qué va el libro: sin arbitrariedades, sin interpretaciones. Cosas simples y rápidas, repetitivas. Al olor del sexo femenino quieren que también acompañe el del sexo masculino porque solo así se puede atraer también a un público femenino. Se trata de que todos sucumban al poderoso aparato publicitario que han puesto en marcha y que ha encargado un cliente de quien al principio se desconoce la identidad porque aparece con una máscara y la voz afónica. El cliente explica el motivo que lo lleva a portar la máscara y más adelante se revelará que se trata de Dios:

> Me la metto poiché lei si spaventerebbe a parlare con qualcuno che le potrebbe apparire come qualcosa che non esiste, un cosiddetto niente … e poi io stesso non so veramente chi sono. Se sono io o se c'è qualcuno che mi manda, che manovra, qui dentro. Come farei a essere quello che sono se sapessi veramente chi sono? (Moresco, 2018, p. 460)

La voz afónica del cliente, Dios en este caso, cuestiona su propio poder, su santidad, su eternidad y si es quien rige realmente las leyes de los hombres. «Ormai il mercato è tutto giocato su potenzialità, aspettative!» (Moresco, 2018, p. 724). Esta sentencia se pone en juego cuando se discute si es posible realmente poner a la venta el planeta. Se pone también en entredicho si para que eso sea posible se tenga que creer forzosamente en Dios. Como vemos, hay una recurrencia continua de Moresco hacia lo sagrado, hacia la fe. ¿Pues quién podría poner en venta un planeta sino Dios mismo, que lo ha creado?:

> Noi qui stiamo ponendo il problema del mercato che deve per forza credere in Dio per poter andare a un simile acquisto. Ma perché non ci poniamo anche il problema inverso? Perché nessuno si interroga sull'enorme gesto di fiducia che deve compiere Dio nei confronti del mercato? Perché non è solo il mercato che deve credere in Dio. È ancora più enorme quello che si chiede a Dio: di credere nel mercato, che esista il mercato. Altrimenti a chi vende? Non so se vi rendete conto! Deve credere che il mercato sia

> solvibile nei confronti della totalità di sé stesso! Deve credere che il mercato possa comperare sé stesso! (Moresco, 2018, p. 725)

En un momento determinado, el cliente cita al informático —el donador de semen de los comicios de la novela— en un desfile de moda. Cuando el informático alega que no entiende cómo lo cita en un evento en donde les va a ser muy difícil comunicarse debido a todo el bullicio del lugar, el cliente le responde: «Non c'è bisogno di parlare, stavolta!» Moresco abre un juego muy interesante cuando coloca en la voz de Dios la marca de la afonía de la voz y de la máscara sobre el rostro porque especialmente la afonía dificulta la comunicación con el receptor. Las ocasiones en donde la comunicación entre emisor-receptor es difícil y casi imposible se repite en varias ocasiones y esta situación de incomunicación nos recuerda a las que habitualmente encontramos en el cine de Fellini, donde la comunicación se convertía en una empresa imposible y el discurso quedaba tapado por las voces y el ruido de alrededor, como sucede en *La Dolce Vita* y como ocurre con la conversación entre el cliente y el informático en medio del desfile de moda.

En el desfile de Moresco el cliente se gira hacia el informático para hablar justo en el momento de los aplausos, lo que provoca que este continúe sin poder oír lo que el cliente intenta decirle —que al parecer son comentarios acerca de los desfiles que van pasando delante de sus ojos o, mejor dicho, de su máscara—. La máscara que el cliente porta lo protege del público y mantiene su anonimato porque según él es un elemento que lo camufla, de modo que no corre el riesgo de que nadie se dirija a él. Esta clara referencia a la superficialidad, a la vanidad de las cosas y al mundo de las apariencias nos lleva de nuevo al elemento característico de la sociedad especular.

Todo el desfile es un despliegue de estilo *kisch*. Un completo exceso en el uso del ornato, de las mezclas de acero, de cuero, de pantalones bajos, de estolas de pelo negro… pero lo interesante es que los modelos han desfilado encima de una pasarela de espejos, de un soporte que era capaz de devolverles su propia imagen. Y ya hemos visto que no es la primera vez que este juego de correspondencias entre las imágenes, entre los contenedores de las mismas, los espacios heterotópicos y la imagen de la realidad confluyen.

5.5. De Moresco a Pierre et Gilles: cuestión de imágenes

Como ya anunciamos en los postulados que han quedado expresos en el punto 1. y 2., no hay duda de que las imágenes presentan tal valor en nuestra contemporaneidad que parece que haya que tenerlas bajo un control constante. Esta aseveración, que no adolece de portar un matiz controvertido en sí mismo, ostenta una verdad indiscutible en cuanto a lo irrefutable de su enunciado: efectivamente las imágenes tienen valor, y mucho. Cabría replantearse, no obstante, en este dominio que rodea al valor de la imagen, hasta qué punto pesa tal aseveración como tópico y hasta qué punto ese peso del tópico puede llegar a desdibujar el valor histórico que las imágenes han portado consigo desde los inicios y a lo largo del desarrollo de la humanidad.

No es cuestión de discutir aquí que el mundo en que nos encontramos circunscritos, el mundo en que nos desenvolvemos comporta un contacto tan cotidiano y directo con las imágenes como excesivo. La presencia de imágenes por doquier es algo que invade nuestro mapa de territorio hasta el punto de que hemos hecho de la imagen publicitaria un complemento de los espacios urbanos y, como extensión, de los propios espacios domésticos. Pocos rincones hay que se sustraigan de alguna influencia publicitaria y/o de propaganda, bien porque salgamos de nuestros espacios domésticos a los susodichos espacios urbanos, bien porque, sencillamente, encendamos la pantalla de nuestros dispositivos electrónicos y nos conectemos al navegador o a una red social.

La proliferación de los soportes tecnológicos y nuestra interdependencia a estos, han configurado a tales elementos como los grandes productores de imágenes, la gran fábrica de producción en serie de la imagen hoy en día. *Tablets*, ordenadores, *smartphone*…la cantidad de elementos reproductores de imágenes es tal que a estas alturas no solo vivimos rodeados de imágenes, sino que vivimos *con* las imágenes y, más aún, vivimos *por* las imágenes.

Pero este valor de las imágenes a que tanto tiempo dedican los teóricos en el campo de lo visual no es algo exclusivo de nuestra contemporaneidad y, así como tampoco ha sido exclusivo el uso que el poder ha hecho de las mismas y el modo en que las ha sometido bajo control, el plusvalor de la imagen ha sido un fenómeno que nos ha venido acompañando desde los comicios de la sociedad misma. Imágenes de propaganda

de los emperadores, esculturas para inmortalizar la naturaleza divina de los reyes, rostros que circulaban en las monedas, grabados de los primeros cristianos que daban muestras de su fe… decir que el plusvalor de la imagen es un fenómeno en auge a partir de la Modernidad tardía sería faltar a la verdad. Se puede aseverar, sin embargo, que con la aparición de los *mass media* la facilidad para la reproductibilidad de estas y para su difusión hemos llegado al punto de no retorno en que nos encontramos, esto es al punto de metafóricamente vernos sumergidos en una mar de imágenes.

W. J. T. Mitchell (2017) arroja una interesante perspectiva en torno a la cultura visual en la que está inmersa la Modernidad tardía. Atendiendo al concepto de «pictorial turn» —y que se vendría a traducir y corresponder conceptualmente con un «giro pictórico»— se ocupa de determinar el cambio de disciplina dentro de la cultura visual de una determinada época, el punto determinante en que pasamos de un régimen escópico a otro:

> si sta verificando nel dibattito filosofico un'altra trasformazione, e che, in altre discipline delle scienze umane e nella sfera della cultura pubblica, sta avendo luogo ancora una volta un mutamento, strettamente connesso al fenomeno in questione. Chiamerò questa trasformazione *pictorial turn*. (Mitchell, 2017, p. 79)

El debate filosófico al que remite Mitchell (2017) responde a las observaciones que habían desarrollado autores como Richard Rorty —en *La filosofía y el espejo de la naturaleza*— y Ludwing Wittgenstein —en *Investigaciones filosóficas*:

> La determinazione di Rorty a "rimuovere completamente dal nostro linguaggio le metafore visive, in particolare quella del rispecchiamento", fa eco all'iconofobia di Wittgenstein e all'ansia generale della filosofia linguistica riguardo alla rappresentazione visuale. Quest'ansia, questo bisogno cioè di difendere il *nostro parlare dal visivo*, mi sembra un segno evidente dell'incipiente *pictorial turn*. (Mitchell, 2017, p. 81)

El *pictorial turn* de la Modernidad tardía supone un giro pictórico más en la cultura visual, es determinante subrayar que esta nueva relación entre el hombre y la

imagen está condicionada de un modo inédito por el uso de las nuevas tecnologías y la difusión que las mismas permiten:

> il *pictorial turn* è la consapevolezza che, nonostante il problema della rappresentazione visiva sia sempre stato presente, adesso preme senza darci scampo e con una forza senza precedenti, a ogni livello della cultura: dalle più sofisticate speculazioni filosofiche alle più volgari produzione dei *mass media*. (Mitchell, 2017, p. 85)

Esto es lo que hace distinto el régimen escópico de la Modernidad tardía y el subyacente giro pictórico de la misma a todos los precedentes a los que se ha asistido en la historia de la humanidad. Sería falaz aseverar que estamos ante un fenómeno exclusivo y que la historia de la humanidad no se ha ido construyendo en relación con las imágenes, pero es quizás el poder que estas adquieren a partir de los *mass media* que hace de este periodo un espacio temporal inédito. Las imágenes «costituiscono un particolare campo di battaglia e di disagio che attraversa un'ampia gamma di ricerche intellettuali. L'immagine ha adesso … uno statuto che emerge come tema centrale di discussione nelle scienze umane» (Mitchell, 2017, p. 81) —así como ya había sucedido con el lenguaje.

Los estudios de Panofsky se habían encargado de rastrear la fuerza de las imágenes en la vida de los individuos y habían puesto en valor la relación del Hombre con ellas, pero Mitchell pone en valor el papel de la visión como construcción cultural.

La problemática sobre la que Mitchell reflexiona y que nos interesa y ejerce de apoyo a nuestros estudios es el hecho de que la proliferación de imágenes y los efectos que estas tienen en el espectador despiertan un deseo de imitación y casi apropiación de estas por parte del último que no se ha visto en épocas precedentes. El campo de acción que emerge de esta nueva relación es la posibilidad de que nos encontremos inmersos en un régimen escópico en el cual exista una cultura completamente dominada por la imagen teniendo presente que:

> la paura dell'immagine, l'ansia che il *potere delle immagini* possa alla fine distruggere perfino i loro creatori e manipolatori, è antica quanto le immagini prodotte dall'uomo. Idolatria, iconoclastia, iconofobia e feticismo non sono fenomeni unicamente

> *postmoderni*. Ciò che è specifico del nostro tempo è proprio questo paradosso. L'idea di un *pictorial turn*, di una cultura totalmente dominata dalle immagini, è diventata adesso una possibilità tecnica su scala globale. (Mitchell, 2017, p. 83)

El valor que se le da a las imágenes en nuestro tiempo es la piedra angular de muchas de las cuestiones sobre las que pivota la crítica contemporánea. Disciplinas como la semiótica, el psicoanálisis, la antropología o la psicología han venido produciendo «producendo nuovi problema e nuovi paradigmi» (Mitchell, 2017, p. 140):

> Sul versante della opinione pubblica il controllo esercitato dai mass media fa apparire ovvio il dominio delle immagini. Le immagini sono forze onnipotenti, responsabili di tutto, dalla violenza alla decadenza morale, ma vengono anche mostrate como puro *nulla*, prive di valore, vuote e vane. (Mitchell, 2017, p. 140)

Mitchell nos coloca frente a una paradoja cuando doblega toda esta omnipotencia a tal vacuidad conceptual. La explicación a esta paradoja la desarrollará a partir del anuncio que la marca de refrescos *Sprite* lanzó en una campaña de 1998. El spot publicitario mostraba la reunión de un equipo de expertos que trabajan en la sustitución del clásico símbolo de la marca —un dinosaurio— por un «lumacone morto» que podía lanzarse hacia la ventana y dejar tras de sí un rastro verde. El anuncio concluía con una voz externa que declaraba: «Non comprare le montature hollywoodiane, ma quello che vuoi tu» seguido de «L'immagine è zero, la sete è tutto. Ascolta la tua sete».

Como señala Mitchell (2017) la reflexión del anuncio gravita en torno a la plusvalía de la imagen (al incremento del valor de la imagen) en la publicidad y cómo esta incrementa el valor de la mercancía que presenta, pero lo hace desde una perspectiva en que coloca aparentemente la importancia en el deseo físico real, que es la sed, y no en la imagen que despierta ese deseo, de ahí que juegue con el binomio cero-sed en las dos sentencias y se decante por la segunda en la tercera con la fórmula imperativa «ascolta». Este juego de oposiciones es, sin lugar a dudar, lo más interesante del spot:

> è la geniale opposizione tra immagine e sete, tra il visivo e l'orale o, potremmo dire con le parole di Jacques Lacan, tra pulsioni scopiche e pulsioni orali. La relazione tra immagini e sete rappresenta, dunque, uno spunto interessante per la questione delle immagini e del loro valore, con particolare riferimento al modo in cui le immagini stesse vengono consumate o bevute, e al modo in cui i loro spettatori dicono di consumarle. (Mitchell, 2017, p. 143)

Toda la sagaz ironía con que *Sprite* carga el anuncio lleva a Mitchell a reformular la sentencia introduciendo un conectivo: «L'immagine è zero poiché la sete è tutto». Aunque se acepte el valor cero de la imagen —que no es tal— lo indiscutible aquí deriva de que el deseo se despierta a partir de la contemplación de esta. Es el deseo —ejemplificado en la sed, en este caso— el que se erige como motor a partir de una imagen que se coloca para crear una necesidad en el espectador.

Esta plusvalía de la imagen hemos visto[290] es una de las grandes líneas narrativas de Moresco y se desarrolla principalmente en los personajes de l'Interfaccia y el sacerdote, la una con la contemplación en la pantalla y el otro con la fascinación por la página de una revista. En ambos casos la imagen acaba siendo venerada al nivel de un ídolo y en el primero despierta tal deseo de imitación que la pantalla acaba haciendo las veces de espejo. En ambos casos se desarrolla una línea teórica que Mitchell identifica con el mirar a las imágenes como si estas fuesen objetos vivientes[291] a partir de los cuales se introducen «nuove forme di valore, contestando i nostri criterio, costringendoci a cambiare le nostre idee» (Mitchell, 2017, p. 159):

> Riconoscendo la vita delle immagini, stabiliamo una sorta di intesa con l'idolatria e il feticismo, che ci rendono bugiardi e disonesti, ingannati da un'illusione che proiettiamo sulle cose e che, ancora peggio, perpetriamo nei confronti degli altri in maniera perversa e cinica. (Mitchell, 2017, p. 160)

[290] Véase 5.2.2.
[291] Para Mitchell (2017) no hay prueba mayor de la vida de las imágenes —una «vita sociale»— que la pasión con la que nos afanamos en destruirlas, en lugar de comprenderlas.

Es el fetichismo en torno a la mercancía el que genera esta plusvalía de las imágenes y lo que despierta todo un torrente de «fantasticherie ideologiche» —de nuevo es Moresco suma expresión de estas ideologías con el recorte de la imagen del sexo de la Musa metido en el tabernáculo del altar—. Todo este valor en torno a la imagen se convierte en eje de reflexión que, en muchas ocasiones, deviene en un miedo al poder que las mismas comportan si se llega a caer en la idolatría, el fetichismo o el totemismo, en el que Mitchell reconoce un sucesor natural de las categorías precedentes y que define así:

> Il totem è allora l'immagine ideologica per eccellenza, perché rappresenta lo strumento attraverso cui le culture e le società si naturalizzano. La nazione diventa natia, genetica, genealogica e, naturalmente, razziale. Essa è radicata in un suolo, in una terra, come un'entità vegetativa o animale sessile. (Mitchell, 2017, p. 171)

Ya vemos que Mitchell (2017) lleva a cabo todo un desarrollo teórico en torno a la cuestión de la cultura visual y además realiza un seguimiento diacrónico del significado que tradicionalmente ha venido teniendo —continuamente relegado a la posición de subcategoría cuando, en realidad, debería existir una alianza entre los dominios de la historia del arte, los de la estética y los de la cultura visual—. Todas las indagaciones de Mitchell en torno al binomio imagen-valor llevan al autor a reclamar un nuevo análisis de las imágenes, pero sin eximirse de la problemática que con ello se abre. Si bien no hay lugar a dudas de la imagen como una suerte de fuerza omnipresente, esta comporta ahora también la paradoja de ser un elemento vano y vacío.

Volviendo al slogan de *Sprite* el anuncio venía a reducir a cero el nivel de la imagen y lo hacía, además, frente a una necesidad física *real* como lo es la sed. Una primera línea de lectura nos llevaría a lo que Mitchell llama «publicittà contro pubblicità»[292] (Mitchell, 2017, p.142), pero, por supuesto, esta primera línea de lectura no se suscribe ni lejanamente a la ingeniosa propuesta que los publicistas del anuncio lanzaron. Al poner en relación las imágenes con la sed se está estableciendo una referencia al modo en que el espectador trata las imágenes, al modo en que este las consume, al

[292] Es decir, a aquella reacción en contra del uso desenfrenado de imágenes publicitarias presentes en todos los espacios de la vida cotidiana. Se trata de una reacción contra lo comunicación visual.

modo en que las bebe. Las imágenes «sono anche delle bevande che non riescono a soddisfare la nostra sete» (Mitchell, 2017, p. 143), el autor da en el epicentro de toda la cuestión cuando analizaba el slogan y desentrañaba el poderosísimo juego que hay detrás. Las imágenes publicitarias despiertan nuestro deseo, pero su consumo no aplaca ese deseo que recién han despertado, sino todo lo contrario.

Todo el consumo desmedido que esta sed de imágenes provoca se aprecia muy notablemente en toda la obra de Moresco. L'Interfaccia acaba perdida en una autocontemplación de sí misma embarazada delante del espejo después de haber visto el anuncio del sexo depilado de la Musa y algo muy similar le ocurre al sacerdote, pero con la imagen impresa en el recorte de revista. Uno y otro se han convertido en devoradores de esa imagen con una pulsión de sed tan marcada que no pueden sustraerse a ella. Moresco escribía, como ya hemos visto, que el anuncio del sexo de la Musa ejecutaba un efecto de cámara como de embudo, de manera que todo acababa engullido por el conducto vaginal.

Toda la cuestión de las imágenes como objetos con vida propia no es algo nuevo que Mitchell coloque sobre la mesa, sino que se trata de un debate muy anterior a él. El mérito que no se le puede quitar a Mitchell es que haya sido un impulsor a la hora de ponerlas en otro contexto. Cuando hablamos de la vitalidad de la imagen nos referimos a su capacidad de ir hacia delante y reproducirse. Su vida va conectada a una sociedad, está por dentro del contexto social de la misma y por eso podemos decir que esta cualidad es lo que las confiere como objetos capaces de introducir nuevas formas de valor. Mirada como un hecho cultural frente a la fuerza de la visión que aún pensaba Bataille cuando escribió *Historia del ojo*[293].

[293] En Bataille la obsesión por el ojo encontraba respuesta en la obsesión por reinventar el modo de ver el mundo. Bataille no circunscribe la mirada a un hecho cultural —el contexto de Bataille queda muchas décadas por detrás de los años en que emergen los *visual studies. Historia del ojo,* sin ir más lejos, es una obra que se publica en 1928—. El punto que separa radicalmente la postura de Mitchell y de Bataille es justamente este.

5.6. Pierre et Gilles o cómo retratar un régimen escópico

Pierre Commoy y Gilles Blanchard, conocidos como Pierre et Gilles, son la pareja de artistas a la que dedicamos el último de los apartados dedicados a lo visual. Ambos, autores franceses y pareja tanto en lo profesional como en lo personal, comenzaron a producir sus obras en los años 70 y actualmente continúan activos en su trabajo. Pierre Commoy nació en 1950 en La Roche-Sur-Yon y estudió fotografía en Ginebra, en École de la Photographie. Trabajó para varias revistas de moda, entre las que cabe destacar *Dépêche Mode*, *Rock'n Folk* e *Interview* —la revista fundad por Andy Warhol—. Por su parte, Gilles Blanchard, que nació en Sainte-Adresse, una pequeña localidad de Le Havre, en el año 1953, estudió en École Des Beaux-Arts y posteriormente se acabaría mudando a París para especializarse en la rama de las ilustraciones y la pintura[294].

La dualidad de fotógrafo y pintor de la pareja derivó en una confluencia de disciplinas cuando comenzaron a trabajar juntos que dio lio lugar a la creación de un estilo no solo muy personal, sino también fuertemente reconocible. Muchos de sus montajes presentan un esmerado trabajo en el que destacan los efectos lumínicos y es frecuente encontrar en ellos a modelos rodeados de mandorlas de flores —en clara alusión a las mandorlas religiosas[295]— y marcados por una acusada estilización. Asumen elementos de lo kitsch en un momento histórico en que la línea diferencial entre el alto y el bajo arte vuelve a difuminarse y las líneas temáticas en que se agrupa su producción son fácilmente clasificables, siendo los más comunes los temas religiosos, los mitológicos, el homoerotismo, la cultura *queer*, el arte pop y la pornografía.

La obra de James Bidgood les influyó de manera determinante, así como sus viajes por la India, gracias a los cuales se puede apreciar un marcado orientalismo en muchas de sus series, en donde es frecuente encontrar cuerpos estilizados en medio de conflictos bélicos.[296] El caso de la influencia de Bidgood se puede constatar de manera inmediata con el visionado de la película *Pink Narcissus*, un largometraje cuyo eje narratológico se sostiene a partir de las fantasías de un joven y cuyo título —con la referencia a Narciso— da la llave de lectura a una de las cuestiones imperantes: la cuestión de la

[294] Doublet, M. y Rouart, J. (Eds), 2016, p.5.
[295] El marco en forma oval en el cual se insertaban figuras religiosas es un elemento que la pareja de fotógrafos usa profusamente en su fotografía, como se verá en las imágenes adjuntas al apartado.
[296] Ejemplo de ello es la fotografía intitulada *La primavera árabe*.

autocontemplación. La película está marcada por una fuerte estética Kitsch y en ella desfilan personajes que luego recuperarán Pierre et Gilles en sus retratos: el joven vestido de torero, el esclavo romano o el joven que se mira en el espejo, uno de los momentos en que Bidgood coloca al modelo perdido ante su propia autocontemplación. Pero, si bien la impronta de Bidgood en la obra de Pierre et Gilles es indiscutible —especialmente en el plano estético y en las temáticas— el nivel de estilización al que elevan los retratos la pareja de franceses es inédito, estando sus obras marcadas por la constante de que todo —famosos, escenas religiosas e incluso jóvenes heridos— es estilizable.

A pesar de todo lo que a nivel artístico les legó la obra de James Bidgood, a nadie es ajeno que Pierre et Gilles se han ganado un lugar propio en la historia del arte contemporáneo. Apenas trabajan con el soporte digital para dispensar retoques a sus obras y se caracterizan por hacerlo en analógico. La base de su trabajo es a partir de una elaborada puesta en escena muy artificial donde es capital el juego de luces y sombras, juegos que luego se encargará de recoger el objetivo para dar como resultado unas figuras que parecen pertenecer a una escuela de imaginería. El retoque final se hace mediante pintura acrílica y, en lo que a la elección del tema se refiere, ambos declaran que, aunque la idea de crear algo les sobrevenga, esta no se materializa hasta que encuentran al modelo idóneo para desarrollar toda la escenografía que ello conforta. Por lo tanto, nos encontramos ante dos artistas que trabajan en torno al modelo, con y por el modelo, lo que va a conferir una importancia capital al cuerpo, un elemento que se coloca en el centro de un discurso del exceso.

Todo en Pierre et Gilles responde a un gusto por la abundancia, ya sea por el color, los juegos de luces o la multiplicidad expresiva a que sus retratos responden, donde las actitudes van desde lo risueño o lo solemne hasta lo melancólico. Podría declararse también que hay una hilarante musicalidad que ejerce de envoltura de las composiciones como ocurre con Kylie Minogue.

Mientras que en Moresco se sometía la visualidad a una línea paródica, en Pierre et Gilles toda la construcción de lo visual es esteticista. Sin embargo, una línea muy directa que une a uno y otro autor, además de las ya señaladas, es que tanto el texto literario de Moresco como el texto visual de Pierre et Gilles, expropian a la imagen del poder simbólico. Sin misterio, la imaginación queda reducida a cero y es en esta línea que se explica la colocación de la pornografía en el centro del discurso. No interesa montar

un aparato lingüístico o iconográfico que dé lugar a alegorías, interesa el plano inmediato, bien en una línea que se suscriba a lo paródico o bien en una que lo haga a lo esteticista.

La pregunta que vale la pena hacerse ante la obra de Pierre et Gilles es: ¿nos encontramos ante un producto sub o híper pornográficos? La pareja de fotógrafos asume un lenguaje pornográfico por medio de un proceso de suavización, pero se puede sostener sin reservas que el discurso de sus imágenes está fuertemente radicalizado por la profunda idea de goce que les embarga. Las imágenes aquí seleccionadas y la gran mayoría que ocupan sus trabajos son imágenes que invitan al goce y, por tanto, a la sexualidad. En el texto visual de Pierre et Gilles asistimos a lo que podríamos calificar de un cierre de teorías del imperativo positivo.

5.6.1. Serie tótem-narcisismo

En Pierre et Gilles es muy común realizar series fotográficas en torno a un tema icónico. Ocurre con las muchas fotografías que dedican a la figura de la virgen, con las series que dedican a santos de la tradición cristiana o con las series en las que, por ejemplo, proliferan las imágenes masculinas de marineros. Los dos artistas suelen elegir un motivo central sobre el que trabajar, a partir de ello, van construyendo toda la serie. La forma en que vais a ir disponiendo los comentarios que siguen responden a esta tendencia a trabajar por series que tienen los dos artistas.

Para nuestra particular individualización hemos tomado como referente las líneas de análisis que ya habíamos analizado en 5.2 y 5.3., de manera que todo el material de la lectura de los *Canti del caos* nos tenía ya marcadas o, mejor dicho, demandaba, los criterios que teníamos que aplicar para una vasta selección de fotografías como lo es la de Pierre et Gilles. Es por este motivo que, hacia el final de este capítulo, emularemos la forma de trabajo «por series» y procuraremos establecer unas interrelaciones entre estas imágenes y la poderosa visualidad contenida en la narrativa de Moresco.

La primera de las series, a la que hemos llamado «tótem-narcisismo» se inspira a partir de los presupuestos teóricos que arroja Mitchell (2017) en el trabajo que tanta luz ha aportado a estos espacios. Como advierte Mitchell: «Il totemismo consente all'immagine di assumere una relazione sociale, conversazionale e dialettica con

l'osservatore» (Mitchell, 2017, 174) y es en la base de esta relación dialéctica entre tótem y observador que se erige toda la dialéctica de la interrelación imagen-espectador.

El totemismo —según Mitchell el «successore storico dell'idolatria e del fetichismo in quanto pratica di nominazione dell'immagine ipervalutata dell'Altro» (Mitchell, 2017, p. 166)— permite establecer una relación dialéctica que está mucho más rebajada al plano del receptor que aquella en la que estaba la imagen del ídolo, pero no deja de ser una categoría que, en el contexto de la Modernidad tardía, es muy susceptible de ser divinizada por el conjunto de espectadores. En este apartado lo colocamos como punto de partida y lo vinculamos al narcisismo porque, como se aprecia en *Le Totem*, la pareja de artistas acomete un ejercicio de resignificación y se colocan a sí mismos como tótems de la Modernidad.

Le Totem

Le Totem es una obra de 1983 que guarda una particular significación por el recurso de los artistas de centrar su propia imagen en torno a la estatua de un animal que, a priori, parece corresponder a una hiena. La estatua se erige a la manera de un obelisco

o una estrecha columna que presenta todo el cuerpo liso excepto en la parte de arriba, donde sí se perfilan los rasgos animales. El conjunto emerge sobre un fondo azul oscuro que simula un paisaje nocturno de la naturaleza, con un cielo sobre el que los artistas han pintado una serie de motivos que emulan las estrellas y la luna. En primera plana, en la superficie inferior, se levantan unos motivos florales que crecen hasta la altura del sexo de los protagonistas, el cual cubren tímidamente, dejando el resto de los contornos del cuerpo al desnudo. Los actantes no se miran entre sí ni tampoco al espectador, sus cuerpos se presentan como un binomio que se presta a la contemplación del público. El cuerpo, desnudo y en el centro del conjunto, se presta a ser resignificado como un elemento del campo de lo sagrado[297].

En el caso de *Le Garçon au miroir* se muestra a un joven modelo que se contempla en un espejo de mano. El joven emula con el brazo el gesto típico del culturista, que aspira a desarrollar la musculatura a partir de muchas horas de ejercicio y culto al cuerpo —no por casualidad el ejercicio físico enfocado a desarrollar la hipertrofia muscular se llama culturismo.

Le Garçon au miroir

[297] En Pierre et Gilles, como en Moresco, también hay una mutación en el tratamiento de lo sagrado. No comulga con la categoría tradicional ni tampoco con el sentido que le daba Pasolini en relación con el cuerpo —donde lo sagrado correspondía con aquellos cuerpos que no habían sido aún absorbidos por el poder neoburgués—. En Pierre et Gilles todo se presta a ser sacralizado, incluso ellos mismo.

El conjunto no posee la alta estilización que encontramos en *Le Totem* y se articula en base a una serie escueta de colores: el azul, que cubre la mayor parte de la superficie y se repite en el traje de baño del modelo; el rojo, que se cuela por una abertura de las cortinas del fondo en la zona en la que el muchacho está sentado y que llena los espacios de tres plantas colocadas a la manera de escalones; el naranja, color de los maceteros y del marco del espejo de mano, de color naranja —mismo color del marco del espejo—, y el negro, de menor protagonismo que el resto de colores, se imprime en la estructura que sostiene los maceteros y en las gafas del modelo.

La piel del cuerpo del modelo es blanquísima y contrasta con el color de pelo rojizo. El motivo de las gafas es un referente directo a los juegos de la visualidad, ya que el modelo se contempla, pero no se contempla con sus ojos al natural, sino a través de la lente oscura de las gafas. En el conjunto se ponen en valor, una vez más, el motivo del cuerpo masculino, que representa muchos de los rasgos que conforman el estereotipo del cuerpo de nuestra contemporaneidad.

Casanova, de 1995, retoma el modelo que ya siguiera Bidgood con la imagen del joven contemplándose en el espejo y nos ayuda a cerrar la serie a partir del personaje de l'Interfaccia que recuperamos de Moresco (2018). Hay un cambio en el esquema representativo de esta imagen y *Le Garçon au miroir* y, aunque ambos exponen el motivo de la autocontemplación en el espejo, ni la composición ni la puesta en escena de una y otra fotografía tienen nada que ver. Casanova no es un personaje que se preste a un acto performativo levantando el brazo como *Le Garçon*, Casanova se mira y se aísla en su contemplación. Es incontestable que la fuente directa de Pierre et Gilles remite al mito clásico, pero la pareja de artistas reformulan el escenario y la naturaleza que rodeara al río mítico, es reemplazada por la recargada estancia en la que Casanova se pierde.

El efecto de la autocontemplación es muy poderoso; se trata de un motivo que bebe de las fuentes clásicas y que Pierre et Gilles retoman, pero que ya aparecía en Moresco reformulado. Mientras que el Casanova de la pareja de artistas contempla su reflejo, Moresco utilizaba la reproducción de la televisión para acabar atrapando a uno de sus personajes y que este quedara subyugado a un ejercicio imitativo de magnitud tal que, llegados a un punto de la narración, se hacía difícil distinguir cuál era el espectador y cuál el objeto de imitación[298].

[298] Desarrollado en 5.3.1.

La elección del personaje de Casanova, del libertino prototípico, parece que da a entender que el personaje, habiendo gozado de tan múltiples experiencias sexuales, al final solo es capaz de perderse en la contemplación de sí mismo. Un efecto de la sociedad de consumo en la que el individuo devora los cuerpos en una emergencia de goce, en un ejercicio perpetuo a través del cual, precisamente, el cuerpo queda interrumpido. Porque ni en el goce continuo puede realizarse en sus pulsiones.

Casanova (Recorte)

5.6.2. Serie de lo sagrado

Una de las posibilidades más interesantes que se abría trabajando con las imágenes de Pierre et Gilles era el amplio repertorio de imágenes que ellos dedican al espacio de lo sagrado. Bien porque recreen figuras pertenecientes a la iconografía cristiana, bien porque reconviertan iconos de la cultura popular en cuerpos de mártires y santos, lo cierto es que el espacio de lo sagrado en la producción de Pierre et Gilles ofrece un volumen de imágenes muy elevado que facilita construir múltiples líneas de indagación.

Para comenzar con nuestro análisis nos pareció oportuno contar con la emblemática estampa que la pareja de artistas le dedica a Kylie Minogue, la icónica *Sant Mary MacKillop*. La imagen, creada en 1995, representa al ídolo musical vestida con un

hábito de monja y cabalgando sobre la figura de un caballo que responde a la tipología de los que se encuentran en cualquier carrusel.

El conjunto expone un esmerado esfuerzo hacia la estilización de la figura y todos los motivos y se puede considerar, desde un punto de vista estético, como todo un emblema de la obra de arte Kitsch —se subraya en el esmerado esfuerzo por aquella estilización, pero también en la figura del caballo y en la de los tres canguros que Kylie lleva en su regazo—. El caballo parece volar sobre un fondo de flores y un cielo con nubes que dan cierto tinte de ensueño a la representación. En el plano inferior se destacan, de nuevo, motivos florales y un marco oval que solo está en la parte inferior.

Sant Mary MacKillop

La figura femenina, que no hace sino representar al icono encima de ese caballo repleto de adornos de color rosa y dorado, expone dos puntos que llaman sobremanera la atención. En el conjunto se destaca un motivo particular: las medias que lleva Kylie Minogue y la sugerencia en el detalle del liguero que las sostiene, muy cerca de la cruz latina que el personaje lleva en el cinturón. El hecho de que el personaje aparezca con el

rostro maquillado y marcando el detalle del liguero —además de la postura en que está subida en el caballo— no resultan disonantes si contemplamos la pieza desde la perspectiva de quien ve en Kylie a la cantante. La discordia viene dada porque la pareja de artistas no ha disfrazado a Kylie, la pareja de artistas ha reconvertido a Kylie en un icono sagrado y lo han elevado a la categoría de santidad, al mismo nivel de tratamiento que se le adjudicaría a la Madonna clásica.

La obra de Pierre et Gilles subraya la trasmutación de lo sagrado en la Modernidad tardía que ya habíamos delineado en Moresco a partir de la figura del sacerdote y de la irrupción en la novela de un nuevo papa llamado Elvis que traslada la Iglesia a Los Ángeles. Había en ello, como lo hay en Pierre et Gilles, una voluntad por subrayar que los iconos de la Modernidad —tales como las estrellas de cine o los iconos musicales— venían a sustituir las tradicionales figuras que, por tantos siglos, han ocupado los espacios de lo sagrado.

Ya sea en los espacios del texto de Moresco, ya en la obra de la pareja de artistas franceses, uno y otro entienden que la Iglesia ha sido sustituida por el mundo de la publicidad, que las redes son nuestro confesionario actual[299] y que el papel de los santos y mártires lo representan ahora los famosos del espectáculo.

En esta misma línea de revisión de las figuras sagradas destacaremos ahora dos pares, de los que nos interesan porque continúan perpetrando los motivos típicos en lo estético y en los temas de Pierre et Gilles. Por un lado, tenemos dos retratos que continúan el tema de la Madonna —*La Madone au coeur blessé*, de 1991, y *Le Coeur de Marie*, del año 2015—, ya sugerido en *Sant Mary MacKillop;* y, por el otro, un nuevo par de autorretratos de los artistas, esta vez reconvertidos en santos: Saint Pierre y Saint Gilles, ambas del año 89[300].

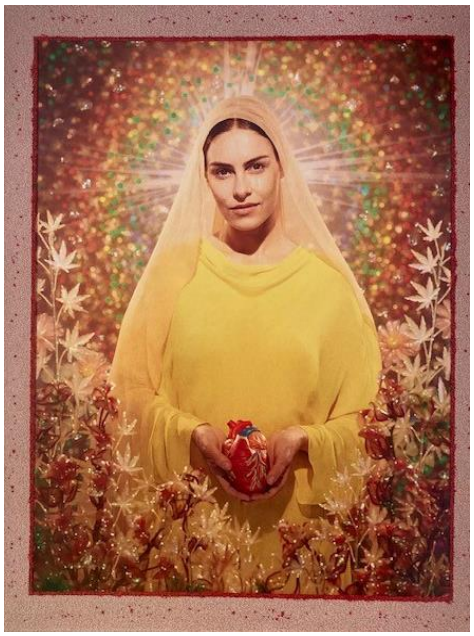
En relación con la primera pareja de Madonnas, aunque diferentes en su composición, ambas comparten el tema del Sagrado Corazón, que portan en su regazo. A la sencillez de las telas de la imagen de la derecha se opone el fuerte patetismo de su homóloga de la izquierda. Esta representación bebe de la imaginería de la Semana Santa

[299] Punto que desarrolla Byung-Chul Han (2021).

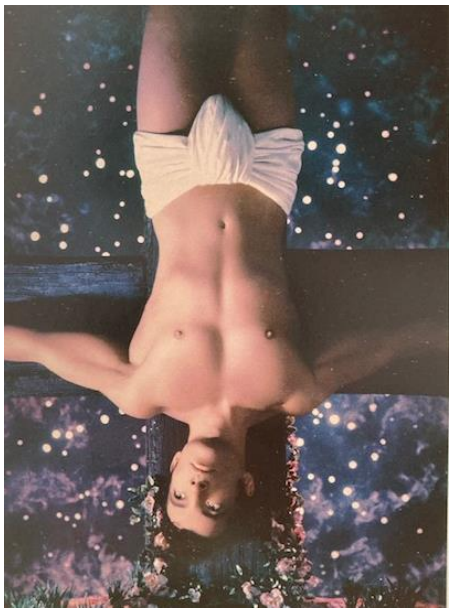
[300] En el caso de los modelos de Pierre et Gilles en su versión de San Pedro y San Eustaquio solo nos limitaremos a mencionarlos para poner un ejemplo más de sus autorretratos, esta vez a partir de figuras de la tradición cristiana.

típica de las escuelas escultóricas del sur de España. Es de hecho el prototipo figurativo que llevan los portadores en el trono. Coronada, con las lágrimas congeladas en los pómulos y la tez blanquísima, la figura llama a la devoción en un espacio en donde esta solo puede dirigirse a los cuerpos híper estilizados.

La Madone au coeur blessé



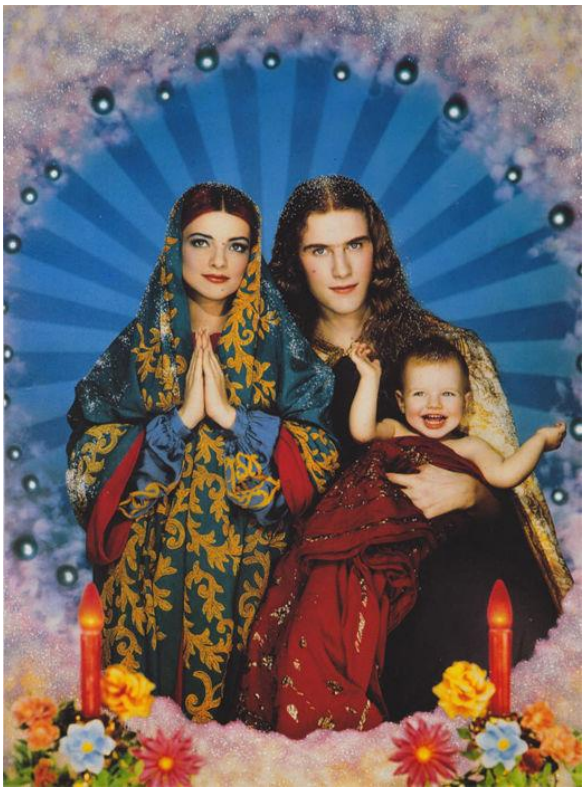
Le Coeur de Marie



Sant Pierre

Saint Gilles

La última de las composiciones que vamos a comentar y con la que vamos a cerrar esta serie es una obra del año 1991: *La Saint Famille*. Si tuviéramos que resumir esta composición, diríamos que se trata de una familia contemporánea que se ha colocado bajo el epígrafe de *La Saint Famille*.



La Sainte Famille

El conjunto se caracteriza por un fuerte juego de contraste en los colores de las vestimentas de los tres personajes. Este uso del color dirige el foco a la zona central, en la que se colocan ellos por detrás de un marco que parece emular la espuma y que, estructuralmente, cumple con la función de las clásicas mandorlas religiosas. El fondo se compone de un veteado de líneas azules claras y oscuras que emulan la forma de las Banderas del Sol Naciente. En el conjunto cabe destacar las miradas con las que los dos componentes adultos de esta Sagrada Familia miran al espectador, especialmente la de San José. El punto de la mirada que se dirige al espectador rompe con la línea clásica en

que estas aparecían en las obras, donde lo común era que José y María mirasen al niño Jesús.

Pierre et Gilles transforman toda la iconografía y devuelven al espectador las miradas que este le dirige, desposeyendo la obra de toda la intimidad que encerraba en su tradición clásica y exhibiéndose en un primer plano. En las esquinas inferiores se colocan unos motivos florales en cuyo centro se levanta una vela cuya forma remite al miembro fálico. Con este motivo y con la expresividad de todo el conjunto, la pareja de artistas subraya, una vez más, que los espacios de lo sagrado han sido desposeídos de sus figuras clásicas y se han colocado al mismo nivel de lo profano.

5.6.3. Serie de lo pornográfico

En este apartado analizaremos uno de los puntos que más conexión mantienen con la obra de Moresco: el cuerpo de la pornografía, una línea de desarrollo en la que son muy numerosos los ejemplos que en Pierre et Gilles encontramos asociados a esta temática o motivo. Para nuestro estudio hemos querido detenernos en aquellas que retratan a dos grandes estrellas del cine porno gay: Jeff Striker y Aiden Shaw.

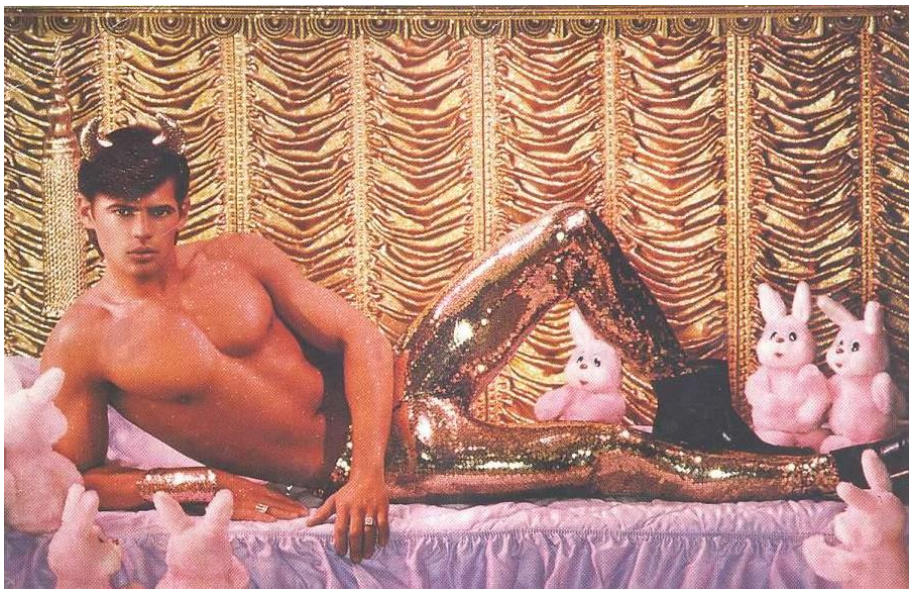
Jeff Stryker, afamada estrella del porno gay, estaba en la cima de su carrera cuando, en 1991, fue retratado por la pareja de fotógrafos. La obra representa la imagen recostada del actor encima de una estructura que asemeja a una mesa-diván y que se cubre con una colcha rosa. El fondo está entero cubierto por una pesada cortina dorada con secciones verticales que se cargan por el efecto de los pliegues de las telas. El color hace juego con los pantalones del actor —cuyo torso está desnudo— y con varios adornos más que este porta: una muñequera, unos cuernos en la cabeza y dos anillos. El conjunto se cierra con una serie de peluches de conejos rosas que se disponen alrededor del actor y que lo miran.

La estampa presenta una doble línea de lectura: por un lado, la lectura que se abre a partir de la identificación del modelo, y por otro, la que se abre para quienes no saben que están ante uno de los grandes mitos del cine porno gay de los ’80. La elección de uno u otro punto de vista para entender la imagen es irrelevante, ya que ambas llaves de lectura dan lugar a las mismas claves hermenéuticas. Hay todo un texto ambiguo dentro

de la imagen, con los conejos mirando hacia el modelo y el detalle del pantalón que cubre las piernas de Jeff.

Lo particular de la estampa reside en que, frente a la multiplicidad de desnudos que encontramos en la producción de Pierre et Gilles —como ocurre en el caso de *Midnight cowboy*, referenciado abajo—, la pareja de artistas decida cubrir la entrepierna de un actor porno, la parte que en él, en su faceta de actor porno, se demanda esté siempre expuesta. La resignificación que llevan a cabo Pierre et Gilles de la figura de Jeff Stryker pasa por colocar al modelo en el centro de un conjunto y ofrecerlo como *merce*. Al dejar cubiertas las partes sexuales, lo que consiguen es aumentar el valor de la *merce* a partir del uso discursivo tradicional de la tela, que vuelve mucho más deseable aquella parte que cubre.

La mirada de Jeff Stryker se dirige directamente al espectador, incitándolo a que adquiera la mercancía que se ofrece en el encuadre, en este caso, a él mismo.



Jeff Stryker

El caso de Aiden Shaw en *Midnight Cowboy* es muy diferente al de Stryker. En la imagen de Aiden, de 1995, el modelo no solo aparece sin los pantalones que cubren el cuerpo de Jeff, sino que en el punto central de la fotografía los artistas sitúan el sexo erecto del actor.

Aiden aparece encuadrado en un marco con forma de corazón donde, en la parte superior, reza un «happy new year». El modelo está rodeado de muñecos en un espacio que emula el del interior de las máquinas de peluches. La foto comparte una semántica muy similar a aquella de Jeff Stryker —aunque en este caso el desnudo sea total, salvo por las botas y el sombrero de cowboy— y remite al cuerpo, en este caso masculino, que se ofrece, una vez más, como mercancía.

Midnight cowboy (Recorte)

Las dos obras remiten a una exposición extrema del cuerpo, en primerísimo plano, en las que se sigue una línea semántica que enlaza con aquella del mundo del porno y, más aún, del mundo de la publicidad de Moresco. Siguiendo esta línea marcada en *Jeff Stryker* y *Midnight Cowboy*, se llega a la conclusión de que, tanto el cuerpo de Pierre et Gilles como aquél otro de Moresco, al ofrecerse como objeto de consumo, asume el riesgo de perder toda su autonomía y trasmutar en un objeto frágil, como ocurre con *Fragile*, de 2007, donde el modelo es ya directamente sustituido por un autómata que distribuyen las grandes empresas.

Fragile

Fragile es, probablemente, una de las imágenes más directas con las que podemos resumir la situación del cuerpo en la Modernidad tardía. Además de reflexionar sobre la forma en que los mecanismos de la (ahora) psicopolítica se han adueñado de él, la imagen es un exponente sobresaliente del cuerpo interrumpido de las obras de Pierre et Gilles y de Moresco. No solo referencia el estatus de un cuerpo convertido en autómata, sino que referencia, igualmente, la frágil —nunca mejor dicho— condición del cuerpo absorbido por el monumental sistema que comanda el imperativo positivo del goce.

Cuerpo reducido a máquina que replica los ejercicios que la espiral de las prácticas positivas demanda; cuerpo de un frenesí alienante. El cuerpo interrumpido de la Modernidad tardía no distingue entre los espacios que le son propios a su cuerpo y aquellos otros que pertenecen a la esfera de lo social; no sabe si es aquella imagen de la Musa de la pantalla del televisor o la que imita los movimientos desde su casa. Cree que se ha librado de los postulados de la religión, pero, en el fondo, solo ha sustituido unas deidades por otras.

Se piensa libre, pero su libertad acaba en el mismo momento en que se lo plantea.

6. Conclusioni

Siamo giunti alla fine di un ampio percorso dove l'asse di tutta la nostra ricerca è stato comandato dalla figura del corpo interrotto, tema e motivo che ci ha permesso di dare forma e significato a tutto il nostro progetto. Tuttavia, per proporre una tesi sul corpo, dovevamo prima decidere il tipo di corpo che volevamo analizzare. Le possibilità di affrontare una questione così monumentale erano tanto ampie quanto diversi erano i punti di vista: dall'arte alla letteratura, passando per il cinema, tutto l'intreccio teorico che si poteva spiegare era molto incoraggiante. La scelta del corpo che concettualizziamo come interrotto e il cui significato abbiamo spiegato all'inizio del nostro lavoro ha risposto alle molteplici possibilità di analisi che intuivamo che questo ci avrebbe permesso di effettuare.

Il corpo interrotto rivela l'aspetto della nostra corporeità che permette l'ingresso dei meccanismi di potere direttamente nelle nostre vite, un movimento che porta a capire il corpo come soglia, come punto di passaggio che ha la possibilità di costituire un'intersezione tra noi e la vita sociale. È nello spazio di questa intersezione dove si mettono e agiscono i meccanismi del potere, che manipolano il soggetto e controllano i movimenti che il soggetto può eseguire.

L'analisi del corpus autoriale ha evidenziato la critica che si registra in tutti gli autori nei confronti del punto di incontro tra corpo e spazio sociale; insomma, ha rivelato la critica alle forme di biopolitica che varcano la soglia. Gadda, sulla base del fascismo che usa come sfondo del *Pasticciaccio* e *La cognizione*, Pasolini con la sua analisi e denuncia del Nuovo Potere borghese in *Petrolio* e, alla fine, Moresco, che nei *Canti del Caos* utilizza la pornografia come chiave ermeneutica di lettura di una società dominata dai mass media e sotto l'imperativo positivo del godimento.

Questa triade di autori non ha solo rivelato questa soglia dei rapporti di potere che oltrepassano lo spazio "privato" del corpo, ma ha anche rivelato le forme in cui la dominazione esercitata dal Potere passa, si segna e si determina attraverso i nostri corpi. Il punto determinante è che tutti questi atteggiamenti critici e il modo in cui vengono sviluppati all'interno delle opere lasciano emergere le diverse azioni dei diversi dispositivi del potere che rappresentano, o meglio, del potere che "sovrarappresentano".

L'analisi testuale ha rivelato che la rappresentazione iperbolizzata che tutti mettono in pratica ci porta alle risorse stilistico-narrative del Barocco. L'impronta stilistica che rimane in tutti ci porta inevitabilmente alla categoria. Nel caso di Gadda, l'elemento barocco rimaneva esponenzialmente al di sotto della costruzione del corpo di Liliana, del sangue coagulato del collo, dell'esibizione e il richiamo alla contemplazione che suggeriva la postura trasgressiva del cadavere. Tutto nella figura di Liliana sgozzata ci porta allo stile barocco. In *La cognizione*, "lo" barocco permea altri aspetti: popola, ad esempio, le descrizioni di Don Gonzalo quando mangia così smisuratamente, si filtra dalla irrisoria figura dei Nistitúos provinciali di vigilanza notturna —riferimento diretto degli organi di vigilanza fascista— ed è ancorato alla vita stessa del paese: dal dipinto sui muri di Gonzalo al batacchio della campana e la nevrosi che provoca in lui.

In Pasolini, "lo" barocco si trova nelle figure riconvertite in nuovi peccatori della *Divina Mimesi*, nell'assurdo dei continui cambi di sesso di Carlo, nel grottesco della masturbazione della nonna a Carlo o nella frase che si legge sotto il tabernacolo della fine del le visioni: Ho eretto questa statua per ridere!

In Moresco, invece, si trova in tutta la dissolutezza che l'opera costruisce e nell'estetica dei personaggi. Tutti gli elementi stilistici e il sovraccarico delle immagini annegano i testi in una parodia inarrestabile, una carica che si scatena in Moresco, ma che è già presente in Gadda e Pasolini. Questi autori fanno una rappresentazione del corpo eccessiva, esagerata, grottesca. In alcuni punti fastidiosa e oscena, ma questo è il modo per far emergere questi meccanismi più forti e criticarli.

Quindi, attenendoci a quanto sopra, possiamo ritrovare una marca stilistica che definiamo genericamente barocca, intendendo il barocco come tentativo di salvaguardare la regola rappresentativa davanti a qualcosa che sfugge a quella rappresentazione che vuole oltrepassarla. Il presupposto diventa più evidente nella figura di Moresco poiché, per questo autore, la vera pornografia è tutto ciò che la circonda e non l'immagine da sé. In questo senso, Moresco concepisce che all'interno dei *Canti del caos* la pornografia non è negli spazi del set di porno estremo, nemmeno nelle diverse scene della copula della Musa. La pornografia rimane indietro, negli elementi che costruiscono l'apparato dell'immagine pubblicitaria e nella premessa che tutto può essere comprato e venduto.

Il testo di Moresco e l'uso della pornografia nell'opera come chiave ermeneutica di lettura della società rivelano che l'opera dell'autore attinge alla fonte pasoliniana di

Salò. Il corpo di Sade è il corpo del potere, quasi della pornografia classica potremmo dire. Nello spazio dell'opera sadiana, il potere apparteneva ai quattro potenti all'interno dello spazio chiuso del castello di Shilling. Nella pornografia tardo-moderna si vede, alla luce delle analisi di Moresco e della controparte visiva, che il potere, però, è detenuto dal pubblico. Questo fatto è testimoniato dal simbolico finale di *Salò*, con i signori che fanno a turno per osservare attraverso un binocolo le torture che si svolgono nel cortile. Possiamo trovare un altro esempio del potere del pubblico nel cinema porno, nella risorsa in cui il personaggio guarda continuamente la camera.

Ritornare all'esempio pasoliniano ci obbliga a chiarire anche altre questioni legate all'immagine pornografica. E, proprio come non si può parlare di pornografia in Moresco, non si può neanche usare il concetto per l'ultimo film di Pasolini né per *Petrolio*. Se ripensiamo le scene sessuali di *Petrolio*, ad esempio, nelle linee che avevamo individuato per l'analisi —parliamo delle scene delle masturbazioni di Carlo, dei rapporti sessuali con la famiglia e dell'incontro sessuale nel prato di Casilina—, neanche qui si può applicare la categoria di pornografico, perché la rappresentazione del sesso nell'ultimo Pasolini reca sempre una denuncia.

Questa è l'impronta barocca che si palesa nei tre autori e che consiste nel torcere qualcosa che sfugge al piano rappresentativo perché vuole essere oltre ogni tipo di regola, modellarlo affinché passi attraverso una rappresentazione. Il grande problema che incontriamo nel Barocco a proposito del desiderio è sorto quando è maturata la consapevolezza che il sistema delle regole medievali non era più efficace né a livello retorico né nel campo della teoria morale cristiana in materia di sesso. La crisi che scosse la retorica nel XVII secolo influì irrimediabilmente sulla rappresentazione del corpo perché i meccanismi di controllo presumono che il corpo sia scosso da tensioni che non possono essere eliminate, ma solo controllate; mantenerlo governato attraverso la sorveglianza messa in atto a partire dalla confessione.

Nella nostra tesi abbiamo parlato di Barocco in senso storico, cioè del Barocco del XVII secolo, ma anche di Barocco in senso metastorico, del Barocco teorizzato da Benjamin e Deleuze. Abbiamo anche potuto evidenziare che la critica del XX secolo riformula il trattamento della categoria, che fino ad allora portava un peso peggiorativo molto accentuato.

Da uno di questi due punti di fuga possiamo guardare la categoria dal punto di vista da cui possiamo stare di fronte alle pieghe di *Santa Teresa* per vedere come Bernini ha dato vita al marmo, come ha sollevato le pieghe del tessuto e la composizione triangolare di questa assoluta opera d'arte. Dall'altro punto di vista, non ci fermiamo solo davanti alla bellezza dell'opera; l'altro punto di vista ci permette di vedere il fuoco che si accende dalla base, la fiamma ardente dei volumi che la compongono, l'emergere del volto che guarda in alto, nel quale non sappiamo distinguere se il sospiro è di dolore o di piacere. *Santa Teresa* soccombe alla freccia dell'angelo —oppure l'attende—, ma lo fa con un richiamo acuto che incrina, ancora una volta, gli spazi delimitanti.

Questo momento barocco, in cui il corpo si scatena e trascende quella cornice di significazione che una volta possedeva, si materializza in tutte le arti e finisce per confondere i limiti che tradizionalmente erigevano le isoglosse dei suoi spazi. La *Sant'Orsola* di Caravaggio presenta il petto trafitto dalla lancia del boia, e apre le labbra come in un sospiro, esalando un respiro che non si può definire di dolore né di piacere; La *Beata Ludovica* del Bernini, che Deleuze definì come "terra", con il corpo che riceve in orizzontale gli attacchi del supporto orizzontale stesso.

Tutte queste sono forme artistiche in cui il corpo rimaneva racchiuso, dove veniva elevato in quel molteplice attacco di pieghe, come un catalizzatore di effetti che si elevava al di sopra della materia. Santa Teresa è “fuoco” e Santa Teresa “affoga” in una potenza allegorica che erige sé stessa e si costituisce come tale, prototipo figurativo di quel corpo barocco che rimaneva racchiuso con l’avvio dei meccanismi di controllo e censura che, a partire da Foucault, emersero nel XVII secolo.

Durante il nostro percorso abbiamo potuto verificare che è sempre esistita una politica di dominio del corpo che muta con il passare dei secoli e che a queste pratiche disciplinari classiche fanno seguito quelle di dominazione tipiche della tarda Modernità. Mentre alcune sono state esercitate da un punto di vista negativo e dalla censura, la dominazione della tarda Modernità passa attraverso la dominazione di un corpo che diventa più proficuo quando si passa dalle pratiche disciplinari classiche allo stato attuale. Qui abbiamo potuto intravedere che è l’attuale sistema economico a organizzare il desiderio, il grande fattore dell’attuale dominio politico.

All’alba del XX secolo abbiamo scoperto che era ancora necessario impedire qualsiasi pratica sessuale sfrenata in una pratica repressiva che risaliva al XVII secolo.

Tuttavia, con il passare del secolo si osserva una riduzione del potere alla forma basilare della razionalità economica. È il discorso che si separa dai presupposti teorici di Debord, Deleuze, Han e Foucault e che porrà l'essere umano come organo sessuale del capitale.

Secondo il percorso che abbiamo delineato nella triade di autori della letteratura italiana con cui abbiamo lavorato, tutti puntano ad una direzione finale verso il corpo interrotto, verso un'impossibilità di chiudere quella soglia tra lo spazio del corpo e lo spazio della società. La situazione che la denuncia dei tre autori evidenzia è che siamo destinati al corpo interrotto, che il nostro corpo continua ad essere il corpo che abitiamo, che può determinare alcuni dei nostri modi di comportarci nella vita, ma è un corpo che non ci appartiene perché è già controllato dal sistema economico di controllo. Lo scopo di questo sistema di controllo esige che i nostri corpi siano costituiti in un certo modo e seguano un certo comportamento. Questo orizzonte che varca la soglia e condiziona è proprio il punto che interrompe il corpo.

Le asseverazioni che qui difendiamo e sosteniamo teoricamente sono dimostrate dall'applicazione del senso pratico trovato nello sfondo teorico nell'analisi dei testi. Lo abbiamo dimostrato nell'asse letterario, nella metodologia e nel modo di analisi a partire da un metodo che avrebbe potuto essere applicato a qualsiasi altra tradizione letteraria occidentale.

Nel nostro caso abbiamo scelto la letteratura italiana perché, partendo dalla figura di Pasolini —consapevoli del suo radicale rifiuto della struttura di Potere,— abbiamo intuito che l'opera dell'autore sarebbe stata un grande supporto teorico per le forme di biopotere che controllano la vita dell'individuo. Analizzando i testi, abbiamo scoperto che l'autore non solo visse la sua vita come un rifiuto delle forme di potere, ma anche che tutta la sua opera era un catalizzatore della posizione critica che definì Pasolini per tutta la sua vita. In Pasolini non solo abbiamo riscontrato una posizione radicale di rifiuto del potere neoborghese nei suoi saggi e scritti, ma ci siamo anche accorti che questa denuncia era alla base di due opere che si dovevano leggere parallelamente: *Petrolio* e *Salò*.

Ci siamo resi conto che era necessario costruire un corpus incentrato sull'opera di Pasolini perché l'autore si è presto rivelato come il punto centrale del discorso sul cambio di paradigma nelle pratiche disciplinari, e la sua posizione antifascista ci ha portato a pensare ad un altro autore la cui opera, oltre al corpo interrotto sottoposto ad un regime di pratiche disciplinari ancora classico all'epoca, aveva titoli in cui fosse possibile

accostare i due motivi. Il contesto storico dell'Italia fascista offriva/offre possibilità di indagine molto interessanti ai fini del nostro lavoro poiché, in uno spazio in cui si applicano le pratiche disciplinari del sistema classico, il regime fascista è costretto ad armonizzare i due tipi di discorsi che diffonde: la diffusione della virilità dell'immagine maschile dell'uomo italiano, da una parte, e la negazione del desiderio del corpo femminile, dall'altra. Cioè, all'interno di questa applicazione delle pratiche, viene promossa la figura dell'uomo che desidera-possiede, mentre ogni rapporto della donna con le pratiche della sessualità viene negato.

Gadda è l'autore in cui convergono tutte queste linee. Il ritratto dell'Italia fascista che fa da sfondo in *La cognizione* e il *Pasticciaccio* e il durissimo messaggio contenuto in *Eros e Priapo* hanno fatto di questo autore l'anticamera ideale a Pasolini e il punto di partenza più appropriato per il corpus autoriale. Nei testi di Gadda, in particolare in *Eros e Priapo*, il trattamento opposto della figura maschile e femminile è stato particolarmente interessante per il contrasto che l'autore ha creato quando ha contrapposto la potenza sessuale e la dissolutezza contenute nella figura allegorizzata del Duce con quell'altra figura femminile annullata. Mentre il Priapo italiano manifestava un "furore narcisista" difficile da contenere, la donna veniva relegata a un elenco di funzioni che, come abbiamo visto, saranno la causa di tutto l'infortunio del personaggio di Liliana nel *Pasticciaccio*: donna, moglie e madre. Gadda ripiega le pulsioni del corpo —soprattutto quelle dal corpo femminile— e le chiude dentro di sé con tale violenza che l'unica via d'uscita è spesso la nevrosi del personaggio: esempio paradigmatico nella figura di Don Gonzalo in *La cognizione*.

Il profilo che Gadda ha raccolto della donna o, meglio, la funzione che Gadda rappresenta a partire dalla donna, contemplava soltanto le categorie appena esposte —donna, moglie e madre—, perché questa relazione è quella che nel fascismo evidenzia il ruolo della donna che rinuncia al godimento per metterlo al servizio dello Stato, contenuto nell'epicentro discorsivo di *Eros e Priapo* e come sfondo nel *Pasticciaccio*. Non sarà scioccante, quindi, che Gadda paragoni l'Italia fascista a una conigliera che fornisce nuovi corpi al macchinario su cui è costruito lo Stato fascista. A questi "usi del corpo" —nella sua estensione più *agambiniana*— Gadda ne aggiunge solo un altro: la figura della prostituta. Una figura che sintetizza la massima di: se il corpo femminile non si metteva al servizio dello Stato in base al rapporto che unisce i termini di donna, moglie e madre,

il corpo femminile poteva soltanto servire per essere utilizzato, per ricevere la potenziale violenza della mascolinità fascista.

Le complesse interrelazioni che abbiamo visto segnano un'anticamera a Pasolini dalla valorizzazione dell'esistenza di un'incrinatura all'interno del sistema disciplinare che abbiamo delineato —e che così fortemente provocavano tutta quella forza di contrari. Pasolini continuerà l'incrinatura di Gadda e la svilupperà fino a portarla sulla soglia dalla quale scruterà una contemporaneità in cui la fine del cammino conduceva irrefrenabilmente alla figura di Moresco, figura in cui, come abbiamo sviluppato in questa tesi, vediamo l'emergere del trionfo di un sistema governato dall'imperativo positivo.

Pertanto, sosteniamo che, sulla base di tutto quanto analizzato, è stato possibile costruire una linea che non solo collegava i tre autori, ma attraverso la quale è stato possibile rintracciare il processo di trasformazione che attraversa il corpo.

Parlando del corpo nei tre autori, ci siamo accorti che in tutti c'è una visualità evidente e che, in ogni caso, viene spiegata secondo presupposti specifici:

- Nel caso di Gadda, l'intertestualità ha rivelato un'intertestualità diretta con l'opera di Caravaggio.
- In Pasolini, un rapporto complesso, perché Pasolini costruisce un poema attraverso le immagini; quindi, nella sequenza che si agglutina nella Divina Mimesi, quello che le immagini offrono è una sequenza storica di eventi.
- In Moresco, il rapporto con l'immagine si stabilisce a partire dalla costruzione di forme in cui la pornografia sarà esponenzialmente più visiva di quanto lo sia già di per sé la pornografia del mondo reale. In altre parole: Moresco porta l'ipervisualità della pornografia a una forma ancora più estrema.

Pertanto, è a partire dalle interrelazioni testuali che è stato possibile pensare a questo rapporto con l'elemento visivo. L'incorporazione di una controparte secondaria visiva alle opere testuali selezionate ha consentito di effettuare un'analisi comparativa tra testo e immagine con la quale è stato possibile dimostrare che lo stesso fenomeno

trasformatore della rappresentazione letteraria aveva la sua analoga corrispondenza di sviluppo all'interno della linea visiva, un esercizio in cui parole, cinema, fotografia e pittura si sono arricchiti e completati.

Il risultato di tutte queste indagini basate sul corpus autoriale —nel suo grosso letterario e nella sua corrispondenza visiva secondaria— ha confermato l'ipotesi iniziale sulla possibilità di estendere una linea negli autori e nelle corrispondenze visive. L'attenzione alle pulsioni fisiche che abbiamo verificato si ritrova nel *Pasticciaccio*, l'allegoria nelle visioni di *Petrolio* —dove il corpo in trasformazione si rivelava come merce— e il corpo già completamente al servizio dell'imperativo positivo in Moresco, non fanno altro che rivelare che questo tema topico generale del corpo è presente in tutti e tre e che in tutti e tre era applicabile una controparte visiva.

Con l'eccezione del poema fotografico, con cui Pasolini costruisce un racconto storico, i casi dei rapporti visivi tra Gadda-Caravaggio e Moresco-Pierre et Gilles dimostrano che le stesse risorse stilistiche applicate a livello di scrittura trovano corrispondenza nell'applicazione a livello pittorico. Mentre in Gadda c'era una configurazione degli spazi con attenzione agli effetti della luce e una fissazione per il dettaglio cruciale, dove l'autore non aveva alcuna obiezione quando si trattava di riportare al testo descrizioni spiacevoli e perfino morbose —come succede con il cadavere di Liliana, con il riferimento al sesso del corpo sgozzato—, e corrispondevano alle esecuzioni pittoriche che Caravaggio intraprendeva nella sua pittura, in Moresco l'immagine che troviamo è applicata ai riferimenti dei dipinti fortemente stilizzati. In questo caso non è perché Moresco esegui un esercizio di stilizzazione delle figure —come fanno i due fotografi—, ma perché entrambe le rappresentazioni corrispondono al corpo del godimento e dell'immagine totale e assumono la pubblicità come grande alleata del sistema per la diffusione ininterrotta delle immagini.

Indagare sulle modalità di azione che le diverse forme di biopolitica potevano esercitare sul corpo e analizzare la trasformazione che questo poteva subire negli spazi rappresentativi all'interno di un sistema —in questo caso, quello della letteratura italiana dei XX-XXI secoli— ci ha permesso di capire che in tutti i riferimenti testuali c'è un controllo del corpo del soggetto da parte del sistema di potere.

Le diverse forme di biopolitica a cui ci riferiamo evidenziano che il concetto di biopolitica non solo ha cominciato a diffondersi a partire da Foucault, che gli ha dato il significato accettato dal resto degli autori, ma, parallelamente, ha dato origine a una possibilità diversa da quella del presupposto foucaultiano. Queste diverse forme di biopolitica trovano la loro massima rappresentazione nel regime dell'imperativo positivo, quando si è già materializzato il passaggio da pratiche della biopolitica, cioè da pratiche sulla vita, a pratiche della psicopolitica, quelle altre sulla psiche. In ogni caso, non smettiamo di porci sullo stesso punto di governo dei corpi, motivo per cui, è stato dimostrato, la psicopolitica non è altro che un "raffinamento" delle basi della biopolitica che nasce dalle conseguenze dello sviluppo tecnologico, che ha permesso che le pratiche di sorveglianza e controllo siano molto più intelligenti di quelle inaugurali della biopolitica.

Costruire una linea storica con cui inquadrare in questi secoli il cambiamento di paradigma che scuote le pratiche disciplinari, indagare su queste questioni, ha richiesto un forte supporto teorico di natura filosofica —sebbene la nostra non sia una tesi di tale natura—, che è quella che ha ci ha permesso di giustificare, attraverso i testi, i punti di sviluppo per i quali passa questo cambiamento paradigmatico.

Le nostre indagini hanno cominciato con l'introduzione di un punto di svolta nell'epoca barocca, partendo dal presupposto che Foucault (2019a) sviluppò in *Storia della sessualità*, e cercavano di giungere al momento in cui il XX secolo non solo riprende, ma riformula la categoria, quello che ci permette di parlare già, come abbiamo potuto fare a partire da Raimondi (2003), di un autentico "barocco moderno" che imprime l'opera di autori come Gadda.

L'analisi del corpo nell'opera di Gadda ha permesso di intravedere che, dietro quel corpo disciplinare barocco —il corpo delle pratiche disciplinari classiche— emergeva un altro corpo attraverso il quale poteva scatenarsi il fattore del godimento. Gadda eredita il momento in cui la cultura barocca cominciò a sospettare che il corpo potesse essere un mezzo di godimento e mise in moto tutto un macchinario per governarlo —oppure controllarlo—, ma il problema è che, già all'interno dei suoi personaggi, cominciava ad emergere un'incrinatura nel sistema che, come abbiamo visto, finirà per portare alle forme letterarie di una letteratura come quella di Moresco.

Il procedimento nel Barocco, come accertato nel punto 2, dava luogo alla costruzione di un corpo allegorico, un corpo che funziona sostenendo le forze esterne che lo racchiudono in sé, scosso dalle "pieghe della materia" e dalle "pieghe nell'anima". Il corpo in Gadda eredita questi presupposti e li materializza nei personaggi di Gonzalo in *La cognizione* e Ingravallo nel *Pasticciaccio*. Il corpo in Gadda risponde a una forza di costrizione che lo precipita in un'agonia schizoide nel caso di Gonzalo e nella frustrazione nel caso di Ingravallo. Entrambi i personaggi rappresentano corpi che non riescono a realizzarsi nelle loro pulsioni e che restano chiusi in sé, interrotti. Di tutto l'universo gaddiano de *La Cognizione* ed il *Pasticciaccio* troviamo soltanto un personaggio che sfugge a questa chiusura: Valdarena.

Le analisi di Pasolini sono state decisive per individuare il punto intermedio tra un esercizio e l'altro, come abbiamo già detto, ma il cambiamento di paradigma delle pratiche disciplinari della tarda Modernità porta, da parte sua, la trasmutazione del corpo allegorico in ciò che si definirebbe come corpo piatto: il corpo della pornografia, dove il corpo non può più essere rappresentato come un'allegoria perché il mondo del porno che abbiamo stabilito come immagine prototipica del corpo attuale, l'immagine totale, rompe l'intero meccanismo su cui si costruisce la relazione allegorica.

La pornografia serve a illustrare, a partire dai presupposti con cui Moresco costruisce *Canti del caos*, che il corpo è ormai soggetto ai meccanismi del godimento e che ha instaurato un rapporto dialettico con la pubblicità, fino al punto di passare da emulare l'immagine visiva che i *mass media* diffondono a soppiantare l'immagine stessa. Il rapporto porta con sé una fusione di spazi tradizionalmente differenziati dove si confondono il lavoro del mittente e la risposta del ricevente. Il ricevente diventa parte dello spettacolo su cui la società solleva il suo discorso e diventa agente attivo delle suggestioni che il Potere esige.

L'immagine pornografica attorno a cui ruota l'opera di Moresco non solo rivela i paradigmi della tarda Modernità dove crollano tutti i riferimenti sacri, ma rivela anche che il corpo è intrappolato nella rete che il potere ha così saggiamente costruito a partire da ciò che Pasolini descrisse così chiaramente con il falso progresso e la falsa tolleranza. L'immagine della letteratura di Moresco è l'immagine in cui s'imprime il rapporto del soggetto con il regime neoliberale; serve come supporto esemplare alle esigenze che il sistema crea e alle quali, lo dichiariamo ancora una volta, il soggetto partecipa con entusiasmo.

La rete in cui rimane intrappolato il soggetto della tarda Modernità manifesta che il Potere ha trovato la formula a partire dalla quale soggiogare il soggetto senza che questo riesca a malapena a percepirlo. L'intero apparato funziona secondo la costruzione di quei bisogni che crea e che il soggetto pensa di esigere da sé.

In questo nuovo paradigma che accoglie il passaggio dalle pratiche disciplinari classiche al nuovo regime dell'imperativo positivo, il godimento attraversa tutte le forme della vita umana. Nel riferimento alla pornografia nell'opera di Moresco si osserva non solo la rappresentazione del corpo piatto, senza allegoria, ma anche il nuovo rapporto dialettico che emerge da questa società detta "dello spettacolo".

Canti del caos materializza le tesi che Debord aveva elencato nella sua *Società dello spettacolo* e ci mette nello stesso specchio in cui ha messo l'Interfaccia, in uno spazio in cui ci presumiamo agenti attivi dell'imitazione dei referenti.

Il rapporto tra l'immagine pornografica di Moresco offre uno strumento di lettura dell'intera società da cui si può concludere che quell'immagine pornografica è costruita a partire dagli stessi meccanismi di riproduzione e di eccesso che governano le dinamiche dei rapporti nella tarda Modernità. L'esercizio genera un'ellissi in cui il soggetto rimane intrappolato dalla rete di dissolutezza espositiva che non può essere interrotta, una volta attuata questa dittatura del godimento e del corpo, che risolve la sua urgenza con velocità compulsiva, immerso in un esercizio da automa in cui, per prevenire il senso di vuoto, non ha altra scelta se non quella di continuare un consumo di corpi che risponda al bisogno che lo stesso sistema capitalista crea.

Attraverso i tre autori letterari arriviamo alla conclusione che il barocco letterario di Gadda è inoperante nel cambiamento di paradigma perché questo richiede un'esposizione e una presenza del corpo totale. Immagine totale. Ancorate all'asse del macchinario che attiva il godimento perpetuo, le pagine di Moresco riveleranno un orizzonte in cui non c'è posto per l'eros, perché questo viene spostato dal sesso e dalla pornografia. L'erotismo sollevava le immagini attraverso i giochi di esibizione e di velatura, nulla rimaneva in primo piano e il filo costruttivo si sviluppava attraverso la potenzialità della suggestione. La pornografia trasmuta la formula, la ribalta e non lascia spazio al segreto. Si esaurisce nella sovraesposizione, che lascia la sensazione di un'immagine solo fisica, priva di tutto il resto.

Da un certo punto di vista, sebbene la narrazione di Moresco sia stilisticamente legata ai presupposti barocchi dell'ironia, della parodia e dell'eccesso, essa manifesta anche la fine del Barocco all'interno dell'armonia del corpus. A livello retorico, l'opera di Moresco non può essere inquadrata sotto il prisma barocco perché il Barocco si costruisce sulla base dell'allegoria; questo è l'asse di tutta la sua espressione estetica e, teoricamente, segna tutte le possibilità di punto di partenza per abbracciare la conoscenza: acume, allegoria o piega come strumento di conoscenza, come abbiamo manifestato a partire da Gracián, Benjamin e Deleuze.

La conclusione a cui giungiamo è che, se l'allegoria diventa inoperante, il Barocco e ogni opzione di generare "lo" barocco si riducono all'imitazione di presupposti estetici —il che ci porterebbe a chiederci sulla vera natura barocca che vive in queste formule e fino a che punto la richiesta dell'etichetta neobarocca oggi applicata vada oltre le forme dell'apparenza.

Dall'ultima parte del nostro corpus autoriale è possibile corroborare che, mettendo al centro del discorso il mondo del porno e, quindi, il corpo pornografico, si può ritenere che non vi sia possibilità di ricorrere all'allegoria. L'allegoria richiede una piega, un esercizio all'interno della meccanica retorica, un'associazione di concetti che Deleuze (1974) espose in modo così illustrativo basandosi sullo schema del rizoma. Richiede, insomma, un esercizio che non può essere applicato a un'immagine piatta come quella della pornografia.

L'immagine totale del porno all'interno dell'opera di Moresco rappresenta per noi il punto culminante in cui si conclude l'intero processo di trasformazione del corpo che abbiamo rintracciato a partire da Gadda. Si tratta di un'immagine a cui vengono tolti il segreto, la suggestione, il velo. Un'immagine che contiene il paradigma dell'imperativo positivo a cui è ridotto il corpo al servizio del godimento della tarda Modernità. È il corpo mercificato, il corpo che deve entrare nel dominio estetico che il Potere esige sulla base dei postulati del benessere e del fine ultimo che imprime nel ormai suo obbligo di raggiungere la felicità.

I nostri studi forniscono una prospettiva interessante partendo dall'applicazione teorica della filosofia all'approccio pratico dei testi e alla loro interrelazione con le immagini. Il nostro contributo, quindi, dal punto di vista dell'originalità alla disciplina della storiografia italiana, è che non solo valorizziamo il corpo nella linea degli autori

studiati, ma offriamo una continuità all'interno della letteratura italiana a partire da strumenti perfettamente applicabili a un'altra selezione di autori all'interno e all'esterno del quadro della cultura occidentale.

I presupposti ci sono e le possibilità sono inesauribili.

7. BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2010). *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida* (A. G. Cuspinera, Trad.), Pre-textos. Valencia.

Agamben, G. (2015) *¿Qué es un dispositivo?* (M. Ruvituso, Trad.). Anagrama, Barcelona.

Agamben, G. (2017) *Homo sacer IV, 2. El uso de los cuerpos*. (C. Palma, Trad.) Pre-Textos. Valencia.

Anceschi, L. (1991). *La idea del Barroco: Estudios sobre un problema estético* (R. Torrent, Trad.). Tecnos. Madrid.

Bartes, R. (2002). Tácito o el barroco fúnebre. en *Ensayos Críticos* (pp. 143-148). Seix Barral. Barcelona.

Bataille, G. (1971). *La literatura y el mal* (L. Munárriz, Trad.). Taurus. Madrid.

Bataille, G. (2007). *El erotismo* (A.Vicens y M. P. Sarazin, Trad.). Tusquets. Barcelona.

Bazzocchi, M.A. (1998). *Pier Paolo Pasolini*. Edizioni Bruno Mondadori. Milano.

Bazzocchi, M.A. (2016). *Il codice del corpo*. Edizioni Pendragon. Bologna.

Bazzocchi, M.A. (2017). *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*. il Mulino. Bologna.

Bazzocchi, M.A. (2019). *I burattini filosofi*. Pearson Italia. Milano. Torino.

Bazzocchi, M.A. (2019). *Costellazioni di immagini: tracce di Walter Benjamin in Pasolini tra la* Divina Mimesis *e* La Rabbia, in *Studi pasoliniani*, 13, pp. 13-27.

Bazzocchi, M.A. (2022) *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci.

Bazzocchi, M. A. Parole della fine: l'ultima voce di Pasolini. *Cuadernos de Filologia Italiana*, 2022, 29, pp. 31 -39.

Benedetti, C. (2022). *Pasolini contro Calvino*. Bollati Boringhieri editori. Torino.

Benedetti, C. Gragnolati & Luglio, D. (Eds.) (2020). *Petrolio 25 anni dopo:* (bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini. Quodilibet, Macerata.

Benjamin, W. (2012). *El origen del Trauerspiel alemán* (A. Muñoz, Trad.) Abada editores. Madrid.

Benjamin, W. (2017). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (Andrés E. Weikert, Trad.) La Marca Editora. Buenos Aires.

Bidgood, J. (1971). *Pink Narcissus*. [Film]. James Bidgood.

Boccaccio, G. (2014). *Decamerón* (E. Benítez, Trad.) Alianza. Madrid.

Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal. Madrid.

Calabrese, O. (2008). *La era neobarroca*. Cátedra. Madrid.

Carmello, M. (2017). Il barocco "cosale" di Carlo Emilio Gadda. *Comparatismi*, 2. pp. 121-139.

Carmona, E. (2005). *Caravaggio*, Arlanza Ediciones, Madrid.

Carnero, R., et al. Pasolini ei giovani infelici. *SINESTESIE*, 2023, 25: 141-154.

Debord, G. (2003). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (L.A. Bredlow, Trad.) Anagrama. Barcelona.

Debord, G. (2012). *La sociedad del espectáculo* (José Luis Pardo, Trad). Pre-Textos. Madrid.

Deleuze E, G. y Guattari, F. (1974). *El antiedipo:capitalismo y esquizofrenia* (F. Monge, Trad). Barral. Barcelona.

Deleuze, G. (2017). *El pliegue* (Trans. José Vázquez y Umbetina Larraceleta. Paidós. Barcelona.

Didi-Hubermans, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. (F. Mailler, Trad) CENDEAC D.L. Murcia.

Dombroski, R. S. (2002). *Gadda e il barocco (Saggi. Arte e letteratura)*. Bollati Boringhieri. Torino.

Donnaruma, R. (2010). La guerra del racconto. *The italianist*, 30. pp. 119-150.

D'Ors, E. (2002). *Lo barroco*. Tecnos. Madrid.

Doublet, M. y Rouart, J. (Eds) (2016): *Pierre et Gilles*, Flammarion. París.

Esposito, R. (2006). *Bíos: Biopolítica y filosofía* (C. R. Molinari Marotto, Trad), Amorrortu editores, Madrid.

Ferretti, G. C. (1987). *Ritratto di Gadda*, Laterza, Roma.

Fisher, M. (2018). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*, Caja Negra, Buenos Aires.

Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (V. Goldstein, Trad). Nueva visión, Buenos Aires.

Foucault, M. (2016). *Nacimiento de la biopolítica: curso del Collège de France (1978-1979* (H. Pons, Trad.). Akal, Madrid.

Foucault, M. (2019a). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (U- Guinazú, Trad.), Siglo XXI, Madrid.

Foucault, M. (2019b). *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres* (M. Soler, Trad.) Siglo XXI, Madrid.

Foucault, M. (2019c). *Historia de la sexualidad III. El cuidado de sí* (T. Segovia). Siglo XXI, Madrid.

Foucault, M. (2019d). *Historia de la sexualidad IV. Las confesiones de la carne* (H. Pons, Trad.) Siglo XXI, Madrid.

Foucault. M. (2018). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (E. C. Frost, Trad.), Siglo XXI, Madrid.

Foucault, M. (2022). *Microfísica del poder* (H. Pons, Trad.), Siglo XXI, Madrid.

Foucault, M. (2022). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino), Clave intelectual, Madrid.

Gadda, C.E. (1983). *I racconti: Accoppiamenti giudiziosi*, Garzanti, Milano.

Gadda, C.E. (1987). *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano.

Gadda, C.E. (2013). *Villa in Brianza*, Adelphi, Milano.

Gadda, C.E. (2016). *Eros e Priapo*, Adelphi, Milano.

Gadda, C.E. (2019). *La cognizione del dolore*, Adelphi, Milano.

Gadda, C.E. (2023). *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*, Adelphi, Milano.

Giglioli, D. (2011). *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo milennio*, Quolibet, Macerata.

Gracián, B. (2017). *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, Cátedra, Madrid.

Guidi, A. (2014) e Pier Luigi Sassetti (a cura di), *L'eredità di Pier Paolo*, Pasolini, Mimesis, Milano.

Han, B.-C. (2020). *La desaparición de los rituales* (A. Ciria), Herder, Barcelona.

HaN, B.-C. (2021). *Psicopolítica* (A. Bergés, Trad.), Herder, Barcelona.

Hidalgo-Serna, E. (2013). *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Anthropos, Barcelona.

Jameson, F. (2016). *Teoría de la posmodernidad* (C. Montolío y R. del Castillo Trad.), Trotta, Madrid.

Italia, P. y Pinotti, G. (2016). Nota al testo de *Eros e Priapo*, Adelphi, Milano. pp. 339-425.

Italia, P., Pinotti, G. y Vela (2018). Nota al testo de *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*, Adelphi, Milano, pp. 309-370.

La Porta, F. (2012). *Pasolini*, Società editrice il Mulino, Bologna.

Leibniz, (1981). *Monadología* (J. Velarde), Pentalfa, Oviedo.

Leyra, A. M. (2013). *La mirada creadora: de la experiencia artística a la filosofía*, Ediciones Antígona, Madrid.

Longui, R. (1982). *Da Cimabue a Morandi*, pp. 801-875, Mondadori, Milano.

Longhi, R. (1993). *Caravaggio*, Editori Riuniti, Roma.

Longhi, R. (1994). *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana* (Z. González, Trad.), Visor, Madrid.

Longhi, R. (2017). *Studi caravaggeschi*, Abscondita, Milano.

Luglio, D. y Lombard, L. (Eds)(2019). *Uno scrittore visionario. Antonio Moresco.* Efigie, Pavia.

Manganaro, J. (1994). *Le Baroque et l'Ingénieur. Essai sur l'écriture de Carlo Emilio Gadda*, Seuil, París.

Marchesini, M. (2014). *La galleria interiore dell'ingegnere*, Bollati Boringhieri, Torino.

Maravall, J.A. (2012). *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Ariel, Barcelona.

Martellini, L. (2022). La dialettica, il Palazzo-Potere, la Verità (Per un Pasolini francofortese), *Cuadernos de Filologia Italiana*, 29, pp. 67 – 85

Manzotti, E. (2007). *Carlo Emilio Gadda*. The Edinburgh Journal of Gadda Studies. https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/general/manzottisalerno.php#Anchor-64281

Moresco, A. (2017). *Gli esordi*, Mondadori, Milano.

Moresco, A. (2018). *Canti del caos*, Mondadori, Milano.

Moresco, A. (2018). *Gli increati*, Mondadori, Milano.

Morpurgo-Tagliabue, G. (2002). Anatomia del barocco, Aesthetica, Palermo.

Merleau-Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu* (A. Del Río Herrmann, Trad.), Trotta, Madrid.

Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen* (Y. Hernández, Trad.), Akal, Madrid.

Mitchell, W.J.T. (2017). *Qué quieren las imágenes: una crítica de la cultura visual* (I. Mellén, Trad.), Sans Soleil, Vitoria-Gasteiz.

Mitchell, W.J.T. (2017). *Pictorial Turn. Saggi sulla cultura visuale* (R. Cortina, Trad.), Editore, Milano.

Panofsky, E. (1982). *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*(M. T. Pumarega, Trad.), Cátedra, Madrid.

Panofsky, E. (1989). *Estudios sobre iconología* (B. Fernández), Alianza, Madrid.

Panofsky, E. (2004). *El significado de las artes visuales* (N. Ancochea. Millet, Trad.), Alianza, Madrid.

Pardo, J.L. (1999). Prólogo a *La sociedad del espectáculo*, PRE-TEXTOS, Madrid, (pp.9-31)

Pasolini, P.P. (1961). *Accattone.* [Film]. Arco Film.

Pasolini, P.P. (1962). *Mamma Roma.* [Film]. Arco Film.

Pasolini, P.P. (1962). *La Ricotta.* [Cortometraje]. Arco Film.

Pasolini, P.P. (1969). *La sequenza del fiore di carta.* [Cortometraje]. Arco Film.

Pasolini, P.P. (1996). *Descrizioni di descrizioni*, Garzanti, Milano.

Pasolini, P.P. (2011). *La Divina mimesis*, Transeuropa, Massa.

Pasolini, P.P. (2015). *Lettere luterane*, Garzanti, Milano.

Pasolini, P.P. (2016). *La nuova gioventù: poesie friulane (1941-1974)*, Garzanti, Milano.

Pasolini, P.P. (2018). *Petrolio*, Mondadori, Milano.

Pasolini, P.P. (1968). *Teorema* [film]. F. Rossellini y M. bolognini.

Pasolini, P.P. (1972) *I Racconti di Canterbury* [Film]. Produzioni Europee Associati.

Pasolini, P.P. (1974). *Il fiore dell Mille e una notte*. [Film]. Alberto Grimaldi.

Pasolini, P.P. (1975) *Salò o le 120 giornate di Sodoma.* [Film]. Produzioni Europee Associati.

Pasolini, P.P. (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano.

Pasolini, P.P. (1999). *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano.

Pasolini, P.P. (2010). *Teatro: Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Garzanti, Milano.

Pasolini, P.P. (2015) *Teorema*, Garzanti, Milano.

Pasolini, P.P. (2015). *Scritti Corsari*, Garzanti, Milano.

Pasolini, P.P. (2023). *Porno-Teo-Kolossal*, Interzona, Buenos Aires. [Trad. Guillermo Piro]

Patrizi, G. (1975). *La critica e Gadda*, Cappelli, Bologna.

Perniola, M. (1990). *Enigmi: Il momento egizio nella società e nell'arte*, Costa&Nolan, Genova.

Pietro, B. & Vittorio, B. (Eds.) (1974). Erotismo, eversione, merce. Cappelli, Bologna.

Preciado, P.B. (2019). *Pornotopía: Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*, Anagrama, Barcelona.

Raimondi, E. (2003). *Barocco Moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Mondadori, Milano.

Raimondi, E. (1995). *Il colore eloquente: letteratura e arte barocca*, il Mulino, Bologna.

Roscioni, G. C. (1975). *La disarmonia prestabilita*, Einaudi, Torino.

Roscioni, G.C. (1997). *Il duce di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda,* Mondadori, Milano.

Sade, Marqués de (2004). *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela de libertinaje*, Akal ediciones, Madrid. [Trad. César Santos Fontenla]

Sade, Marqués de (1998): *La filosofía en el tocador*, Valdemar, Madrid. [Trad. Mauro Armiño]

Sarduy, S. (1987): *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires.

Savettieri, C. (2008). *La trama continua. Storia e forma del romanzo di Gadda*. ETS. Pisa.

Sgarbi, V. (2014): *Il punto di vista del cavallo. Caravaggio*, Bompiani, Milano.

Siciliano, E. (1995): *Vita di Pasolini*, Giunti, Firenze.

Snyder, J.R. (2005): *L'estetica del Barocco,* Società editrice il Mulino, Bologna.

Spinazzola, V. (2018): *L'immaginazione divertente*, goWare, Firenze.

Starobinski, J. (2003): *El ojo vivo*, Cuatro Ediciones, Valladolid.

Tapies, V.L. (1978): *Barroco y clasicismo,* (S. Jakfalvi, Trad.), Cátedra, Madrid.

Tasso, T. (1997): *Della disimulazione onesta*, Einaudi, Torino.

Wölfflin, H. (2017). *Renacimiento y Barroco* (A. Corazón, Trad), Ediciones Paidós, Barcelona.

Anexo: Índice de ilustraciones

Bernini (1645-1652), *L'estasi di Santa Teresa*, Bernini.

Tura, C. (1430) *San Giorgio e il drago, Cosme Turr*

Caravaggio (1599). *Judith decapitando a Holofernes*, Roma. Galeria Nacional de Arte Antiguo.

Caravaggio (1608). *Santa Lucía detalle*, Siracusa, Basílica de Santa María del Sepulcro.

Caravaggio (1608). *El entierro de Santa Lucía*, Siracusa, Basílica de Santa María del Sepulcro.

Caravaggio (1600). *La conversión de San Pablo*, Roma, Iglesia de Santa María del Popolo.

Caravaggio (1601). *Crucifixión de San Pedro*, Roma, Iglesia de Santa María del Popolo.

Selección de fotografías de la Iconografia ingiallita de *Divina mimesis*:

- *Roma: folla anonima e seicento*
- *Vecchie*
- *L'autore e Gadda,*
- *Alcuni del «Gruppo '63»*
- *Gruppo di partigiani*

Pierre et Gilles, (1983). *Le Totem*, Emmanuelle and Jérôme de Noirmont collection.

Pierre et Gilles, (1984). *Le Garçon au miroir*, Italia, Colección privada.

Pierre et Gilles, (1995). *Casanova* (Recorte), Zurich, Cristoph Schweinfurth collection.

Pierre et Gilles, (1995). *Sant Mary MacKillog*, New York. Stéphane Sednaoul collection.

Pierre et Gilles, (1991). *La Madone au coeur blessé*, François Pinaut Collection.

Pierre et Gilles, (2015). *Le Coeur de Marie*, Colección privada.

Pierre et Gilles, (1989). *Sant Pierre*, París, Fondation Cartier pur l'Art Contemporain.

Pierre et Gilles, (1989). *Saint Gilles*, París, Fondation Cartier pur l'Art Contemporain.

Pierre et Gilles, (1991). *La Sainte Famille*, Colección privada.

Pierre et Gilles, (1991). *Jeff Stryker.* París, colección privada.

Pierre et Gilles, (1995). *Midnight Cowboy*, Dallas, Stanley W. Light collection.

Pierre et Gilles, (2007). *Fragile*. Colección privada.