Pasolini i Haneke

contra una estètica de l'Horror

TREBALL DE FINAL DE GRAU

Jordi Torres Roselló (NIA 125631)

Director del Treball: Dr. Antonio Monegal Brancós

Universitat Pompeu Fabra - Facultat d'Humanitats

Curs 2012-2013

Pasolini i Haneke

contra una estètica de l'Horror

Índex

1.Introducció. 6

1.1. Rere el vel llambrejant 6

1.2. Viatge a l'estètica de l'Horror 8

2. Una estètica de l'Horror 12

2.1. La cultura consumista i la violència legítima 12

2.2. En el límit de l'irrepresentable 13

2.3. Horror econòmic, Horror cultural 17

3. Sodoma, símbol de la modernitat: la denúncia de Pasolini en *Saló* 20

3.1. Introducció i resum 20

3.2. Pasolini abans de Saló 21

3.3. El sagrat i el profà segons Pasolini 25

3.4. El procés de mercantilització: del feixisme al consumisme 29

3.5. De la veritat de Pasolini a la nostra realitat 35

4. Michael Haneke, una obra contra el consum pornogràfic de violència 37

4.1. De Pasolini a Haneke 37

4.2. Mostrar a l'espectador la seva complicitat 37

4. 3. La "Trilogia de la Glaciació Emocional" 39

4. 3. 1. Consumisme, família i amnèsia històrica 39

4. 3. 2. Connotacions religioses de la Trilogia 46

4. 4. Funny Games: El comandament a distància sobre la violència 48

4. 5. De Funny Games a La pianista: de la cultura a la tortura 53

5. Conclusions 58

5. 1. Pasolini i Haneke denuncien una hipòtesis preocupant 58

5. 2. Una consideració ètica envers l'estètica de l'Horror 62

6. Bibliografia 64

6. 1. Sobre l'estètica de l'Horror i la pornografia de la violència 64

6. 2. Sobre Pier Paolo Pasolini 65

6. 3. Sobre Michael Haneke 66

7. Filmografia 68

“La lluita per l’alliberament sexual ha estat brutalment superada i desvirtuada per la decisió del poder consumista de concedir una tolerància tan àmplia com falsa. La realitat dels cossos “innocents” ha estat violada, manipulada, ofesa i posada al servei del poder consumista”

Pier Paolo Pasolini, 1975

(Nico Naldini, 2001 – pàg. 55)

“Saló és l’única que ha aconseguit donar a l’espectador una impressió real del que és la violència sense convertir-la en un producte de consum. I això, avui en dia, és molt difícil. [...] A vegades es consumeix violència amb cert plaer, això em sembla fastigós”

Michael Haneke, 2013

(Entrevista a *El País*, 16/ 2/ 2013)

1.Introducció.

1.1. Rere el vel llambrejant

Dir que la violència és el problema fonamental d'Europa i del món és només constatar un fet. El cinema contemporani europeu reflecteix aquesta preocupació en cada fotograma de metratge que surt del continent i que, com la pell del nostre poble, ens recorda el nostre passat, ens presenta la conjuntura actual, i ens descriu un futur inquietant. Però l'essencial, avui en dia, no és comprovar l'indiscutible pes de la temàtica violenta en la nostra realitat factual i cinematogràfica –fet que deixaria relegada qualsevol presumpció d'originalitat en un segon pla- sinó desenredar les formes específiques, múltiples, contradictòries i profundament humanes que aquesta temàtica ens presenta actualment. Només d'aquesta forma podrem veure en quin sentit ens serveixen per explicar el nostre món.

És si més no una realitat discutible el costum estès en l'actualitat de no reconèixer una obra cinematogràfica si no conté almenys alguns tacs, unes quantes blasfèmies i certa dosi de perversió sexual. En moltes produccions es confon la qualitat estètica amb el mal gust ètic. El permisivisme i l'escàndol s'han erigit com a criteris suprems de valoració cinematogràfica de films, la característica definitòria dels quals és, en gran mesura, la presència d'una violència desproporcionada a les imatges, que agafa molta més importància que la interpretació dels actors, la posada en escena, el guió o la fotografia. Són produccions per les que el sofriment ha esdevingut un art i en les que, si el guió exigeix una mort, aquesta es duu sempre a terme en la més horrible agonia. És què la violència –física, explícita, bruta i real- ha quedat definitivament enquistada en les bases culturals dels creadors contemporanis? Són aquests films una anomalia o una conseqüència lògica d'un món on els mitjans de comunicació es barallen per oferir en primer pla les cares dels ferits i dels morts?

Una de les característiques genuïnes d'aquest treball és que presenta dues alternatives de denúncia fortament marcades, però la figura de l'acusat és, com a mínim, deliqüescent. Es parlarà sovint d'un "tipus" de films que expressen aquesta violència, un "tipus" de directors que l'eleven a l'altar cultural i un "tipus" de públic que la consumeix en desmesura. El mal sempre està rere el vel llambrejant, rere la cortina, sense noms, ni dates, ni escenes, ni rostres. Són molt escasses les referències a pel·lícules, directors o productores concretes, i quan aquestes sorgeixen, la sensació general és que es tracta simplement de la punta d'un immens iceberg. Sé que el lector sabrà disculpar en aquest buit conceptual la falta de models, que no és deguda a la meva imperícia sinó a la impossibilitat de captar en un nombre limitat d'exemples una idea que sobrepassa el purament factual. La idea, la sensació o la matèria de la que estan formats els films en qüestió queda definida en el treball sota el concepte de "Estètica de l'Horror". Aquest nom, que ens acompanyarà constantment, i del que es procurarà una definició més acotada en el següent apartat, aporta una idea més intel·ligible, més global i més reconeixible que qualsevol film, i crec sincerament que el lector agrairà aquest fet i entendrà que una obertura de mires en quant als exemples no manca la possibilitat d'esdevenir exactament precís a l'hora de definir un concepte.

Partint de l'explicació inicial sobre l'estètica de l'Horror, el concepte s'anirà configurant al llarg de les pàgines, interconnectant els diversos camps i les diverses veus, per provar de donar un nom a uns fets que molts consideren ja inqüestionables. Però com he dit anteriorment, la nostra recerca en aquest treball no és constatar la violència de l'Horror, sinó escoltar les veus dels insòlits narradors d'aquest segle que s'han enfrontat a la tendència dominant. Pier Paolo Pasolini i Michael Haneke són dos dels realitzadors cinematogràfics europeus més prestigiosos, reconeguts i inquietants, i el lector veurà en aquest treball la visió de la seva obra com una denúncia a aquest fenomen que estem començant a anomenar, una advertència a l'espectador que encara no és conscient dels perills de l'Horror.

En particular, el que ens interessa d'aquests dos autors, és que ens mostren la relació que l'economia capitalista i la cultura occidental tenen amb l'estètica de l'Horror. Tots dos van fer del trienni violència-cultura-capitalisme una arma per esquinçar el vel i mostrar al món la cara de l'Horror, per així advertir-nos d'un perill major i invisible que té en la violència audiovisual el seu primer símptoma somàtic. Amb una distància

cultural, cronològica i cinematogràfica considerable, les seves veus ens acompanyaran a l'uníson guiant-nos a través de la conjuntura actual. Els seus films expressen aquesta lluita envers l'estètica que fa de la violència quelcom atractiu, i els testimonis que ens deixen són vitals per entendre l'escac en el que l'Horror deixa a la nostra societat. El seu missatge és clar: si sexe, violència i mort són els referents del cinema i la cultura actuals, és que en algun moment la vagoneta ha sortit de les vies, i l'individu s'ha de veure obligat a fer quelcom més que agafar-se amb força i veure on el condueix el viatge.

1.2. Viatge a l'estètica de l'Horror

Fins ara he parlat d'Horror estètic sense intentar definir a què em refereixo quan emparello el substantiu "horror" amb un adjectiu aparentment contradictori. Aquí va una primera aproximació: l'estètica de l'Horror és aquell tipus de violència audiovisual –física o no- que no només exigeix una visualització estètica, sinó que necessariament implica una transgressió ètica.

El terme "violència audiovisual" en relació a l'Horror és un factor elemental per entendre de que es nodreix aquesta ominosa estètica. Sí bé és cert que l'Horror no exigeix necessariament la violència física en les seves imatges, és evident que en la majoria de casos els conceptes quedaran hibridats, donat que l'estètica de l'Horror busca, en primer lloc, la transgressió, i aquesta sol trobar-se en els àmbits que envolten el tabú, com la violència despietada o la sexualitat més descontrolada i bestial. Georges Bataille, en *L'Érotisme*, considerava l'excés una violència que s'imposa a la raó (Bataille, 1979 - pàg. 153); i és en l'instant de la transgressió del límit, trencant reiteradament el tabú, on la imatge estètica provoca en el receptor una tergiversació ètica. Sí, és ètica perquè en últim terme provoca una transformació del receptor.

L'Horror actua d'una forma similar a aquella escena de *A Clockwork Orange* en la que el protagonista, gràcies a un mecanisme que el manté subjecte i amb els ulls permanentment oberts, es veu obligat a seguir mirant hòrrides imatges més enllà del

suportable. L'espectador no pot deixar de consumir, està atrapat per la violència d'una forma pornogràfica, erògena. Això no implica que els actes en pantalla no ens semblin repulsius, punibles o execrables, sinó que el consum que es fa d'ells s'aproxima al pornogràfic, on enmig de l'espant sorgeix un component libidinós que manté a l'espectador en constant absorció de les imatges.

De fet, com veurem més endavant, molt autors parlen d'una "pornografia de la violència", doncs la manera que es consumeixen una i altra avui en dia és força similar. Com apunta José Ovejero, "una de les característiques principals de la pornografia és que mostra en públic actes que solen quedar en l'esfera del privat, i en tal procés extreu de l'acte tot el sentiment, mantenint únicament l'excitació" (Ovejero, 2012 - pàg. 83). En els films de violència extrema, no hi ha lloc per l'empatia, el protagonista es deshumanitza, es torna un objecte que ens ha de divertir amb el seu dolor, el seu desmembrament i la seva mort. Igual que en un film pornogràfic, en el que els actors no són més que un mitjà per produir plaer a l'espectador –no hi ha persones, només plaer-, l'únic que queda en l'estètica de l'Horror és excitació i morbositat. L'espectador obté satisfacció en l'olor de la sang i la certesa que els actes més monstruosos es duran a terme. Unes línies més avall, l'escriptor madrileny reafirma aquesta idea de l'esterilització de tota humanitat en la pornografia, que podrien també adequar-se en l'àmbit del cinema d'ultraviolència: "Eliminant la relació física i emocional, la pornografia em redueix a un ser anònim que ja no forma part de la realitat; sense contacte, sense sentiments, sense empatia, sense cap intercanvi. Estic a soles amb les meves respostes biològiques." (Ovejero, 2012 - pàg. 83).

L'horror confronta les pròpies pulsions de l'espectador. Situa en un escenari agradable i excitant unes imatges dantesques. En el treball també s'utilitzarà habitualment l'expressió "pulsió de vida" o Eros, i "pulsió de mort" o Tànatos, per expressar la mescla de sexualitat i violència que l'Horror ens planteja. Aquest conceptes freudians de l'Eros i el Tànatos -en realitat són conceptes de la psicologia analítica, ja que Freu mai va anomenar-los així pròpiament- serviran per facilitar la comprensió del lector, com també per donar la visió més objectiva i "científica" que la psicologia i la sociologia poden oferir del comportament humà.

Tot i que els arguments dels psicoanalistes més clàssics van iniciar-se en favor d'una teoria dualista, on Eros i Tànatos són realitats contradictòries i en lluita constant, Enrich Fromm, apartant-se del freudisme més ortodox, realitza una interessant complementació proposant un nou desenvolupament en la teoria de pulsions que Freud presenta com a part d'una *biologia normal*. Per l'alemany, tal com relata en *El Cor de l'Home*, l'instint tanàtic de mort representa una *psicopatologia* que apareix en la mesura en que Eros no es desplega com hauria de fer-ho (Fromm, 1967 - pàg. 52). En definitiva, és una disfunció de la pulsió eròtica vital la que permet aquest "amor a la mort" amb el que gaudim d'actes salvatgement violents.

La idea reforça els comentaris anteriors que comparaven les abjectes imatges d'horror contemporani amb la pornografia. No aconseguim gaudir ni plaer, més que quan tot amor i tota empatia (tot Eros) desapareix, quan podem fer-nos insensibles al dolor i presenciar l'espectacle de la mort, quan, com deia Ovejero, "sense empatia i sense sentiments em quedo sol amb les meves respostes biològiques". I és aquesta contradicció interna la que provoca el cinema del Horror, la perillosa unió dels dos pols en l'erotització de la mort. Per Fromm, l'única perversió fonamental és la mescla entre la vida i la mort (Fromm, 1967 - pàg. 47), i amb aquest tabú transgredeixen els cineastes contemporànies els nostres límits, ens els fan sentir en la pròpia carn, produint amb una determinada estètica una nova dimensió ètica. No es torna il·lès d'aquests viatges als límits.

Les dues pulsions s'han juxtaposat per forjar una pornografia de la violència, i l'estètica de l'Horror s'encarrega de decorar la imatge perquè realitzi la seva terrible funció. "S'ha creat una pornografia de l'horror, igual que la que hi ha del sexe" diu Gérard Imbert en *La societat informe*. (Gérard Imbert, 2010 - pàg. 190). Carole Desbarats, en un article en la revista *Trafic*, afirma amb gairebé idèntiques paraules que les transgressions constants dels realitzadors cinematogràfics "estan creant una violència de tipus pornogràfic, ja que l'espectador té poca capacitat de resistir-ne el seu flux constant" (Desbarats, 1995 - pàg. 9). La violència no només ha esdevingut un gènere *per se*, sinó que s'ha convertit en una espècie de film pornogràfic en el que els espectadors són excitats i obligats a consumir. La violència ha estat sempre present en moltes de les manifestacions culturals humanes, però la representació estètica de

l'Horror, el gaudir eròtic de la mort i el sofriment aliè, i la manera en que aquest procés es porta a terme, són genuïns del nostre segle.

Avui en dia, com he dit anteriorment, només cal fer una ullada a les cartelleres mundials per veure quin és el nivell de violència cinematogràfica, i si aquesta respon a una necessitat argumental o a una econòmica, que posa en primera plana uns ominosos actes que el gran públic vol consumir. "Aquesta frontera, que avui sembla tan inclinada a favor del pur gaudir estètic de la violència", ens diu Carole Desbarats en el mateix article,

> si se la segueix al llarg de la història del cinema, es dibuixa sempre amb nitidesa: per un costat, cineastes com Pier Paolo Pasolini, que filmen el caos per arribar a la claredat de la consciencia. A l'altra banda d'aquesta línea de demarcació hi ha aquells que, amb el pretext del realisme de l'hemoglobina, eviten allò que permetria no donar a la violència el caràcter de fatalitat inexorable. Presenten la carnisseria com quelcom natural, jugant amb un nihilisme molt perillós, sense cap responsabilitat ètica (Desbarats, 1995 - pàg. 12).

És precisament Pasolini quin farà de cicerone al lector en gran part del treball, juntament amb el cineasta Michael Haneke. De les seves obres n'extrauré la denúncia envers a la pornografia de la violència que avala aquesta nova estètica. Escoltant les opinions dels dos autors, i analitzant les seves pel·lícules, podrem veure una cara més d'aquesta modernitat que tan ens inquieta, ens meravella i ens aterra. *Saló* es convertirà en un símbol, no només cultural, sinó polític, econòmica i social. A partir d'aquest film, i del que suposa la seva realització, podrem endinsar-nos més en la conjuntura actual per entendre com el triomf de l'estètica de l'Horror va intrínsecament relacionat amb el fet que sexe, violència i mort s'hagin convertit en els referent del cinema –i la cultura- occidental.

"Estimulació quasi eròtica", "degradació ètica", "incapacitat de resistència" o "contradicció interna" són algunes de les frases que han sortit en provar de definir inicialment aquesta forma contemporània de violència, i que en el proper apartat es

completaran, per provar de realitzar una presentació més acurada d'aquest fenomen deliqüescent, que sembla només poder ser explicat mitjançant l'experimentació. Com diu Ferdinand Bardamu, el protagonista de *Voyage au bout de la nuit*, l'obra celebèrrima de Céline, un és verge de l'Horror igual que ho és de la voluptuositat. És hora de començar, de la mà de Pasolini i Haneke, aquest viatge.

2. Una estètica de l'Horror

2.1. La cultura consumista i la violència legítima

Quin ha estat el procés pel qual s'ha tolerat –i no només s'ha tolerat, sinó que s'ha acceptat- una pornografia de la violència? Hi ha lligams causals suficients per relacionar l'auge de la imatge violenta amb el consumisme i el mercat capitalista que governa el nostre món? Els films que tractarem en aquest treball, en l'obra de Pasolini i Haneke, apunten clarament en aquesta direcció. La societat consumeix violència perquè en gaudeix, li agrada, ho compra com a producte i el mercat el converteix en referent cultural. Per Haneke, però també per Pasolini, podem parlar sense vacil·lar de produccions encarades a entretenir un públic massiu mitjançant la tortura, les mutilacions, la violència i la mort. Films que desenvolupen una estètica de l'Horror per tal de buscar impunement aquesta sensació, desatenent les possibles conseqüències psicològiques per als receptors i defensant-se rere la rediticitat que legitima el seu producte. En el següent apartat desenvoluparem algunes opinions d'experts i pensadors que senyalen aquesta causalitat de la violència audiovisual i el capitalisme. És simplement una petita base teòrica que ens permetrà veure amb molt més sentit i profunditat les obres dels dos directors, on la societat consumista i la decadència de la cultura occidental van de la mà amb una estètica de violència pornogràfica.

2.2. En el límit de l'irrepresentable

> Què esperem que facin les corporacions de Hollywood que produeixen els films? És que realment esperem que es preocupin pels efectes que tenen les seves pel·lícules sobre la violència de la cultura? Podem adoptar postures i enviar cartes airades. Però les corporacions, per sota de totes les seves mentides publicitàries, repliquen que estan en el negoci per guanyar diners pels seus accionistes, i que només els importaria el que diuen les estadístiques sobre els seus productes si el govern els obligues a regular la violència (David Foster Wallace, 2011 - pàg. 88).

És cert que molts artistes moderns pretenen combinar la lucidesa i precisió de l'autoconsciència amb una exploració de temes tabús, tals com la mort, la bogeria i la destrucció, que estan en els límits extrems de l'experiència humana. Sembla haver-hi, però, una tendència preocupant, i és que quan –pels motius que siguin- aquesta exploració dels límits és rentable, passa a fer-se'n una explotació. No pretenc anunciar un avenir apocalíptic; és més, crec que fins al moment no es tenen proves suficients per poder dictaminar si l'exposició sistemàtica a obres i imatges pornogràfiques, sàdiques, violentes o degradants té o no relació causal amb conductes d'aquestes mateixes característiques.

Està clar que la violència ha estat i estarà present en tota la història de la humanitat, però estudis com els de Rowell Huesmann en 'La connexió entre la violència en el cine i la televisió i la violència real' ens mostren com els efectes podrien ser més aviat els d'una reacció en cadena. El suggeriments verbals, les associacions tonals o les imatges alliberades per les formes estètiques violentes generarien, al seu torn, seqüències de formulació anàloga, fidel i variant, dins nostre (Rowell Huesmann, 1998 - pàg. 23). En altres paraules, el que aquests films fan és que els desitjos adormits rebin habitacions i noms propis, desenvolupant-se en el guió de la possibilitat imitativa. Hi han idees prou interessant com per defensar aquesta idea del mal que queda subjacent, i que en percentatges considerables es desperta en l'adolescència i l'edat adulta, però no entraré

en aquests estudis. No és l'objectiu del treball, com s'ha dit anteriorment, desentrellar si la violència audiovisual és causa o conseqüència del nostre món, i ni tan sols ho és determinar la seva mera existència; simplement es pretén aportar les denúncies de dos dels directors més importants del panorama europeus en els darrers anys, contra un fenomen, la pornografia de la violència, com a mínim discutible.

El que constataran els films que analitzarem posteriorment és que la violència és avui en dia un referent cultural perquè és un objecte de consum, i no a la inversa. No té un valor estètic, ni metafòric, ni catàrtic, sinó de plaer en la mera i plana visualització de la pròpia estètica de la violència (Gènere, el de *violència estètica*, que Quentin Tarantino i els seus deixebles han cultivat fins a transformar-lo en un dels pilars culturals, comercials i estilístics d'aquest art)[1]. La violència ha esdevingut un objecte de consum *per se*, que molts cops no pretén explicar res més enllà dels mateixos fets. I cada nova pel·lícula violenta ens colpeix i ens civilitza en aquesta tradició cultural, ens fa més insensibles, més acostumats a contemplar-la. La nostra sensibilitat és educada poc a poc, canviant així també la nostra moral i permissivitat.

Les milionàries sagues americanes de *Saw* i *Hostel* són un clar exemple de l'èxit rotund d'aquesta estètica. La primera franquícia, amb set llargmetratges des de l'estrena de la primera *Saw* (2004), a generat en taquilla més de 870 milions de dòlars, essent no només un esdeveniment cinematogràfic, sinó creant també un fort màrqueting publicitari que perviu encara en la cultura popular amb la seva estètica i els seus personatges característics. La segona, *Hostel*, amb tres pel·lícules rodades, la primera estrenada el 2005, també ha generat grans xifres –més de cent vint milions de dòlars- amb pressupostos molt inferiors (*Box Office Mojo*. Amazon.com. 9 /5 /2013). Com hem comentat anteriorment, el cas de l'èxit d'aquests films és una conseqüència lògica d'un món on les lents de les càmeres apunten de forma habitual a les cares dels ferits i dels morts, on milions d'individus viuen vides monòtones però còmodes, i res els emociona més que veure o llegir morts. "Consumim mort!", ens diu Imbert, "ens recreem en la

[1] Per més informació llegir: MORALES, Xavier. "Kill Bill: Beauty and violence" *The Record*, Harvard University Press, 2003.

contemplació de l'horror, ens alimentem i gaudim d'actes sàdics com si fossin el menú del dia" (Gérard Imbert, 2010 - pàg. 192).

Gérard Imbert, en *La societat informe*, ens relata com el cinema postmodern es dedica perillosament a experimentar amb els límits de la violència i la sexualitat. Segons el pensador francès, la violència cinematogràfica –igual que la sexualitat- és un fet que sempre ha estat lligat en major o menor mesura a la història d'aquest art, però amb el pas dels anys la seva voracitat ha augmentat en gran mesura. Imbert defensa com una de les causes d'aquest succés el que anomena *hipervisibilitat* postmoderna, definit com la tendència –i no només la tendència, sinó fins i tot el dret!- a visualitzar-ho tot. Internet ha estat sens dubte el gran catalitzador d'aquest procés, una eina de consum immediat, secret i descontrolat. Les xarxes de comunicacions s'han convertit en un lloc on tot pot ser adquirit i comprat visualment, ja que tan venedor com comprador queden amagats rere la màscara de la computadora. En col·locar aquesta careta sobre el rostre de consumidor i proveïdor som lliures de distribuir les imatges més hòrrides sense conseqüències aparents o greus. "Només el secretisme i l'aparent absència de delicte que propicia la ret pot explicar el progressiu increment d'un comerç de vídeos pederastes, violacions o assassinats, que fan plantejar fins a quin punt el comerç i el lucre poden degradar l'espècie humana" diu Antonio Blanco en el seu assaig "Eros i Tànatos, mites complementaris del poder" (Antonio Blanco, 2003 - pàg. 40). Internet és l'espai perfecte per l'hipervisible, el *voyeurisme* més mediàtic. Aquest regne líquid s'ha elevat com a símbol de la societat lliure, democràtica i consumista: el Neoliberalisme.

En una època de transparència total, l'irrepresentable ha sortit a la llum; el cinema ja no es limita a la representació del visible sinó que s'endinsa en els profunds soterranis d'allò invisible: el prohibit, el tabú, el políticament incorrecte i el moralment discutible han esdevingut els temes principals de les cartelleres mundials. Sexe i mort estan totalment integrats a la narrativa actual i al seu voltant cristal·litza ara el nou imaginari col·lectiu. "La *hipervisibilitat* postmoderna, la tendència a visualitzar-ho tot, ha creat aquestes fronteres diluïdes, pròpies de la unió de figures antagòniques que posen en joc pulsions fonamentals com ho són Eros i Tànatos" diu Imbert, reafirmant aquesta idea (Gérard Imbert, 2010 - pàg. 185). La unió d'ambdues pulsions produeix l'Horror del gaudir, de veure's reflectit en la pantalla, enjogassat davant les aberracions que es duen a terme. D'haver format part, voluntàriament, d'aquesta gegantina i perillosa màquina. I

és en aquest esdevenir on la mirada aterrada, desencaixada i estèril de l'espectador que es recrea en l'espectacle de lo irrepresentable s'ha convertit en una habitud.

Els motius de perquè som atrets per aquesta violència no són tampoc tema cabdal d'aquest treball, i crec que trobar una explicació lògica cauria inevitablement en l'especulació de teories sense possibilitat de ser provades. El fet és que consumim violència, ens agrada, ens acompanya al llarg de la nostra vida; hi tenim, si més no, una relació ambivalent. Alguns busquen els perquès en un plaer pervers en infringir el tabú però també un cert èxtasis en contemplar-lo aplicat a l'altre, com una forma de superar la "por a la por". D'altres apel·len al poder de seducció d'aquest abisme misteriós, d'aquest soterrani on ningú hauria de baixar mai, per crear-nos la imperiosa necessitat de visualitzar-lo. És el que Baudrillard anomenarà la "Sidération" (morbositat que diu la *vox populi*) i que ens mantindrà en constant consum d'aquesta violència (Baudrillard en Imbert, 2010 - pàg. 198).

Si és doncs, aquest "amor a la mort" –per utilitzar les paraules de Fromm-, un element natural de l'espècie humana, així com un pilar cultural present en la gran majoria d'èpoques i tradicions conegudes, quin és el problema? L'escriptor sud-africà J. M. Coetzze, en el seu llibre *Elisabeth Costello*, fa que la protagonista entri en aquest debat de moralitat: "No era *excessiu* a Roma, on tots els esforços anaven encaminats a treure de la mort el màxim sofriment i dolor? No és simplement que s'assembla massa a la realitat, al món modern, el que ella no pot suportar?" (J. M. Coetzee, 2004 - pàg. 186) es pregunta l'entranyable senyora Costello. No aconseguirà respostes gaire definitòries a aquesta sensació que percep i que és incapaç de descriure i analitzar, però la seva cita no va mal encaminada. Què és el realment pertorbador de veure barbaritats que s'han realitzat durant tota la història de la humanitat?

Com comentarem posteriorment, en el film de Pasolini s'hi realitza un exercici de descontextualització històrica pel que fa a l'entorn que envolta als protagonistes. L'escenari de *Saló*, els decorats, les vestimentes i l'elecció de l'espai és de gran rellevància a l'hora d'analitzar-ho com un metàfora, doncs no podem identificar el lloc com un espai *real*. El problema amb l'estètica de l'Horror és la proximitat esgarrifosa amb el nostre món, aquesta sensació de que tots estem en perill. De fet, no és gratuït que sovint aquest conjunt de films situïn les seves escenes més macabres en soterranis, cases

abandonades, llocs apartats –però no desconeguts, no inversemblants- envoltats de material quotidià, on en altres circumstàncies si desenvoluparia la vida. El soterrani brut, ple de pols, de teranyines i rates, és l'habitació adormida del subconscient que aquestes pel·lícules van moblant dia a dia.

2.3. Horror econòmic, Horror cultural

La idea bàsica que tan Pasolini com Haneke defensaran per denunciar l'estètica de l'Horror és que el canvi de rol de la violència s'ha dut a terme paral·lelament a la formació del model de consum massificat. El capitalisme liberal s'està convertint en l'únic sistema d'organització social i polític possible en el món, erigint unes bases de pensament únic global, consumista i fagocitador de tot lo econòmicament rendible. En aquest sentit s'ha agafat aquest fenomen de l'amor a la violència i s'ha inserit dins la comunitat. Albert Llorca ho apunta dient que

> és la cultura qui enforteix el sentiment eroticotanàtic amb els seus valors i costums, empenyent a l'assoliment de la pròpia identitat justificant qualsevol acció en el camí. Són Eros i Tànatos, el desig sexual i de violència, elements presents en una cultura que els permet, els dificulta, els prohibeix; en definitiva, n'estableix les pautes (Albert Llorca, 2003 - pàg. 171).

"La societat tècnico-capitalista" diu Lluís Alegret donant un pas més enllà,

> exigeix un principi d'estetització banal (pel·lícules de violència, pornogràfiques, etc.) per apaivagar la consciència, i Eros i Tànatos resten trivialitzats i banalitzats en ella. Aleshores tot el relatiu a la sexualitat, no a l'Eros, esdevé permissiu. La permissivitat fa possible justament el manteniment de la norma. [...] Eros, en tant que passió vehement,

no coneix límit, ni barrera, així com tampoc cap mena de lògica (Lluís Alegret, 2003 - pàg. 77).

La banalització de la crueltat, de la violència i de l'horror - i el fet de gaudir-ne - han contribuït en la conversió d'aquest tipus d'estètica en un producte de consum com qualsevol altre. Veurem a continuació que el concepte d'inspiració marxista anomenat "mercantilització dels cossos" és vital per analitzar el fenomen de l'estètica de l'Horror, i en especial les denúncies en el film de Pasolini. El procés per convertir fins i tot els sers humans en productes de consum per altres sers humans és mostra perfectament en la pel·lícula italiana, que denunciava la nova actitud cap a la vida humana, cada cop més mecànica. Avui en dia, amb centres de producció massificats, països immensos i ciutats gegantines, el món sembla més aviat una gran màquina de produir que gira en el buit, sola i desgovernada. El nostre propòsit principal és produir coses, mercaderies, per desprès poder-les consumir nosaltres mateixos, dins un sistema que es retroalimenta. Som nombres, i l'actitud cap al nostre comportament és cada cop més intel·lectual o abstracta. El pas per Pasolini i Haneke serà també l'avanç de la pornografia de la violència, on ja no només el cos de l'altre es converteix en producte de consum, sinó la mera visió de la violència exercida a l'altre. No hi ha necessitat de comprar el cos de l'altre, torturar-lo, violar-lo i utilitzar-lo a la teva voluntat; ara podem simplement adquirir el dret a veure com es produeix aquest procés. El mer voyeurisme és el que ens fa gaudir.

L'estètica de l'horror s'ha unit a un llenguatge neoliberal on l'home és una peça d'un gran engranatge al servei de la rendibilitat i el màxim aprofitament dels recursos. Es fa negoci amb la tortura, amb les mutilacions, amb la mort, transformant el gènere de la violència en un "horror econòmic", tal com explica Viviane Forrester en el seu llibre homònim (*Horror Econòmic*, 1996). És evident que avui en dia en tot art hi ha un fort component econòmic, per tant, no és d'estranyar que en l'art més consumir dels darrers anys –no en va és anomenat "art de masses"- el domini del mercat sigui més fort que mai. És lògic pensar en termes d'oferta i demanda, si hi ha uns films determinats és perquè existeix un públic consumidor suficientment nombrós.

El filòsof i escriptor francès Olivier Mongin, expert coneixedor d'aquests fenòmens i reputat analista de la violència en la televisió, reafirma en el seu llibre *Violència i cinema contemporani* aquesta idea:

> El cert és que molt del cinema no és més que el reflex d'aquesta "nova economia" de les imatges de violència en una societat postmoderna, consumista, desdibuixada, on tot es pot dir i mostrar, i el veure està literalment desregulat (sense límits) i legalment sense regles (sense una normativa global) (Olivier Mongin, 1999 - pàg. 45).

No s'entén encara molt bé si aquests "mercaders de la violència" –tal i com els anomena més endavant Mongin- s'apropen als desitjos de l'espectador o si inventen guions la violència dels quals no els preocupa en absolut, fustigant les pulsions d'un públic incapaç de resistir-se a allò prohibit. Pasolini i Haneke, com veurem, apunten clarament a que la nostra permissibilitat envers les imatges de l'horror no és més que el resultat d'una nova economia psíquica en concordança amb el model econòmic que domina el mercat. El psicoanalista francès Charles Melman aporta un terme interessant per descriure aquest procés de consum de violència, clarament arrelada al sistema de consum capitalista: "El que se'ns ofereix, avui en dia, és poder gaudir de formes diverses del gaudir, explorar totes les situacions, fins als mateixos límits. Això és el liberalisme, el liberalisme psíquic!" (Charles Melman, 2005 - pàg. 16).

Hem vist en diversos autors molts intents de definir en una paraula o un concepte aquesta relació entre la pornografia de la violència i la societat consumista. Sigui *hipervisibilitat* postmoderna, "Sidération", amor a la mort, mercantilització de l'home, voyeurisme macabre, "horror econòmic" o liberalisme psíquic, el cert és que la concordança entre la pornografia de la violència, l'anomenada estètica de l'Horror, i el sistema econòmic dominant és inqüestionable pels autors aquí tractats. I això és possiblement el que ja temps enrere denunciava Pasolini i el relleu que ha agafat Haneke. El trist fet de que, com diu Luis Rojas Marcos, "En la societat actual, òrfena, sense vincles, competitiva, hipòcrita i amb l'èxit com a únic horitzó, la violència es

manifesta com una de els manifestacions instintives del home més freqüents, ara gairebé l'única" (Rojas Marcos, 1996 - pàg. 202).

3. Sodoma, símbol de la modernitat: la denúncia de Pasolini en *Saló*

3.1. Introducció i resum

És quasi un tòpic anomenar *Saló o els 120 dies a Sodoma* com una de les obres cinematogràfiques més extremes, violentes i feridores per la sensibilitat de l'espectador. Però l'obra del director italià sovint és també exemplificada com el paradigma de l'ús de la violència amb una funcionalitat antiviolenta, on la seva presència és un peatge necessari arremetre contra quelcom més perillós. La salvatge metàfora de Saló es converteix en un crit d'advertència, de denúncia, així com en un punyent anàlisi entre sexe, poder i mort. Procedirem a fer un estudi sobre el controvertit llargmetratge i veurem si realment escapa d'aquesta estètica de l'Horror, si realment té un sentit la bacanal de violència que s'hi expressa, i si aquest sentit fa que no caigui en la pornografia de la violència contemporània. El film pren el llibre homònim del Marques de Sade com a punt de partida, l'adaptació fa que els cent vint dies es converteixen en tot just cinquanta sis hores –dividides en quatre episodis, literalment dantescos- durant les quals els quatre llibertins humilien, torturen i maten a les seves víctimes.

Ens situem a la Itàlia dels anys 1945, dominada per l'ocupació nazi i feixista, en la República de Saló. El film narra els tres primers dies que un grup de joves presoners passen dins una mansió allunyada de la societat i dominada per quatre senyors amb el suport de militars feixistes. La història està dividida en quatre segments: l'Antinfern, el Cercle de les Manies, el Cercle de la Merda i el Cercle de la Sang. En aquests quatre

espais, els senyors, anomenats Duc, Bisbe, President i Magistrat, acompanyats de quatre ex-prostitutes, explotaran sexual i sàdicament a les seves víctimes en una voràgine de tortures i humiliacions, entre les que s'inclou la pràctica habitual de coprofàgia, sadisme, violacions, mutilacions i assassinats. Finalment, aquells que no han col·laborat amb els seus agressors són exterminats d'una forma brutal, esquarterats, ofegats, marcats, amb els genitals cremats o amb les llengües tallades i els ulls eixorbats. Els presoners que han col·laborat són duts a Saló. L'última escena del llargmetratge retrata la indiferència de dos dels guàrdies de la mansió davant la violència extrema, quan, avorrits, es posen a ballar un vals plegats.

3.2. Pasolini abans de Saló

S'ha advertit sovint la "dura" –per dir-ho d'alguna manera- continuïtat entre *Saló* i la resta de la seva extensa obra, no només cinematogràfica. És per això que veig necessari fer un seguiment inicial de la producció i el pensament de Pasolini per desentrellar la magnificència i la importància d'aquest film, per entendre com aquestes hòrrides imatges no són gratuïtes, i per veure com un artista arriba al punt de necessitar rodar-les per explicar quelcom que no pot expressar-se d'altra manera.

En apartats anteriors hem utilitzat sovint terminologia freudiana o d'escoles d'influència freudiana per tractar de definir l'estètica de l'Horror. Els termes d'Eros i Tànatos són indiscutiblement presents en tota l'obra de Pasolini, i en *Saló* les dues pulsions arriben a un màxim exponent. L'artista italià ha estat sovint estudiat des d'aquesta vessant, doncs la visió de la sexualitat que presenta està plena d'aspectes freudians. No podem oblidar tampoc l'enorme influència del marxisme -la crítica al capitalisme i al consumisme és evident en la majoria de la seva producció- i la creença en una espècie d'utopia marxista que s'entreveu de les seves obres i entrevistes. Tot i així, com diu l'estudiós italià de Pasolini, Armando Maggi, "el Freudanisme i el Marxisme eren els idiomes culturals de major influència en aquell temps, però definitivament no esgoten el missatge de l'artista" (Maggi, 2009 - pàg. 4). És important

tenir present aquests dos aspectes de la seva contemporaneïtat, que de ben segur van influir en el substrat cultural en el que es movia el director italià, però que no ens són suficients per desentrellar l'aspecte de la seva obra ni del film tractat.

"A l'hora d'intentar comprendre l'obra i el pensament de Pasolini, un no pot partir d'un altre punt de partida que no sigui la pulsió de mort" (Maresca, 2006 - pàg. 8). Mariano Maresca, coordinador d'un cicle de conferències que es van celebrar l'any 2005 al Círculo de Bellas Artes de Madrid –recollides set de les vuit ponències en el llibre *Visiones de Pasolini*- comença amb aquesta demolidora frase la introducció de la seva xerrada, que funciona a mode de pròleg del llibre. És indiscutible que un gran pes de la interpretació de les obres de l'artista italià se les han endut les circumstàncies concretes dels seus últims anys, les seves darreres obres i, perquè no dir-ho, la seva tràgica mort. Una producció poètica i cinematogràfica on l'anomenada "Trilogia de la vida" -*El Decameró* (1971), *Els contes de Canterbury* (1972) i *Les mil i una nits* (1974)- havia estat la seva darrera temàtica abans del gir copernicà que experimenta. Tres films, entre molts d'altres, que celebren el sexe com a reafirmació de l'existència humana, com a puresa, com a bondat. Els moviments que sorgeixen en els anys 70 a Itàlia i que ajuden a la llibertat sexual són vistos com un crit a favor de la llibertat i en contra de tot tipus de repressió, i l'artista s'identificarà amb molts d'aquest moviments, ja sigui per ideologia política o per la situació personal de la seva sexualitat.

A aquestes pel·lícules els segueix *Saló* (1975) en una aparent transgressió radical envers un nou camí hermenèutic, que sembla perfectament acabat amb el seu retorn a la mort –física i artísticament- o, més concretament, a un desig culminat de mort profetitzada pel propi poeta. Sostraient-nos d'aquest fets merament circumstancials, és evident que *la* mort –no la seva mort, sinó *la* mort- és un ingredient configuratiu de l'univers personal i artístic de Pasolini. En les seves obres retrata la contradicció i el conflicte de la vida, i en aquesta sentit és on l'italià adapta l'essència de la cultura grega clàssica –en especial la tragèdia, per la que sentia una total admiració- en el seu món contemporani. "Aquesta ambivalència entre el món i el jo, entre el ser i el no ser, entre l'Eros i el Tànatos, és el que millor escenifica l'obra de Pasolini" diu Pietro Barcellona en la seva conferència, titulada com una de les seves darreres de l'artista: "Estem tots en perill" (Barcellona, 2006 - pàg. 45).

Pasolini és un director que opera mitjançant la metàfora i el missatge ideològic rere les imatges dels films. En una llarga entrevista amb Jean Duflot (editada en el llibre *El somni del centaure*) l'any 1970, explica que tot artista viu la tragèdia de no poder captar el món sinó metafòricament. Diu que gràcies a la seva obra cinematogràfica pot obtenir un contacte més directe amb la realitat, més físic i carnal, quasi sensual. No nega que la càmera és també, com la ploma, un instrument que només pot operar mitjançant símbols, però la seva proximitat física crea un contacte més directe, del que pot realitzar una indicació de lectura perquè l'espectador entengui la seva veritable naturalesa. I la lectura d'aquests homes de la Itàlia, l'Anglaterra i l'Àsia (en relació al lloc on es duen a terme els films de la 'Trilogia de la Vida') medievals són una metàfora de lluita envers el present. El que Pasolini fa és encarnar aquesta idea de comunitat antiga, deshistoritzada, unir-la amb una altra idea de religiositat (de la que parlaré en breus moments), també deshistoritzada y desinstitucionalitzada, amb la que oposar-se i fer un front de dimensions globals envers al present, obligant a repensar-lo des de fora de la ideologia que, en quant a cultura consumista, s'identifica igualment dominant en els dos grans blocs polítics existents en aquell temps. A aquesta ideologia burgesa només se li pot fer front, pel director italià, des del que és radicalment diferent: el passat, viu –metafòric, idealitzat- en els pobles del Tercer Món (Maggi, 2009 - pàg.47).

Pasolini ho descriu millor en les seves paraules referides a la 'Trilogia de la Vida', expressant el sentit metafòric de les mateixes i la polèmica visió del sexe que s'hi mostra:

> He fet aquestes pel·lícules per oposar al present consumisme un passat recentíssim on el cos humà i les relacions humanes eren encara reals. Considero que l'única força contrària al present és aquest passat. Per mi les relacions sexuals són fonts d'inspiració en si mateixes, perquè en elles veig una fascinació incomparable, i la seva importància en la vida em sembla tan gran que val la pena dedicar-li molt més que una pel·lícula. [...]El meu últim cinema és també una provocació. Provocació al públic burgès i benpensant, provocació als crítics, que en separar dels meus films del sexe han separat el seu veritable contingut i per tant les han trobat buides, sense comprendre que hi havia una ideologia en l'enorme polla sobre la pantalla, sobre els seus caps, que no volien entendre. Estic orgullosíssim d'haver estat el creador d'una escola de pel·lícules

> pornogràfiques: hi ha més realitat en una pel·lícula pornogràfica que en tots els programes de tot un any de televisió. (Pasolini en Naldini, 2001 - pàg. 53).

Però aquesta pornografia de la que parla Pasolini serà corrompuda per la societat, que la convertirà en un objecte més de consum, tergiversant així la seva influència positiva en la metàfora de les seves pel·lícules. Davant aquesta banalització de la sexualitat farà públic, poc desprès de l'estrena de *Les mil i una nits* (1974), un famós document anomenat 'Abjuració de la Trilogia de la Vida', que serà el principi del canvi del seu estil narratiu i metafòric, i la seva abjuració de la sexualitat com a expressió de la vida humana. La sexualitat esdevindrà a partir d'ara violenta, consumida amb una libido pornogràfica, permissiva i hedonista. Per no multiplicar més les meves cites, simplement escolliré alguns apunts d'aquest document escrit per Pasolini que ratifiquin aquest canvi de tendència, juntament amb l'opinió d'un dels estudiosos sobre aquesta època de la vida del cineasta. Pasolini, en l''Abjuració de la Trilogia de la Vida', diu:

> La lluita per l'alliberament sexual ha estat brutalment superada i desvirtuada per la decisió del poder consumista de concedir una tolerància tan àmplia com falsa. La realitat dels cossos "innocents" ha estat violada, manipulada, ofesa i posada al servei del poder consumista. Les vides sexuals privades han patit el trauma tant de la tolerància com de la degradació corporal. [...] La tolerància ha convertit en molt poc temps al sexe en una cosa trista i obsessiva. La repressió del poder tolerant és de totes les repressions la més atroç. Ja no hi ha res alegre en el sexe. Els joves són lletjos o estan desesperats, són dolents o estan derrotats (Pasolini en Naldini, 2001 - pàg. 55).

Com comenta Maggi, Pasolini s'adona que la 'Trilogia de la Vida' no servia per expressar la realitat:

> He realizes that his exaltation of these "archaic" people was nothing but an idealization. According to Pasolini, the poor men living at the modern cities are human trash (spazzatura umana). [...] The italian poet attributes this radical metamorphosis to two

> important cultural events: first, the "economic boom", as it is usually called, that transformed Italy into a modern, capitalistic society and corrupted the "pure" and mythic men of the borgate with its perverse consumerits values; and, second, the "sexual revolution", which modified the sexual relationship between the two genders (Maggi, 2009 - pàg. 6).

El "boom econòmic" i la "revolució sexual" són els ingredients d'un còctel explosiu, que possiblement encara ressona avui en dia. En diverses entrevistes, parla sovint de la decepció en que l'ha deixat la lluita per l'alliberament sexual, que ha acabat en la pornografització de la societat, o, per dir-ho més gràficament en les seves paraules, en els cossos innocents violats i manipulats pel poder consumista. La tremenda resposta de Pasolini al nou estat de coses és *Saló o Els 120 dies de Sodoma*. Comparant-la amb la 'Trilogia', diu Pasolini que a *Saló* "el sexe és encara utilitzat, però en comptes de ser utilitzat com una cosa bella, alegre i perduda, és utilitzat com una cosa terrible, s'ha convertit en el que Marx anomena la mercantilització del cos, l'alienació del cos" (Pasolini en Naldini, 2001 - pàg. 56). El concepte de 'mercantilització del cos', que ens remet directament a la societat consumista en aquesta crítica a ultrança, serà tractat amb més deteniment en el quart subapartat, on també analitzarem la comparació entre el feixisme de *Saló* i la societat capitalista de consum.

3.3. El sagrat i el profà segons Pasolini

Abans s'han identificat dues metàfores que utilitza sovint el cineasta a l'hora de manifestar-se en contra de la societat consumista, però ja hem vist que desprès de la 'Trilogia de la Vida' la metàfora dels pobles antics, pre-industrials i idealitzats, perd força. Serà doncs la idea de religiositat, o allò sagrat, el que esdevé de gran importància per entendre les seves darreres obres, en especial *Saló*, tot i que l'ús de temes i terminologia religiosa en els films de Pasolini és constant. Fins i tot arrenca de la seva historicitat obres com *Èdip Rei* (1967) o *Medea* (1969) per enfocar les evocacions

divines vers un caràcter monoteista contemporani i universal. En aquests films havia també actuat mitjançant la metàfora, anivellant totes les religions en una única religiositat primitiva, en un mateix comú denominador, per oposar-la a la racionalitat il·lustrada antireligiosa que segons el director s'havia apoderat d'Occident, amb una ideologia burgesa que considera la base del capitalisme. S'enfronta, amb aquestes dues pel·lícules, al moment present des de posicions idealitzades en un passat popular –encara viu en la perifèria de la societat capitalista- recordant la sacralitat de l'existència perduda en aquell temps. L'antropologia i la filosofia de la religió seran grans influències per Pasolini, que es convertirà en lector dels estudiosos sobre els conceptes de la religió, del sagrat i del profà. Obres com la celebèrrima *La rama daurada* (1890) de l'etnòleg i antropòleg James Frazer, consistent en un ampli estudi de les estructures bàsiques que contenen totes les religions i mitologies conegudes, les obres del romanès Mircea Eliade, o alguns conceptes de la psicologia analítica de Jung, són de gran ajuda per explicar les seves darreres produccions.

En l'entrevista amb Jean Duflot, citada anteriorment, ja reflecteix aquesta preocupació envers la pèrdua del sagrat quan assegura que "cada dia que passa em resulta més escandalós la falta del sentit del sagrat en els meus contemporanis". La secularització de la societat sembla en aparença trencar les cadenes que aferraven a l'home a antics mites i llegendes que explicaven falsament el món, però per Pasolini no és així. La mort de la metafísica fa que la llibertat de l'ésser humà caigui en una altra dependència: la del mercat. En demolir el sagrat es sacralitzen aquestes mercaderies en una obsessió per la possessió de bens materials i per viure en un capitalisme hedonista-consumista. El sagrat adquireix així una funció de resistència, potser l'única, envers a la religió de les mercaderies i els bens materials.

Per entendre aquesta visió d'allò sagrat per Pasolini és important contactar amb alguns conceptes del pensador que s'ha anomenat abans, el romanès Mircea Eliade. Aquest pioner en la filosofia de la religió definia les bases de la conducta religiosa en la separació entre allò sagrat i allò profà. De fet, aquest títol, *El Sagrat i el Profà*, serà la seva obra més influent en el pensament contemporani, de la que s'extrauran conceptes i terminologies de gran influència per molts filòsofs de finals de segle. En aquesta dicotomia clara entre sagrat i profà, sorgeixen en les obres de Eliade diverses associacions de termes; un d'ells, el del contrast entre la història, dominada per la

modernitat; i la metahistòria, dominada per la mentalitat pre-moderna. El que Eliade anomena l'"home religiós" és la metàfora d'un ser històricament més primitiu, que viu en un univers sagrat i es caracteritza per una concepció circular del temps, un present mític i etern que és reiteradament presentat mitjançant els rituals. Aquests conceptes palingenètics, de mort i resurrecció, semblen una constant en l'habitant de la terra sagrada. Uns homes amb una fe incorruptible, quasi metafísica, en que la terra sempre donarà fruits un cop més, que la mare natura guarirà als seus fills.

Pasolini queda profundament fascinat per la idea de l'"home religiós" de Eliade, i assoleix aquesta dicotomia quasi ontològica entre aquells que viuen segons la natura i aquells que ho fan segons la modernitat. Veu en la burgesia la manifestació de l'home desprès de la seva caiguda del paradís, desprès d'abandonar la natura amb l'avenir de la industrialització. Aquesta societat és intrínsecament malvada i sense la capacitat per concebre allò sagrat. La mare, la natura, és un temps anterior que concorda amb la mítica nuesa humana que es mosta en el Gènesis. Estimant a aquestes societats pre-industrials, anteriors a la caiguda i dominades per la naturalesa, reflecteix aquesta terra sacra i aquest temps atemporal de la Mare.

De fet, com estem veient, el sagrat en Pasolini remet, més que a un temps pre-històric –retornant enrere en la història pròpiament dita fins a un temps abans de la industrialització-, a un temps pre-lingüístic, on la relació completament inabastable entre la infància i la mare s'esdevé. Es tracta de l'inici de l'existència, de la ment en el seu estat primigeni, de la humanitat banyada pel líquid amniòtic en una existència intrauterina. Aquesta beatitud de l'eros matern és el sagrat, els moments pre-linguístics que tenen lloc durant el primer any de vida, amb la progressiva independència del cos de la mare. Per això la memòria d'aquest moments maternals és idíl·lica fins a un punt sensual, incestuosa. La sensibilitat fílmica de Pasolini esta centrada, en les seves primeres produccions, en tràgics personatges femenins com la mare de Crist, Medea o Jocasta. Tenim aquí la unió de Eros i Tànatos en la figura d'aquestes mares tràgiques de l'antiguitat, que representen la metàfora de la pèrdua d'allò sagrat. De fet, no és casual que el sagrat estigui unit a l'acte reproductiu. Com comenta Silvia Vegetti Finzi:

> Les mares representen les pulsions com un factor de mobilitat que impulsa l'organisme cap a una meta. Progressivament, es revela que aquesta meta és la mort biològica del propi organisme. Les pulsions de mort i les pulsions de vida no són oposades, sinó que habitualment actuen juntes: mentre Eros atrau, Tànatos separa els elements en joc. Només la seva dissociació provoca una fusió destructora (Vegetti en González, 1997 - pàg. 61).

En *Saló* es veu clarament el món abandonat per aquesta mare, i la seva absència tràgica, en múltiples referències. En els primers compassos del film, els llibertins prohibeixen, sota pena de mort, dur als nois qualsevol objecte religiós, així com qualsevol record familiar. L'equiparació en la prohibició i el càstig uneix els conceptes d'allò religiós i allò maternal en una mateixa idea de quelcom sagrat. M'agradaria emfatitzar aquest sentit: l'únic front possible d'oposició a la ideologia consumista burgesa ve dels personatges amb una postura o una consciencia religiosa, o una relació materno-filial, de llaços d'estima amb altres persones. Tots dos mereixeran una mort immediata en aquest procés de desespiritualització, per ser transformats en mercaderies i acabar sent consumits i devorats dins l'insaciable mercat.

Les referències a la maternitat desapareguda es veien ja molt clares en l'obra de Sade en que es basa *Saló,* i Pasolini aprofitarà aquest elements per donar la seva pròpia visió de l'avanç capitalista. El film s'ha de llegir cuidadosament, amb consciència del escrits originals del Marqués, doncs moltes referències queden indirectament relacionades amb els personatges i els fets relatats per l'escriptor francès. En l'obra de Sade, per exemple, apareix una noia embarassada, anomenada Constance. Ella és l'última víctima del ritual teatral que acaba amb la matança final, en les darreres escenes de la pel·lícula. El fetus mort es extret del seu ventre, en una clara imatge, real, visceral i metafòrica de la victòria simbòlica dels llibertins enfront a la Mare natura. Pasolini utilitza també aquests caràcters femenins relacionats amb la maternitat per simbolitzar la pèrdua de la maternitat i emfatitzar la metàfora de la societat del consum.

Juntament amb el personatge de Constance, també un altre personatge de l'obra de Sade, Sophie, té vinculacions en aquest sentit. La mare de la noia mor en un intent per salvar-la dels llibertins, i el seu record es present en la jove durant el film. Aquests dos

caràcters femenins estan units en la producció italiana en una sola víctima, el personatge de Renata. La relació entre els personatges és efectivament aquesta: l'escena en que la Renata és obligada a escopir a la cara d'un dels llibertins que resta al terra, per exemple, és una conducta que recau sobre l'embarassada Constance en l'obra de Sade. Però la Renata és també el personatge de Sophie, qui recorda al llarg del film la mort de la seva mare. En la tortura i mort final, com ens recorda Armando Maggi, "la Renata és lligada al terra de mans i peus, com un segon Crist, expressant la mort definitiva del pur i sagrat" (Maggi, 2009 - pàg. 17).

Les característiques físiques també mostren la dimensió sacra dels maltractats i provoquen l'aversió del profà envers els maltractadors. Els llibertins són lletjos, vells, duen la malícia impresa en el front. Mentre, els nois són bells, joves, amb una nuesa que evoca a la puresa d'un ser diví. La naturalesa és present en la canalla, que sembla tot just sorgida de la hipòfisis del seu pare, i és per això que provoca encara més horror la mutilació i perversió d'aquesta bondat.

És evident que l'element que pot fer front al consumisme, "el sagrat", és una idea idealitzada per Pasolini, doncs en la història de la humanitat el sagrat sempre ha acabat institucionalitzant-se i esdevenint eina dels poderosos, des dels xamans més primitius al més alt estament eclesiàstic. Crec, però, que de nou la idea de Pasolini va més enllà, altre cop en llenguatge metafòric, envers un poder més gran i bondadós per combatre el domini consumista, quelcom natural –verdaderament humà- per enfrontar-se al món artificial creat pel capitalisme. I així, com una consideració moral i ètica envers la nostra societat, s'hauria de veure el fet d'aferrar-se a quelcom sagrat.

3.4. El procés de mercantilització: del feixisme al consumisme

Crític amb el culte a la violència sense objecte, Pasolini fa ús de violència sexual extrema per una necessitat argumental absoluta. Zanzotto defineix l'obra sencera de Pasolini com un baluard enfront la despersonalització dels individus i grups socials en el clima de la massificació neocapitalista. "Aquest és", diu, "el veritable tema que genera

la poesia i el cinema de Pasolini" (Zanzotto 1980, - pàg. 209). Ángel Pelayo, en *La veritat segons Pasolini*, reafirma aquesta indicació envers *Saló*, on l'ordre, la violència i la mecanització del desig s'exposen com una idea per conduir a l'espectador al gran tema que pretén abordar el film: la veritat de la configuració d'un nou model social que domestica als subjectes, als cossos i als seus desitjos i els fa aptes per una dominació absoluta a mans dels nous posseïdors del poder, que són capaços d'exercir-lo ara amb un caràcter il·limitat i inèdit (Ángel Pelayo, 2005 - pàg. 23).

Pasolini farà literal aquesta nomenclatura capitalista, duent el consumisme a les seves últimes conseqüències, és a dir, a fer una compravenda d'éssers humans, de persones, en el que anomenarà 'mercantilització dels cossos'. Una de les condicions necessàries per a l'èxit d'aquesta empresa 'econòmica' és la de convertir l'altre en un objecte, això és, a grans trets, convertir-lo en una mercaderia, en un producte. Quan un cos perd la llibertat i esdevé objecte, la seva vida o la seva mort no tenen importància fora de l'ús que l'usufructuari en realitza. En el film, la nuesa de les víctimes té un valor metafòric que equival a la seva posició inerme i desemparada davant els seus consumidors. De fet, el llenguatge que utilitzen els llibertins quan es refereixen als nois és el de consumidors de productes, amb expressions mecàniques, insensibles, ritualitzades en l'habitud.

En aquest sentit, per mostrar amb cruesa i veracitat el consum dels cossos humans, Pasolini transforma l'acte sexual en el procés d'ús d'aquestes adquisicions humanes. En la relació eròtica, infiltra l'essència del Tànatos, i així un acte de vida esdevé monstruós, inhumà, mortal. És per això que el consum sexual dels cossos mai serà en forma de sexe vaginal. El sexe convencional comportaria una relació d'igualtat entre els subjectes en relació al plaer, que vindria mostrat en la equitat de les postures –tots dos estirats- i, sobretot, en la visió del rostre de l'altre durant l'acte sexual. Per contra, el sexe és brusc, violent, anal, més animal que humà i sovint a quatre potes, il·lustrant perfectament una fantasia dominativa agressiva en la que l'expressió facial ha desaparegut. No són persones, no hi ha rostre humà, són simples objecte d'ús, carn comprada i castigada en forma persona (Vicente Dominguez, 2005 - pàg. 315).

Un dels mals endèmics del capitalisme, un dels major símptomes psicosomàtics, és el de la constant insatisfacció. El que l'individu consumeix no el satisfà més que

momentàniament; en breus està desitjant tornar a consumir, posseir i experimentar, i el que té o ha fet perd ja tot el seu valor un cop gastat. Les escenes sexuals, com a símbol de la compravenda de cossos humans, és un altre exemple de la producció i el llenguatge del gaudir estètic que promociona el capitalisme. Per Pasolini, l'espiral consumista de la Itàlia del seu temps era el reflex d'aquesta obsessió permanent. En l'actualitat també podem entendre la tolerància envers la violència, fins a tornar-la pornogràfica, com la manifestació d'una constant insatisfacció que acaba convertint tot desig -fins i tot el de violència- en un component mecànic i insensible. En *Saló*, l'impressió que s'entreveu en el film és de que als senyors les seves pràctiques no els produeixen plaer, al menys en el sentit de que no es sentiran mai satisfets, plens, ni complets en la seva existència (Ángel Pelayo, 2005 - pàg. 62). L'escena en la que fan creure a un dels nois que el mataran, fins que finalment es descobreix que l'arma no té bala i el tret no es produeix, és un dels intents de fer un producte de consum de la pròpia mort. Entre els quatre feixistes havien discutit sobre la impossibilitat d'assassinar més d'un cop a la mateixa persona, de gaudir d'aquest producte, de poder adquirir-lo. El concepte bàsic de l'economia capitalista és el de produir un excedent per poder comerciar amb ell, i fins aquí pretenen arribar amb la seva industrialització de la mort: tenir la capacitat de matar a una mateixa persona els cops que vulguin.

A més a més de la violència i el domini sexual com a metàfores per expressar el dantesc domini que té el consumisme sobre nosaltres, hi ha en el film un altre moment important de crítica. El moment en que els personatges s'alimenten és una referència extremadament física i repugnant de la sagnant ironia, popularitzada en l'expressió vulgar de "menjar merda", que Pasolini fa literal. La seqüència del primer àpat entre amos i esclaus, on ambdós comparteixen taula i coberts, és esglaiadora. En primer lloc, la mera disposició de les taules en aquella forma quadrangular ja no es casual; insinua una quarta paret on l'espectador està situat, assegut davant la pantalla, com un escenari on veure representat aquell teatre de la crueltat que defensava Artaud. L'espontània sodomització a la que és sotmesa una de les noies que actua com a cambrera reforça la sensació d'inseguretat, de desconeixement: qualsevol cosa pot passar en qualsevol moment perquè tot el que ens rodeja és malvat.

Dos plaers terrenals, el sexe i el menjar, units en aquesta perversió absoluta de la coprofàgia. Un cop més la pulsió de mort és introduïda enmig d'espai aparentment

dominat per l'Eros. Erich Fromm ja ens ha demostrat els perills d'aquesta unió, que en la nostra contemporaneïtat sembla perillosament estar jugant a un estira i arronsa. El filòsof alemany ens recorda que sadisme, masoquisme, necrofàgia o coprofàgia són perversions, no perquè es desviïn de les normes habituals de la conducta sexual, sinó perquè signifiquen l'única perversió fonamental: la mescla entre la vida i la mort (Fromm, 1967 - pàg. 47). Però la coprofàgia a *Saló*, i Pasolini no es va cansar de repetir-ho, tenia un sentit fortament metafòric. El capítol del Cercle de la Merda s'atura en el tema alimentari per fer una materialització d'aquesta decadència, una cruel paròdia del consumisme. Les grans industries, les creadores del desig, fomenten el consum i creen, quasi literalment, al consumidor, que queda impregnat en aquesta "merda" de desitjos, idees, productes i matèries estúpides i buides.

Sembla que Pasolini tenia clar que, malauradament, del consumisme ningú en pot escapar, no hi ha un més enllà. L'autèntic perill, en diu en el nostres dies el filòsof francès Jean Baudrillard, és que en el consumisme no hi ha engany. Les masses no són víctimes d'un engany per consumir ja que actualment ja no hi ha manipulació ni explotació objectiva. Es tracta més aviat d'un integrisme, en el sentit en que tot el món és cridat a quedar finalment integrat dins aquest circuit (Baudrillard, 2007 - pàg. 99). És una ideologia invisible, quasi irreconeixible, que homogeneïtza tota la humanitat sota un únic cànon de pensament. Són els joves, per Pasolini, als que més s'ha inculcat la mentalitat consumista ja que, igual que passa en el film o en les èpoques de domini feixista, són els primers en ser convençuts i adoctrinats. El mateix Pasolini diu que la seva pel·lícula difícilment serà entesa pels joves, ja que parla en nom d'uns valors que ells ja no han arribat a conèixer. La joventut italiana està completament a mercè d'aquest nou feixisme:

> És com si tinguessin un acord previ! Parlen, riuen i es comporten de la mateixa manera, utilitzen els mateixos gestos, estimen les mateixes coses, condueixen les mateixes motocicletes… Jo vaig veure els uniformes. Quan era un nen, vaig veure el moviment juvenil feixista, però mai havia vist tanta gent amb uniforme com ara. [...] La seva roba és la seva bandera (Pasolini en Bertolucci, 2006 - 6. 19 min.).

La roba que vestim, el menjar que comprem o els objectes que ens envolten són per Pasolini el símbol d'aquesta ideologia sense rostre visible, que ara és un fenomen global. Hem quedat, doncs, integrats en l'immens i reditici mercat capitalista, sense cap sensació de domini ni perill aparent. Pasolini, en una darrera entrevista concedida poc abans del seu assassinat, sembla conscient de la juxtaposició entre individu i sistema quan diu: "no podem, per tan, fàcilment refusar el consumisme, el capitalisme, doncs és la nostra la pròpia vida actual" (Furio Colombo, 1975 - pàg. 310).

Si fa quaranta anys era difícil escapar del consumisme, avui les perspectives són més pessimistes encara. Aquest integrisme absolut es veu en la idea de que a l'hora de menjar, tots tenen el mateix plat, tan botxins com víctimes consumeixen democràticament la mateixa 'merda'; amb la diferencia que resulta plaent en els primers i emètic en els segons. El film estableix així una relació directa amb l'espectador a través de la quarta paret que s'ha esmentat anteriorment: si obliguen a menjar merda a aquesta joventut, Pasolini ens obliga a mirar-ho. Però l'element escatològic en Pasolini és molt més que una repulsiva metàfora del capitalisme i la societat de consum. La "merda" és, com apunta Armando Maggi, sinònim d'un nou llenguatge contemporani. És fins i tot un llenguatge artístic, que també va dirigit en forma de crítica a l'art, doncs sembla ser que Pasolini no tenia molta fe en el possible poder revolucionari del cinema i la literatura d'aquell temps ençà (Maggi, 2009 - pàg. 273).

Transmetre a l'espectador la cruel bestialitat d'aquesta societat de consum mai havia estat tan esfereïdor. Si bé és cert que la metàfora es duu a terme en l'àmbit de la violència sexual, quedant exclosa tota pornografia de la violència. No podem parlar d'una estètica de l'Horror en aquest film, ja que les pulsions d'Eros i Tànatos estan tremendament diferenciades, i és precisament quan la primera minva on ens mostra la crueltat i la monstruositat de la segona, com apuntava Fromm,. Tot i presentar al mateix temps la pulsió de vida i la pulsió de mort, no les presenta unides, i l'espectador, davant l'impuls tanàtic de *Saló,* no sent plaer, sinó odi i horror. Possiblement per això ningú hagi expressat tan bé el que representa el feixisme i el monstre del sistema consumista com el film italià. Així ho explica també Juan Orellana en el seu assaig "Cine y Violencia"; *Saló* entra indiscutiblement, per l'assagista, en una categoria on l'aparició de la violència en la pantalla no és gratuïta, sinó que forma part de les intencions argumentals i del contingut que pretén transmetre (Orellana, 2010 - pàg. 24).

Pelayo defineix acertadament la República de Saló com un lloc que es constitueix en si mateix com a espai jurídic propi. Una zona apartada, aïllada, impune, l'espai ideal per realitzar l'intercanvi que pretén Pasolini: violència visual a canvi de coneixement d'una veritat encara més brutal. L'estètica sadiana de l'escenari, del castell o de les vestimentes, serveix per reforçar la idea d'un territori irreal, imaginari, que al mateix temps ajuda a l'espectador a captar la metàfora. L'espectador ha de tenir sempre clara la idea que per Pasolini el cinema no és lingüístic sinó estilístic. La imatge cinematogràfica no articula un discurs narratiu, sinó evocatiu. És mou cap a la interioritat del subjecte que mira el film. Aquest estil és, com ho va descriure el propi Pasolini, "subjectivitat lliure indirecta". Evidentment, en *Saló* no ens parla del feixisme històric, sinó del nou feixisme, on joves despersonalitzats, abduïts i convertits en mers objectes de consum seran sotmesos en l'anomenada "societat de consum".

La funció catàrtica del film és en el coneixement d'aquesta crua realitat a través del dolor de les imatges. "El coneixement implica dolor", que deien les màximes dels antics grecs. L'ús del feixisme com a element patern del consumisme no és baladí. Un nou tipus d'amo, l'insaciable i consumista propietari global, ens duu cap a un ideal de pensament únic, amb la promesa del gaudir desenfrenat. Però aquesta és una dictadura molt més atroç i brutal, que ha acabat incorporant-se en la nostra pròpia naturalesa. El consumisme és un feixisme evolucionat, mecanitzat, que ataca a la ment humana deixant-la incapaç de reaccionar. Un perill molt més gran i destructor que el feixisme de *Saló* o el nazisme d'un SS que, al cap i a la fi, l'home normal amb ajuda del seu valor i la seva consciència podia refusar completament, almenys de forma interior. Tots estem en perill perquè tots podem convertir-nos en feixistes. Pasolini estava convençut que el feixisme, igual que el nazisme, no és un accident de la història d'Europa, sinó una conseqüència lògica dels esdeveniments que venen produint-se en els últims anys, amb la societat de consum industrial. "El que Hitler va fer brutalment, és a dir, matant, destruint els cossos, la civilització consumista ho ha fet en el pla cultural, però en realitat, és el mateix" (Pasolini en Naldini, 2001 - pàg. 58). S'ha abordat anteriorment aquesta relació del consumisme amb la cultura, i en analitzar l'obra de Michael Haneke és donaran algunes claus més per entendre la relació que podrien tenir ambdós conceptes, fins a convertir avui en dia al sexe, la violència i la mort en els referents culturals del segle XXI. Des de Pasolini s'ha passat, imperceptible i implacablement,

d’un horror a la violència sexual a una estètica de l’Horror. És el seu progressiu domini en la cultura i en la societat el que més espantava al cineasta italià:

> El feixisme, permeti’m repetir-ho, no ha estat substancialment capaç ni tan sols de fer una petita rascada en l’ànima del poble italià: el nou feixisme, a traves dels nous mitjans de comunicació (sobretot la televisió), no només ha aconseguit rascar-la, sinó que l’ha mutilat, violat, embrutada per sempre... (Pasolini, 1973 - pàg. 22).

Acceptar, o almenys no denunciar, la monòtona, mecànica, instintiva i vulgar brutalitat buida que s’ofereix actualment, és col·laborar en aquest consumisme desenfrenat de reminiscències feixistes. El mateix que nosaltres fem en veure els bestials assassinats dels films, i fins i tot el gaudir circumstancial de l’estètica de l’Horror, ho feien els S.S. amb files d'homes i dones de carn i ossos; l'actitud passiva no és, crec, plenament diferent.

3.5. De la veritat de Pasolini a la nostra realitat

Tan en els *Escrits Corsaris* com en *Cartes luteranes*, possiblement dos dels últims documents de Pasolini, l’autor ens envia a una crucial i enigmàtica missió: saber qui és capaç de dir la veritat. Quan declarava que el seu ídol no era Crist, ni Marx, ni Freud, icones culturals a les que sempre ha estat associat, sinó la Realitat, estava essent sincer: la seva recerca de la Veritat la realitza per mitja del Real, no de la ficció.

En els seus films mostra una mimesi de la realitat. Però mimesi en Pasolini és redescripció. Primer recolza aquesta redescripció en la ideologia marxista, amb els pobles del Tercer Món i els mites per industrials; posteriorment en el psicoanàlisi, amb conceptes freudians i postfreudians, on un estat matern, incorrupte, esdevindrà sagrat. “Per Pasolini, la societat de la mare produeix germans, la societat del pare produeix

comerciants i depredadors" diu Pietro Barcellona (Barcellona, 2006 - pàg. 54); possiblement la societat real de Pasolini oscil·la entre aquests dos codis.

Sodoma s'ha convertit en el símbol de la modernitat. Això és el que denuncia el film de manera sagnant. Però el que Pasolini utilitzava de manera metafòrica, el "consum dels cossos", podria esta passant actualment en els audiovisuals consumits a gran escala pel cinema, la televisió i internet. Un mecanisme que Haneke, amb la seva obra, no es cansarà de denunciar i del que trobem una metàfora perfecta en l'última escena de *Saló*. És en aquell moment en el que els senyors es tornen per ocupar el lloc del que mira, valent-se d'uns petits prismàtics, mentre al pati central transcorren les escenes més macabres. Com diu Ángel Pelayo, "des de la distància, en aquest últim acte de lubricitat, se'ns presenta la reducció de l'altre a un mer objecte d'un sol ús, víctima del consum final baix l'ombra del poder absolut" (Ángel Pelayo, 2005 - pàg. 28). És aquest espectador, i no el torturador, l'home i la dona del segle XXI. El que assisteix impassible a l'espectacle de l'irrepresentable –recreant-se o no en ell- fins al final. És un consumidor anònim, un consumidor més.

Té un gran sentit que ens aproximem a Pasolini i a la seva obra, l'estudiem i en parlem, que fem del seu pensament un llenguatge viu i incandescent, un llenguatge que potser avui és més necessari que mai. La seva veu d'alarma apocalíptica ha resultat ser un conjunt d'anàlisi encertats fins als últims detalls. Mai *Saló o els 120 dies a Sodoma* havia estat una metàfora del món actual com avui ho és.

Analitzarem ara, més detingudament, alguns paral·lelismes entre l'obra de Pasolini i l'obra de l'austríac Michael Haneke, sense perdre'ns, això si, en la boira de l'especulació. Veurem quin és, pel director austríac, l'aspecte del capitalisme i del consumisme que dóna ales a aquest tipus de cinema i de violència i si podem parlar, realment, de sexe, mort i violència com a referents culturals d'aquest segle.

4. Michael Haneke, una obra contra el consum pornogràfic de violència

4.1. De Pasolini a Haneke

Hem vist com Pasolini ens presentava a *Saló* com un símbol metafòric del perill del consumisme en la modernitat, i la sensació generalitzada és que el missatge admonitori va camí de complir-se. La violència que portava al límit el realitzador italià seria avui en dia un element trivial enmig de l'influx de films violents que dominen el mercat audiovisual, des dels festivals europeus a les sales de cinema ordinàries, passant per les televisions de cada casa. La violència és un dels referents culturals de l'art del segle XX, si més no de l'art cinematogràfic, on la seva presència és ja gairebé inqüestionable.

Però molts altres autors contemporanis han sortit a denunciar aquest abús de la violència, que s'injecta lentament en els valors occidentals, cada dia més en decadència. Analitzarem, en el següent apartat, el cas de Michael Haneke. El director austríac és un dels que més fermament acusa el perillós entreteniment amb els límits de sexe i violència amb els que està jugant la societat actual. Des del meu punt de vista, un digne hereu de la tasca admonitòria del cineasta italià, i un dels pocs que sembla veure que la barreja entre Eros i Tànatos no pot ser bona, que l'espectador no torna il·lès d'aquest viatge als límits.

4.2. Mostrar a l'espectador la seva complicitat

Un del homes que ha vist l'autèntic perill de l'estètica de l'Horror en el cinema contemporani i que més ha fet per denunciar-la és Michael Haneke. El realitzador cinematogràfic austríac és una de les referències actuals en el cinema europeu, reconegut per públic i critica, i guardonat en els darrers anys amb múltiples premis a

nivell mundial, que van des de la Palma d'Or als Oscars americans. Una de les singularitats de la seva obra és que en aquesta hi juga un important i constant paper el diàleg entre espectador i obra. Molts dels seus films són una interpel·lació directa al públic perquè aquest resolgui alguns conflictes importants, però que per un o altre motiu evita resoldre o simplement obvia. Gran part de la seva filmografia, almenys podem afirmar-ho se'ns dubte en les primeres pel·lícules, versa sobre el que s'ha estat explicant en aquest treball: la pornografia de la violència i el plaer que senten molts espectadors en contemplar-la. Haneke encapçala una croada envers aquest tipus de violència en forma de *divertimento*, i en cap moment amaga la funcionalitat dels seus films. "A vegades la violència es consumeix amb cert plaer", diu el director en una entrevista pel diari "El País", "això em sembla fastigós" (Daniel Verdú, 2013 - pp. 28-29).

Haneke utilitza la violència per lluitar contra la violència. Pasolini havia empleat imatges ominoses per denunciar el feixisme que representava el control del consumisme, per colpejar a l'espectador i fer-lo reflexionar. La idea del director austríac seria la mateixa, tot i que realitza alguns canvis en la manera de mostrar-ho. Els lligam, però, entre l'italià i Haneke són evidents, mostrats pel propi director en moltes de les seves intervencions públiques. En l'entrevista citada anteriorment, ens diu que les seves tres pel·lícules preferides són *Au hasard Balthazar* i *Lancelot du Lac*, del seu admirat Robert Bresson, i *Saló o els 120 de Sodoma*. Impacta la cruesa i el sentit del comentari que segueix a l'anterior afirmació; "Les dues primeres les he vist desenes de vegades; la tercera només una". I segueix parlant de Saló amb unes paraules quasi místiques:

> Va ser el primer i únic relat del mal i la violència on no vaig veure una basta manipulació pornogràfica. [...] Tinc el DVD a casa, encara sense obrir. És la pel·lícula que més m'ha impactat. Va ser fonamental per fer *Funny Games*. *Saló* és l'única que ha aconseguit donar a l'espectador una impressió real del que és la violència sense convertir-la en un producte de consum. I això és molt difícil. Jo ho he intentat parlant directament a l'espectador perquè s'adoni d'això.

El fet de que només hagi vist un cop una de les pel·lícules que més l'han impactat i que –més definitori encara- tingui el DVD a casa, sense obrir, remarca el caràcter de

metàfora, de missatge, més que d'obra de gaudir estètica, en el film de Pasolini. És una denúncia que un cop arriba a l'espectador ja ha acomplert la seva missió, una admonició profètica més que un film, que un cop escoltada provoca l'impacte necessari. La violència estètica com a símbol cultural és un perill immens, que avança implacable i imperceptible, davant la nostra passivitat.

Roy Grundman destaca aquesta idea dels límits culturals, i la relació amb el capitalisme, en l'obra de Haneke: "His sense of the limits of culture is a majorn concern of all of his films; particularly his conceptions of the crisis of western patriarchal capitalist society as represented by its culture" (Roy Grundman, 2010 - pàg. 8). Hem vist a molts autors –Imbert és un dels que ho expressa amb major efusivitat- parlar dels límits que intenta creuar constantment la cultura actual. Uns límits envers l'inenarrable, l'ignominiós, el que no pot mostrar-se als ulls de la societat. Haneke colpejarà a l'espectador mostrant-li el seu desig per "veure sang", i les armes que utilitzarà seran extremadament subtils, com la perplexitat despertada en el film que li donarà ressò internacional, *Funny Games* (1997), del que parlarem més endavant; un estrany film de terror sense cap mostra de violència aparent.

4. 3. La "Trilogia de la Glaciació Emocional"

4. 3. 1. Consumisme, família i amnèsia històrica

Com hem vist anteriorment en Pasolini, el inicis d'un director són importants per veure i entendre la seva obra com un procés. Els primers films de Haneke formen una trilogia anomenada *"Glaciation Trilogy"* ("Trilogia de la Glaciació Emocional"), composada per *El sèptim continent* (1989), *El vídeo del Benny* (1992) i *71 fragments d'una cronologia a l'atzar* (1994). Els experts coincideixen en afirmar que les preocupacions i denúncies envers l'espectador, en aquests films, es desenvolupen en un territori molt concret –Àustria i Alemanya-, per interpel·lar a una gent que sembla haver perdut la

memòria del hòrrids successos passats. L'extrapolació, però, a la resta d'Europa es fa fàcil i evident. Cal recordar les dates en que aquests film veuen la llum, en els que es debatia l'entrada d'Àustria en la Unió Europea, per entendre la relació que busca entre aquestes nacions amb un passat fosc i la resta de l'antic continent.

A més a més, però, la manera com el director realitza aquests tres films és innovadora. Trenca amb els convencionalismes del cinema de masses per crear un cinema de difícil consum, que interroga –no entreté- a l'espectador. Ell mateix ha qualificat més d'un cop la seva trilogia com una polèmica contra el cinema americà de la distracció. En unes notes per *71 fragments d'una cronologia a l'atzar*, diu: "I attempt to provide an alternative to the totalising productions that are typical of the entertainment cinema of American provenance. In the mainstream scenario spectators are right of herded into mere consumerism" (Haneke en David Sorfa, 2011 - pàg. 10).

Però si la forma es presenta com a primer punt rupturista envers a la conjuntura actual, la narració en si no es queda enrere. En aquestes tres primeres obres semblen brollar símptomes d'una perillosa decadència europea; doncs veiem com en les famílies dels films la bogeria col·lectiva psicològica ha arribat a esdevenir somàtica, i els personatges duen a terme accions anàrquiques, imprevisibles, horripilants. El terrible dels fets és en aquest doble sentit, en la cruesa i la insensibilitat de les atrocitats que cometen, però també en l'aparent absurditat que representen els actes.

Un altre element crucial és que els fets sempre concorren en el si de famílies benestants, la gran classe burgesa que, igual que denunciava Pasolini, ha estat absorbida pel poder i el consum. Grundman recalca aquesta crisis de la burgesia europea en dos aspectes: el deteriorament dels llaços familiars i de relacions socials, i la desaparició dels valors espirituals (Roy Grundman, 2010 - pàg. 19). Es tracta de la progressiva deshumanització de la societat i l'avanç de la burocratització. Són, curiosament, paraules que ens recorden a conceptes com "mercantilització dels cossos", "deshumanització", "industrialització i burocratització", ... conceptes que utilitzaven els nazis en els seus genocidis, conceptes que denunciava Pasolini del sistema consumista. És un anàlisi fílmic intricat, el d'aquests tres llargmetratges, entre el poder del consumisme, el declivi dels llaços familiars i afectius, i l'amnèsia per un passat històric que podria reaparèixer en una altra forma més deliqüescent, però més atroç.

L'ús de la càmera i els seus moviments aproximen a l'espectador a esdevenir part dels successos. David Bordwell anomena aquest tipus de filmació com a "cinema paramètric" (Bordwell en Grundman, 2010 - pàg. 19). En *El vídeo del Benny*, per citar un exemple del que diu Bordwell, trobem en l'alternança entre el film i la cinta de vídeo, que mira constantment el protagonista, un dels mecanisme per apropar a l'espectador als personatges. A més a més, la majoria dels fets són fàcilment reconeguts pel receptor, que en la seva pròpia vida quotidiana els realitza constantment. Podrien fins i tot anomenar-se com a *cliches* de les classes mitjanes, els llocs on les escenes majoritàries dels films transcorren.

El primer film, *El sèptim continent* (1989), és la història d'una família benestant, formada pel pare, la mare i la filla petita, que decideixen cometre un suïcidi múltiple. Bé, en realitat, ni tan sols aquests fets podrien ser qualificat com a "història", doncs el cert és que els esdeveniments que se'ns presenten són totalment desconnectats, absurds, sense una continuïtat aparent. Primer, els tres estan tranquil·lament parlant. Un dia, la filla diu estar cega, quan en realitat no ho està. Un familiar ve a dinar amb ells i comença a plorar inexplicablement. Desprès d'algunes escenes, el pare comença a destruir la casa sencera, en el que esdevé una voràgine familiar de violència obsessiva contra cada un dels mobles o materials que formen la vivenda. Tot seguit, la família es suïcida.

L'element simbòlic de la filla petita, l'Evi, és de gran importància per representar com aquesta societat malalta ja ha infectat a les últimes generacions. El seu intent de rebel·lia envers la indiferència del món –mitjançant l'aparent pèrdua de la seva facultat per veure- només rebrà insensibilitat, indiferència i càstig del món adult, tan en el sistema educatiu com en la pròpia família. En realitat, és la mare qui està realment cega, en no preguntar-se mai el perquè del comportament de la seva filla, enlloc de sols s'esforça en comprovar si realment està o no està cega. A més a més, l'elecció dels pares en el fet d'incloure a la nena en el suïcidi familiar reforça la idea que també ella ha perdut l'espiritualitat, que està buida, que no té esperança de recuperació.

Un altre concepte de gran utilitzat per entendre aquest film, i bona part de la mateixa trilogia, és el concepte del "no-lloc" empunyat per el pensador francès Marc Augé. L'antropòleg de Poitiers reflexiona sobre la relació entre la identitat de l'individu i els

seus lloc quotidians en el que anomena com a "sobremodernitat" (*surmodernité*), i en ella el "no-lloc" seria un espai de transició, sense la suficient importància per ni tan sols anomenar-lo "lloc". L'homogeneïtzació de l'espai –privat i públic- comporta aquest element d'estandardització, de burocratització de l'esser humà. La seva espiritualitat es converteix en un nombre al servei del consum, en meres dades per un estudi global de mercat. És paradoxal com, per exemple, en els temps actuals de màxima possibilitat per la diferenciació individual és quan estem més homogeneïtzats. Hi ha, efectivament, un sobreexcès de documents que ens identifiquen individualment i ens diferencies de la resta (documents d'identitat nacionals, passaports, carnets de conduir, targetes de crèdit, carnets de socis de supermercats), mentre al mateix temps som funcionalment dissenyats com un sol home, intercanviable en el seu treball per la societat, perfectament substituïble per un altre nom. A més a més, fora del propi nom, tots tenim els mateixos carnets, les mateixes cases i els mateixos cotxes (Augé, 1995 - pp.77-81).

Els personatges del film deambulen erràtics, desmotivats, deshumanitzats, entre aquests "no-llocs" de Augé i els espais comuns, que enlloc d'identificar-los els transformen encara més en éssers desespiritualitzats, amb l'única funció de consumir i ser consumits. La homogeneïtzació és màxima, podrien estar vivint en qualsevol lloc, en qualsevol dels continents. La destrucció de la casa és una metàfora del procés d'acabar amb la banalitat de les seves vides buides. Amb aquest film trencador es presentava Haneke, i començava a edificar les bases de la seva lluita contra la violència i l'Horror que el seu atractiu representa. I la culpa d'aquesta atracció recaurà –tal com hem vist fins ara-, en últim terme, en la societat de consum. El missatge del director és que l'espectador pensi i senti amb tota la seva obra, enlloc de que simplement la consumeixi.

La segona pel·lícula de la trilogia és probablement la més accessible en quan a format i estil narratològic. *El vídeo del Benny* és la història del fill d'una família adinerada de Viena, que obsessionat per un vídeo campestre en el que es mata a un porc –el mira a totes hores, a càmera lenta, o fotograma a fotograma- acaba matant a una noia amb el mateix aparell exterminador. El crim no apareix directament en pantalla –mètode usual de Haneke per privar a l'espectador del consum immediat de la violència-, no veiem el moment de sang i fetge. Tot i així, des de una càmera estàtica, assistim sonorament al dolor de la noia, així com al posterior "cop de gràcia" del noi.

El moment de l'assassinat és la cúspide del film i el moment que serveix de nexe entre Benny i els seus pares, que intentaran ajudar-lo per encobrir els fets. Aquí, contràriament amb el que passa amb el film anterior, l'espectador pot intentar deduir les causes del que esta passant. L'actitud obsessivo-compulsiva del Benny amb el visionat d'aquella cinta brutal, en la que maten un porc, ja prefigura una pulsió tanàtica latent que el pot dur en qualsevol moment a cometre alguna acció igual de brutal.

Hi ha una associació de la sensualitat amb els fets que no és baladí. El jove adolescent invita a una noia desconeguda a la seva casa, a soles. El que sembla ser l'inici dels primers contactes sexual del noi acaba amb un fred i enregistrat assassinat. I és paradoxalment, desprès de la brutalitat, quan l'ambient agafa un caràcter sensual. L'espectacle auto-eròtic del Benny observant el cadàver, tocant-lo suaument, i desprès passant la mà ensangonada pel seu tors nu, té el component narcisista i masturbatori que el consumisme provoca en la sexualitat. Els fets posteriors tenen un caràcter quasi ritual, de satisfacció personal, d'excitació fàctica, epidèrmica i animal. És aquesta estètica de l'Horror el que excita a l'adolescent, la posició del voyeur, i Haneke ho capta millor que ningú. Eros i Tànatos es barregen en l'atracció per la mort, però aquesta seducció no es redueix al mer moment de l'assassinat, sinó que aquest sembla no ser més que un procés necessari per obtenir realment l'objecte erogen definitiu: l'enregistrament de l'assassinat.

El vídeo del Benny és el de la mort del porc i també el de la mort de la noia. Converteix de nou a la violència en un acte de consum –de consum infinit- que apaivagarà les seves necessitats. L'obsessió compulsiva del noi per veure un i altre cop les gravacions reafirma aquesta idea del consum etern, que ja havíem vist latent en alguns instants del film de Pasolini. Benny és també aquest consumidor que, en la soledat de la seva cambra, s'excita davant la presència de la mort i la violència, unint les dues pulsions en un mateix acte. És el consumidor sense límit del que ens parlaven els teòrics en el capítol anterior, el que està legitimat per fer-ho tot i veure-ho tot, i –el que encara és més perillós- gaudir amb tot. El problema real és que arriba un punt en el que el Benny ja no pot posar en una relació marcadament diferent la imatge i la realitat, la seva incapacitat per distingir entre el real i el virtual.

El moment en el que el Benny refusa despullar la noia i, enlloc d'això, la cobreix més detingudament, reforça la idea del canvi de la sexualitat. Elimina i mata el desig potencial femení de la sensualitat per entregar-se al onanisme de la seva vida eremítica amb enregistraments videogràfics, càmeres i pantalles diverses, sobre els que amb un simple comandament a distància pot tenir-ne absolut control.

En ambdós films, *El sèptim continent* i *El vídeo del Benny*, el paper de la pantalla de televisió és clau. En les dues apareixen d'una forma determinada: l'anomenada *snow on the screen*, que no és més que la descodificació de ratlles blanques i negres barrejades en la nebulosa analògica del sistema que no agafa la imatge. En la segona pel·lícula ens obre quasi amb aquesta imatge, sense saber que el que estem veien no és pròpiament el film, sinó el *film* que el Benny té posat a la seva pantalla; a la que desprès segueix la imatge de la mort de l'animal. La violència no és només visual, sinó també estètica, doncs s'ataca a l'espectador amb aquesta incomoditat, la mala qualitat d'imatge, que en l'inici del film se li presenta com part de la pròpia diegesis. Aquest mecanisme de visionat de la gravació i del film serà alternat en certs moments per Haneke. En una escena, veiem gravada per l'adolescent una conversa dels seus pares sobre com desfer-se del cadàver de la noia i, fins una estona desprès, l'espectador no veurà que aquesta imatge està essent observada, dins la diegesis, pel Benny i un oficial de policia. Al final del film trobem una altre exemple d'aquest ús de les càmeres i els enregistraments quan veiem, des de la perspectiva d'una càmera de seguretat, el creuament entre els pares i el fill en la comissaria de policia. El paper de la imatge, com apunta Catherine Wheatley, no és només un document de violència, sinó que n'és també un instrument (Catherine Wheatley, 2011 - pàg. 14).

Pel que fa a la primera pel·lícula, la televisió és, curiosament, l'únic aparell que sobreviu a la bacanal de destrucció. La família passarà les seves darreres hores davant la televisió, fins que aquesta deixarà d'emetre senyal per donar pas, de nou, a aquesta boira gris de la desconnexió. Els ulls d'aquells que ja no poden veure, reflectits en la nebulosa negra i blanca, mentre les orelles mortes escolten el brunzit infinit, és una esglaiadora metàfora de que la televisió i la família han trobat la seva mort. "In both *Der Siebente Kontinent* and *Benny's Video*, then, the presence of 'snow' on the screen is both a sign of the termination of the chain and a visual correspondent to a 'real' death: that of the Schöber family in the earlier film, the slaughtered pig in the later one"

(Grundman, 2010 - pàg. 61). La relació entre l'espectador i la pantalla és evident, de la responsabilitat emocional, afectiva i intel·lectual del que és visionat.

L'última entrega de la trilogia, *71 fragments d'una cronologia a l'atzar*, transforma una coneguda i tràgica història real en 71 escenes quotidianes. El succés verídic ens és anunciat en l'inici del film: "El 23 desembre 1993 Maximilian B., un estudiant de 19 anys, va matar a tres persones en una sucursal bancària de Viena i es va suïcidar poc després d'un tret al cap". Aquí comencen a explicar-nos les vides dels diferents personatges, fatalment unides per una sucursal bancària, en 71 fragments d'escenes inconnexes, dividides totes elles amb brusques pantalles negres. Les persones que apareixen en el film comparteixen, això sí, un sentiment de solitud, d'incomunicació, de desànim... no hi ha un sentiment social ni de comunitat en cap escena. La televisió, i els mitjans de comunicació, semblen un personatge més, en intercalar al llarg del film diverses noticies d'un món salvatge i egoista, mentre els personatges sobreviuen rutinàriament. De fet –igual que en els altres films de la trilogia- la pel·lícula comença amb una pantalla: la d'un telenotícies que parla de la guerra de Somàlia, que desprès passa al múltiple assassinat de la sucursal austríaca, i segueix amb una denúncia per pederàstia a Michael Jackson. Com sempre, la càmera estàtica de Haneke capta els esdeveniments des d'un gèlid distanciament.

Els tres films estan basats en successos reals, en mort i en violència, però el tractament que es fa d'aquests temes són molt diferents del que es fa en les pel·lícules que denúncia el director austríac. El llenguatge cinematogràfic propi de Haneke interpel·la directament a l'espectador fent-lo part de la història, presentant-li els successos d'una forma inesperada, no com un entreteniment estètic, sinó com un discurs ètic. Un dels pilars d'aquest discurs ètic serà mostrar el declivi de la societat occidental cap a un món homogeni, buit, impersonal i controlat per l'obsessió consumista. Una de les característiques principals del declivi serà la substitució de les icones religioses o els components sagrats per el materialisme més banal, i en la 'Trilogia' hi veiem moltes referències a aquesta idea que es ve repetint al llarg dels dos directors.

4. 3. 2. Connotacions religioses de la Trilogia

L'aspecte religiós, com hem dit, és de vital importància en aquesta crisis del model occidental, però el paper que juga en els films és de gran complexitat. Pasolini li havia atorgat una simbologia com a contrapunt del consumisme, com a element matern, pre-industrial, que retornava al ser humà "cossificat" en el pur materialisme una rama espiritual. La visió romàntica del cineasta italià serà, com veurem, lleugerament desdibuixada en Haneke, sobretot en els tres primers films, on la metàfora religiosa té més ressonància.

Prenent prestada una frase de Paul Ricoeur, la Trilogia de la Glaciació de Haneke pot ser analitzada com la descripció d'un "període de dol pels déus que han mort" (Ricoeur en Gregor Thuswaldner, 2010 - pàg. 193). En altres paraules, els personatges de Haneke estan lluitant per fer front al fet de que viuen en un món que manca de qualsevol significat o certesa consoladora, un món postmetafísic, on tota espiritualitat més enllà del materialisme a mort. En una entrevista, Haneke diu que "when God does not exist anymore, a sense of yearning remains. I don't mean [a yearning] for paradise, but for a different image of the world" (Haneke, 2006, entrevista enregistrada). És aquest anhel de Déu, tot i saber que Déu ja no existeix, el que es veu en el film. El sagrat serveix també per explicar, denunciar i crear un contrapunt a la barbàrie contemporània que ens explica. Per Haneke, però, la manifestació de la religiositat està present principalment en la seva absència.

En les seves pel·lícules la religió no és una presència fàcil d'entreveure. La visió del món dominant és la d'un món fosc i impersonal, de caràcter fortament materialista, on qualsevol manifestació de religiositat organitzada sembla ser una relíquia del passat, un fenomen pre-modern, pre-indrustrial. En *El sèptim continent*, apareixen en una escena dues monges que desapareixen en qüestió de segons. També hi és present el símbol cristià de la creu en el bloc de notes de l'Anna, però no com un símbol de crist, sinó com un mer gargot mentre fa trucades telefòniques. Les pregaries que realitza la filla també han perdut el seu sentit real. Han caigut en una rutina absurda i buida, o fins i tot, com apunta Dorothee Sölle, han estat absorbides pel capitalisme, en una dinàmica d'intercanvi comercial: si jo reso, Déu m'ha de donar alguna cosa a canvi (Sölle, 2007 -

pàg. 59). En *71 fragments d'una cronologia a l'atzar* apareix el símbol cristià quan Maximilian B., l'estudiant que comet els assassinats, col·loca les peces d'un trencaclosques electrònic en forma de creu. Les manifestacions religioses òbvies han perdut el seu significat original; la creu només pot ser vista com un símbol de mort i de mal presagi, no de redempció ni esperança.

En aquest darrer film apareix l'únic clar element de caràcter simbòlic i religiós de la trilogia en un dels personatges que retrata. En les seves oracions, demana amb una esperança cega a Déu que l'ajudi, que cuidi d'ell, de la seva salut i de la de la seva dona, i que l'ajudi a reparar la seva relació sentimental. Tanmateix, les oracions seran estèrils, i la matinada següent tots dos es mostraran tan distants i solitaris emocionalment com sempre.

En *El vídeo del Benny* també hi ha força interferències religioses que, com no podia ser d'altra manera, han perdut la seva essència. L'art religiós, la música i els rituals canvien els seus significats originals i les seves funcions per acompanyar rutinàriament a la vida burgesa. El fet ratlla fins i tot el burlesc quan el Benny i la seva mare marxen de viatge a Egipte, mentre el pare s'ocupa de fer desaparèixer el cadàver de la noia. Diu Thuswaldner que,

> The complex role Egypt plays in *Benny's Video* resembles its multifaceted images in the biblical narrative. Haneke clearly alludes to the Holy Family's flight to Egypt in Matthew's Gospel (Matthew 2:13–23). While Joseph and Mary rescue Jesus from King Herod's mass killings of new-born babies, Benny and his mother try to repress Benny's murder in an exotic setting (Gregor Thuswaldner, 2010 - pàg. 196).

En definitiva, i exceptuant el personatge de *71 fragments*, Haneke planteja un escenari religiós que ha perdut el sagrat, amb una fragilitat espiritual que s'acosta perillosament al nihilisme.

En cap moment afirma que aquesta –la pèrdua del sagrat- sigui la causa dels mals que hem creat, però si que ho marca com una característica evident per definir la societat postmoderna, on regnen l'alienació, la solitud, la incomunicació, el tedi i el buit

espiritual en l'individu. Una societat deshumanitzada, que ha perdut el rumb de la realitat, i resta a mercè dels mitjans de comunicació. La idea del món que ens presenta Haneke ens recorda molt a l'univers de Pasolini; no en quan al format, sinó en quan al contingut que denúncia, el que el realitzador italià comentava en nombroses entrevistes criticant l'educació, la televisió i el govern[2]. Amb la trilogia es destapa aquest continu procés de congelació, en un intent per lluita contra la possessió per part dels mitjans i despertar de la seva letargia als espectadors passius. Pasolini aportava clarament l'element sagrat com a possibilitat de transformació; però també Haneke sembla seguir en alguns moment aquesta idea. Gregor Thuswaldner acaba el seu assaig "The Role of Religion in Michael Haneke's Glaciation Trilogy" amb aquesta reflexió:

> Haneke's films suggest that the void that the absence of religion has caused may only be filled again with religion. As one might expect from Haneke, though, his films do not provide an answer to whether, let alone how, a return to religion can be achieved (Gregor Thuswaldner, 2010 - pàg. 198).

4. 4. *Funny Games*: El comandament a distància sobre la violència

Funny Games és probablement la pel·lícula que catapulta a la fama a Michael Haneke, la més polèmica i controvertida, la que més disputes a suscitat i la que representa, almenys en cert sentit, un epíleg per la Trilogia de la Glaciació.

En ella, l'Ann i el George Schöber, i el seu fill Georgi, que són una feliç família burgesa de classe mitja-alta, passaran per un autèntic malson de violència gratuïta i sense sentit. El film s'inicia amb la família jugant a encertar el compositor i l'obra clàssica que esta sonant a la ràdio del cotxe en aquell moment, de camí a la seva casa

[2] En la seva darrera entrevista, amb Furio Colombo, Pasolini és molt clar en les seves idees en contra de la televisió i la manipulació dels mitjans. Pot llegir-se l'entrevista integrament en: COLOMBO, Furio. *Tots estem en perill. Entrevista amb Pier Paolo Pasolini*. "La Stampa", 8/ 11 /1975.

del llac. Un cop allí, són importunats per dos joves de bon aspecte, anomenar-se Peter i Paul, que diuen necessitar alguns ous. Desprès de trencar reiteradament els ous i espatllar el telèfon, la família perd la paciència i els fa fora, però ja es massa tard. Els joves maten el gos de la família, lesionen de gravetat al marit i els retenen com a ostatges mentre el plantegen una juguesca: arribar o no arribar vius a les següents 12 hores. En aquesta ocasió, essent això una constant en la pel·lícula, Paul trenca la quarta paret per preguntar a l'espectador qui creu que guanyarà l'aposta. Desprès d'assassinar fredament el nen, els malfactors abandonen momentàniament la casa, moment en que l'espectador es queda a soles amb els personatges, observant el seu sofriment un i altre cop, com ho fan per superar l'estrès posttraumàtic, com reaccionen per afrontar de nou la supervivència. Els inclements joves reapareixen aviat, capturen l'Anne, i assassinen al George. Al matí següent, sobre la barca familiar, llencen a l'Ann, lligada de peus i mans, al mar, per guanyar així la juguesca. Piquen a la porta dels següents veïns, demanant uns ous, iniciant de nou el cercle criminal.

Amb gran mestratge s'aconsegueix en aquest film denunciar la pornografia de la violència -i l'horror que produeix el seu gaudiment- sense mostrar cap imatge horrorosa. L'excel·lència del film sorgeix en aquest fet; mentre Pasolini converteix la seva obra en una monstruositat que serveixi per colpejar a la cara de l'espectador i despertar-lo bruscament, Haneke fa al contrari, dissol la violència fins a la nul·litat. L'espectador, que esperava una explosió de sang i fetge queda en un primer moment desconcertat, fins i tot decebut, per la falta d'acció violenta. Li nega la posició del voyeur a la que estava acostumat i, necessitat de la seva dosis de sofriment aliè, de diversió i d'excitació, acabar enfadat i enganyat davant un film que no mostra res i que sota una falsa promesa l'havia convençut d'anar al cinema. I és d'aquesta contradicció interna, del descontent inicial a la posterior reflexió personal, d'on sorgeix el cop amb el que Haneke ens vol despertar. Situa a l'espectador com a part activa, com a principal culpable del que està succeint en les imatges, amb una complicitat directa amb el mal. Paul, un dels assassins, justifica la impossibilitat d'aturar els seus abusos envers la família dient que estan "com sota la influència d'un film". És un cop menys directe per l'espectador però, en definitiva, d'un dolor equivalent al que produeix la visió de *Saló*.

El propi Haneke, en el seu assaig "Violence and the Media", explica la qüestió que es va plantejar en realitzar aquest film. "La pregunta que em feia –si la limitem al tema de

la violència- no és “Com puc mostrar la violència?” sinó “Com puc mostrar a l’*espectador* la seva *pròpia posició* vis-à-vis amb la violència i el seu retrat” (Haneke, 2010 - pàg. 579). Aquesta relació de l’espectador com a part activa, en la crítica de la pornografia de la violència de Haneke, és el que destaca a aquest film com un dels exemples més paradigmàtics d’aquesta lluita contra l’estètica de l’Horror del cinema contemporani des de dins del propi cinema. No és baladí la frase, anteriorment citada del director austríac, en la que s’identifica a *Saló* com la gran influència per realitzar aquest film.

Igual que en *El vídeo del Benny*, *Funny Games* recupera l’estil convencional que atrapa a l’espectador, és a dir, la successió d’imatges cronològiques, prolongant la tensió, deixant al receptor amb l’expectativa de saber “que passarà a continuació”. Una forma més intel·ligible és elemental per aquest darrer film, doncs l’objectiu és que l’espectador s’identifiqui en un primer moment amb ell, i el reconegui com un gènere amb el que ha gaudit en anteriors ocasions i que, per tan, el convida ha fer-ho de nou. El procés, que no agrada a Haneke, el realitza inevitablement en les dues pel·lícules per possibilitar la reflexió de l’espectador que, fill d’una cultura burgesa, té grans problemes en aproximar-se als altres films d’influència més brechtiana, on la psicologia i el sentit aparent dels fets queda relegada a la mínima expressió (Roy Grundman, 2007 - pàg. 7).

De fet, el descontentament de l’espectador durant el film –i en el seu final- és clau per produir en ell la sensació que Haneke vol transmetre. La preparació publicitària de la *premiere* del film, en el Festival de Cinema de Cannes de 1997, estava totalment enfocada en aquest sentit. Les expectatives sobre el film eren, per la gran majoria del públic, la d’una història cruenta, sagnant, dura i violenta, un clàssic del gènere de terror. El resum del film i les poques informacions que se’n van proporcionar donaven a entendre clarament aquesta visió, fins a tal punt que l’organització del festival va destacar amb una etiqueta vermella les entrades de les sessions de la pel·lícula, símbol que advertia de la violència explícita, i que anteriorment només havia rebut *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino. Els espectadors, que esperaven veure en ella un thriller sanguinari, van caure al parany de Haneke (Catherine Weathley, 2009 - pàg. 82).

La primera mitja hora satisfà completament al receptor del film, doncs els *cliches* del gènere de terror i el thriller són mostrats quasi didàcticament. La família perfecta i

afable, la casa del llac de somni, i fins i tot la mera presència del gos, són els estàndards d'aquesta "American way of live" que és atacada pel mal d'una manera aterradora. Però són també les belles eines de la societat moderna les que cavaran la pròpia tomba del seus propietaris. Els pals de golf, símbol d'un estatus social elevat i un poder econòmic ostensible, serveixen als enemics com a arma letal per paralitzar als membres, la pròpia casa es converteix en una presó, el telèfon deixa de funcionar i l'embarcació que posseeixen serveix al mateix temps d'eina mortífera i de fugida plàcida pels malvats.

El que sí que reapareix és el tema de l'absurditat. De nou trobem inexplicable la fredor i la hilaritat amb la que es mouen els dos agressors, sense que en cap moment es donin motius pel seu comportament. El seguit de jocs ofensius i humiliants, que la família ha de realitzar, es veuen duts a terme entre converses absurdes dels dos segrestadors. El Paul ridiculitza sovint al Peter, fent burla del seu sobrepès i la seva aparent falta d'intel·ligència, explicant al mateix temps una munió de contradictòries i falses històries sobre el seu passat, donant la sensació de sense sentit, d'absència d'orígens o motivació aparent per tal bogeria.

Un altre dels factors que identifica a l'espectador amb els botxins, enlloc de amb les víctimes, és la relació directa a través del que és coneix com el "trencament de la quarta paret". El Paul es dirigeix constantment a l'audiència amb somriures, gestos de complicitat, o directament per interpel·lar-la, com passa, per exemple, un cop la juguesca és presentada a la família, i ell es dirigeix a la pantalla per preguntar als espectadors sí ells creuen que la família sobreviurà. Com apunta David Sorfa, els assassins tenen un control absolut sobre els seus ostatges perquè són capaços de tenir mobilitat entre l'espai diegètic i l'extradiegètic del film, mentre que les víctimes no tenen aquesta possibilitat. Els dolents triomfaran inevitablement perquè -com en Benny– han après a manipular els mitjans, les comunicacions i els fets; tenen el poder del control remot (David Sorfa, 2011 - pàg. 7).

En l'únic moment en el que apareix un raig d'esperança per l'escapatòria de la família es veu fins on arriba aquest poder de control absolut. Quan l'Ann, en un moment de distracció dels criminals, aconsegueix robar una pistola i disparar al Peter, el Paul utilitza immediatament un control a distància per rebobinar les imatges, amb el que l'acció queda de nou en un futur "diegètic". Un cop el Paul torna a prémer el "play" pot

impedir fàcilment l'acció -l'única acció violenta, d'altra banda, que el film mostra- abans que passi. A més a més del control remot hi ha també una referència, menys explícita, en la crítica als mitjans. La televisió, com en altres films havia fet ja, també ens anuncia violència i mort, quan en una escena entenem per la imatge de la televisió de la família tacada de sang que una de les víctimes ha estat brutalment assassinada.

El fet que els artífex dels assassinats –tan en *El vídeo del Benny* com en *Funny Games*- siguin adolescents, blancs i de famílies benestants, ratifica la hipòtesis que la violència no ha estat adquirida de l'entorn social, sinó inoculada pels mitjans de comunicació. En el cas del Benny, la seva obsessió per la televisió i els vídeos és evident; en el cas del Peter i el Paul, la veiem en aquesta multitud de referències que hem repassat de la relació entre la violència i els mitjans de comunicació. S'ha comentat en apartats anteriors la possibilitat de que actualment la violència sigui un referent cultural, i com els mitjans de comunicació –i la comunicació entre les persones- agafa aquesta idea per explotar-la econòmicament. Les víctimes són sempre tractades com objectes de consum pel gaudir del botxí, que en té absolut control –en *Funny Games*, literalment- i es transforma la mort violenta en un espectacle: televisiu en el primer film i lúdic en el segon.

Però les similituds entre aquests dos llargmetratges no s'acaben aquí. L'elecció dels actors marca també una connexió entre elles, doncs Ulrich Mühe, que fa de pare en *El vídeo del Benny*, també actua en el mateix paper en *Funny Games*; mentre que Arno Frisch, que fa de Benny, actua en el segon film com a Paul. La repetició dels caràcters masculins provoca, en la meva opinió, la sensació contrària a la que els personatges femenins de Pasolini buscaven. En lloc de referir al sagrat, la masculinitat mostra la pèrdua del sagrat, la transgressió violenta i sexual envers aquesta societat de conflicte i consum desenfrenat. La unió entre la trilogia inicial i *Funny Games* és ja quasi física, i serveix com a missatge directe a l'espectador del que abans havia vist més diluït i menys intel·ligible en els films anteriors.

El cert és, però, que la pel·lícula va tenir relativament poques emissions en els cinemes, i la gent que l'anava a veure sovint no era el clàssic públic a qui anava dirigida, el que consumeix violència en massa. Probablement per això va realitzar deu anys més tard el remake americà de títol homònim, esperant que amb la força de la

indústria, el poder de distribució nord-americà sobre el món, i l'atractiu dels actors protagonistes (Naomi Watts i Tim Roth), *Funny Games U.S.* aconseguiria arribar al públic que pretenia destorbar. Molts crítics consideren innecessària aquesta segona pel·lícula, fins al punt d'afirmar que perd el seu sentit metafòric en gran part –tot i repetir literalment cada frase i cada escena- en situar aparentment l'acció a Amèrica (Leland Monk, 2010 - pàg. 425). Cal recordar, però, que entre el film original i el remake, el director roda quatre pel·lícules noves, iniciant un canvi d'estil i un nou procés creatiu a França, on es trasllada a finals dels 90. Tot i així, l'èxit en taquilla del remake no va ser tampoc el que esperaven les productores, doncs el descontent dels pocs espectadors que van veure el film va ser superior a la complexitat del cinema de Haneke, que no va ser compresa pels que anhelaven un thriller de sang i fetge.

4. 5. De *Funny Games* a *La pianista*: de la cultura a la tortura

La relació entre la cultura i l'estètica de l'Horror en les obres de Michael Haneke queda perfectament marcada en aquest diàleg bidireccional que el director imposa en les seves primeres pel·lícules. L'espectador és part activa dels esdeveniments, ja sigui pel fet de descobrir un sentit aparentment absurd o metafòric, o per respondre a interpel·lacions que provenen directament dels personatges. Amb tot això pretén, com a dit en més d'una ocasió, violar als espectadors en la seva autonomia, que sentin realment que són la causa última d'aquesta gran empresa de pornografia de la violència.

Tal com havia fet Pasolini, la cultura juga un paper important en aquesta estètica violenta que consumeix la massa. Així com en *Saló* els feixistes citen a autors de la talla de Baudelaire, Nietzsche o Klossowski mentre realitzen les seves atrocitats, els personatges de les pel·lícules de Haneke estan envoltats d'una forta base cultural occidental que els envolta. Aquesta, però, igual que les cites dels feixistes, ha estat viciada per la patologia consumista de la societat, que se n'ha apropiat el significat i en gaudeix estèticament, a la manera més burgesa, com un objecte de consum qualsevol.

La música és un element cultura que Haneke empra sovint en aquest sentit. En *Funny Games*, el contrast conflictiu entre el classicisme pre-industrial i la cultura actual, postmoderna, postmetafísica, i posseïda per el consumisme, es fa evident en el mateix inici. El film obra amb la família escoltant música clàssica en el CD del seu cotxe, on sonen Handel, Mozart i Mascagni; i, enmig d'aquest ambient, ressona per l'espectador una forta peça de heavy metal, *Grand Guignol* de John Zorn, mentre el títol del film apareix en pantalla. El coneixement musical i l'alt nivell cultural que desprèn la família no els salvarà de ser aniquilats per un parell de joves, un dels quals també se les té d'intel·lectual en moltes ocasions, com quan parla de mecànica quàntica mentre abusa de les víctimes.

En una entrevista a Haneke, publicada sota el nom de "The World That Is Known", contesta a aquesta polèmica entre la identificació de la violència amb les classes altes, cultes i benestants, en *Funny Games*:

> I think this may be true only of one of them, not Dickie, the fat, slow one. They really don't have names – they are called Peter and Paul, Beavis and Butthead. In a way they aren't characters at all. They come out of the media. The tall one who is the main "plotter" so to speak might be seen as an intellectual with a deviousness that could be associated with this type of destructive fascist intellect (Christopher Sharrett, 2010 - pàg. 583).

La música, la cultura, la violència i el sexe seran temes que acompanyaran a Haneke al llarg de la seva carrera. Això ho representa perfectament un film posterior com *La Pianista* (2001), on sota el paradigma del nivell cultural de la música clàssica en el prestigiós Conservatori de Viena, s'hi barregen les pulsions d'Eros i Tànatos, amb pornografia i violència, que faran arribar als dos protagonistes a una relació sadomasoquista extrema. En aquest film, el jove estudiant de piano Walter Klemmer es transforma en un monstre que viola i quasi mata a la seva professora Erika Kohut. La façana burgesa de la madura pianista amagarà un obscur i obsessiu desig sexual sadomasoquista, en una malaltissa i repressiva convivència amb un autoritari poder maternal que la manipula psicològicament des de el llit de mort, i sota l'ombra d'un

pare, ja mort, també virtuós del piano. El prometedor Walter és refusat un i altre cop per l'eminent professora a causa de la manera que té el noi d'entendre l'obra de Shubert, fins que finalment serà acceptat i es desenvoluparà entre ells una estranya relació de desig que acabarà en un cercle viciós de sadisme sexual, on el domini i el dominat canviaran de mans fins al tràgic final.

Haneke fa una magnífica adaptació de l'obra de l'escriptora austríaca i premi Nobel Elfriede Jelinek –molts crítics coincideixen en que és el millor llargmetratge del director-, que acompanya a molts dels motius que hem estat anomenant. En primer lloc, caldria destacar també l'obra de Jelinek, sempre crítica amb el capitalisme dels nostres temps, que considera de base patriarcal, i on presenta el sexe com un acte de consum, brutal i violent, enlloc d'un mutu plaer pels dos executants. En l'anàlisi, però, em centraré únicament en la pel·lícula, que es desvia de la novel·la en la forma emfàtica i cruenta que desenvolupa els fets, i en la repetició d'alguns detalls importants, que mantenen probablement més el compromís amb la seva visió política.

La música és un element crucial que identifica al mateix temps la cultura europea més pura i la més desenfrenada, l'època clàssica dels compositors i la voràgine consumista actual. Haneke, en la mateixa entrevista a Sharrett, diu sobre *La pianista*:

> Vienna is the capital of classical music, and is therefore the center of something very extraordinary. The music is very beautiful, but like the surroundings can become an instrument of repression, because this culture takes on a social function that ensures repression, especially as classical music becomes an object for consumption. (Christopher Sharrett, 2010 - pàg. 584)

El paper de la dimensió musical fa que estigui molt més enaltit per Haneke que en l'obra original, on la música no deixa de ser un simple treball. "A la inversa que en la novel·la de Jelinek", comenta Warren, "l'Erika de la pel·lícula està profundament interessada per la música, s'identifica a ella mateixa mitjançant la música. [...] La música té una presència vital en el film que no té en la novel·la, on l'Erika podria tenir ben bé qualsevol altra professió" (Charles Warren, 2010 - pàg. 506). Però a més a més, i

per crear un pont més entre l'obra de Pasolini i la de Haneke, hi ha aquesta relació de la cultura amb la mentalitat feixista. L'estètica feixista es representada pel jove Walter Klemmer, en aquest procés –produït per l'oferiment de consum sexual del cos femení com a objecte- de transformació d'un jove adolescent a un autèntic feixista. No només el seu aspecte ari o la violència brutal que utilitza, sinó també en detalls aparentment insignificants, com l'uniforme roig i negre i el seu equip d'hoquei, ajuden a l'associació de l'espectador en aquesta direcció (Christopher Sharrett, 2006 - pàg. 7).

L'obra també fa un excel·lent anàlisis de la mescla de pulsions de la que hem estat parlant anteriorment, en barreja aquest perillós còctel de pornografia, violència sexual i imatge cinematogràfica de consum. La pornografia és present com un tema constant en el film, com el desig sexual reprimit per l'Erika. En un moment que aconsegueix unes hores de descans de la seva marcada rutina, i pot escapar del control exhaustiu de la seva mare, entra en un *sex shop* per visionar en privat algun film. La ubicació d'aquesta empresa enmig d'un centre comercial posa de relleu el caràcter mercantilitzat del plaer que busca l'Erika. També la configuració de la cabina privada en la que entra, plena dels mocadors de paper usats pels anteriors ocupants, ens recorda l'efecte real que pretenen els films pornogràfics; que és l'efecte concomitant entre receptor i obra. Una obra que no es limita a reproduir actes sexuals a la pantalla, sinó que té com a objectiu provocar una resposta sexual física i real en el cos de l'espectador.

La definició mateixa de la pornografia implica una reciprocitat entre la ficció i la realitat, entre la representació i la realització. En aquesta opinió Jean Ma és mostra molt crític amb el poder i la influència que poden tenir unes imatges carregades de sexualitat, sigui quina sigui el tipus de sexualitat.

> Els crítics de la pornografia sovint citen que el veritable dany infligit als seus intèrprets durant la seva producció, així com als consumidors durant la visualització [...] Ara, amb l'arribada de les tecnologies de representació, el cinema és capaç de produir imatges sense precedents amb una semblança a la realitat gairebé absoluta, això fa que les condicions ontològiques del cinema el revelin com un art inherentment pornogràfic. (Jean Ma, 2010 - pàg. 512).

I segueix reafirmant més endavant aquest efecte perniciós:

> L'efecte de realitat augmentada de la pel·lícula amenaça amb aclaparar les defenses racionals de l'espectador, afectant en el nivell de l'inconscient amb la seva capacitat per suscitar respostes somàtiques [...] La percepció que el cos de l'espectador es troba atrapat en una imitació gairebé involuntari de l'emoció o la sensació del cos a la pantalla. (Jean Ma, 2010 - pàg. 514).

La pianista, però, no pot ser considerada una pel·lícula pornogràfica, més aviat seria un drama o un film de terror[3]. La pornografia és un símptoma d'un conjunt de condicions socials que es presenten a l'espectador, però el film va molt més enllà, amb configuracions gràfiques de la sexualitat i la violència, amb les explosions mortals de ràbia, el tall genital, el masoquisme, i la violació. I de nou es presenta, com Haneke persistentment ens recorda, els mitjans de comunicació contemporanis com a còmplices en la perpetuació de la violència. El director distingeix entre l'obscè, que desperta la capacitat d'indignació del públic, i el pornogràfic, que fa de l'obscenitat un producte banal, anestèsic i entretingut, un producte de consum. És aquesta qualitat la que realment destorba i preocupa a Haneke: "It isn't the sexual aspect but the commercial aspect of porno that makes it repulsive. Pornography it seems to me is no different from war films or propaganda films in that it tries to make the visceral, horrific, or transgressive elements of life consum-able" (Christopher Sharrett, 2010 - pàg. 588).

[3] Christopher Sharrett també descriu *La pianista* com una historia de "terror contemporani" comparable a *Psicosis* (1960) de Hitchcock, en la seva noció del "monstre" sorgit de la família burgesa benestant. En: (Sharrett, "Horror of the Middle Class" Kinoeye 4, no. 1, 2004).

5. Conclusions

5. 1. Pasolini i Haneke denuncien una hipòtesis preocupant

El nostre món és completament diferent del que mai havia estat. Els joves han vist i escoltat bombes, guerres, mort i sofriment en el màxim realisme possible; fins i tot han experimentat el sexe, per l'art, molt abans de fer-ho ells mateixos. La importància de l'efecte que tenen les imatges sobre l'espectador és d'una envergadura sense precedents, fins a tal punt que molt experts ja denuncien la necessitat d'una educació audiovisual en les escoles primàries. Internet, a més del cinema i la televisió, s'ha convertit en una terra de total llibertat per la proliferació d'audiovisuals que posen en imatges actes de crueltat fins al límit del suportable. Avui en dia, es diu que un nen de 10 anys ha vist en la seva vida una mitjana de 8.000 assassinats, i, en un any, 12.000 actes violents. En una mera jornada televisiva dins l'estat espanyol, s'han comptabilitzat 1.846 actes de violència, que inclouen, en la seva majoria, agressions greus sense armes de foc (21%), trets (20%), cops de puny (15%), empènyer o arrossegar algú (15%) i amenaces (12%). (Lolo Rico en Sánchez Noriega, 2002 - pàg. 209).

Com es ve dient al llarg del treball, el pes de la temàtica violenta en el cinema -i en la cultura- contemporani és inqüestionable, i estic plenament convençut de que el lector no necessita dades sumàries ni estadístiques oficials per reconèixer la magnanimitat dels fets. El problema que s'ha intentat desentrellar en les anteriors pàgines, però, no és l'apreciació d'aquesta realitat empírica sinó, mitjançant les doctes veus de Pasolini i Haneke, arribar a entendre el perquè de la coexistència pacífica entre l'altíssim refinament estètic i la increïble insensibilitat per a la crueltat. La hipòtesis de la que hem partit per poder unir conceptualment el trienni de violència-cultura-capitalisme és l'estètica de l'Horror. Aquesta idea s'ha definit a l'inici per ajudar a les interpretacions que hem repassat, i que situen avui en dia a la violència com un referent cultural estètic, per desprès ser consumida de forma libidinosa, com un article excitant, pel mercat.

Efectivament, per poder comprendre aquesta relació aparentment contradictòria, s'ha de realitzar un viatge fins a les bases de la nostra societat capitalista, dominada per un sistema econòmic omnipotent i una cultura de consum obsessivo-compulsiva. L'element fonamental perquè l'estètica de l'Horror pugui realitzar la seva funció és la deshumanització de les persones, és a dir, convertir-les en mercaderies, en productes, en objectes de consum. Això és el que ens mostra excel·lentment Pasolini en *Saló o els 120 a Sodoma*, amb d'adquisició dels joves per part dels feixistes, i com aquests els consumeixen a la seva voluntat, sense cap tipus de relació mínimament humana entre ells. El consum sexual, i la perversió del client que gaudeix d'absoluta llibertat i impunitat, és la metàfora que el realitzador italià ens mostra per denunciar l'efecte feixista, de control absolut i dictatorial, que la societat de consum produeix a l'individu.

El projecte de Pasolini està tan perfectament dut a terme, que sembla avui en dia, en el context de crisis global –no només econòmica sinó, com molts apunten, de valors- la terrible admonició d'un profeta. Davant la pèrdua del sagrat, de la innocència, l'ésser humà s'entrega a una organització social que rere la seva lògica aparent es mostra forassenyada i caòtica, que tracta als homes com a nombres, com a mer producte o material humà, per fer funcionar la seva pesada estructura global. És el propi sistema el que produeix una "mercantilització" dels nostres cossos, el que ens fa veure a l'altre com un objecte per al meu gaudir i el meu benefici.

La falta d'empatia envers les víctimes dels films és sens dubte un element fonamental a l'hora d'entendre el perquè de la creixent demanda –així com de la tolerància passiva- d'imatges i films amb una estètica de l'Horror. El consum que fan els feixistes de les seves víctimes en *Saló* i, sobretot, el darrer acte de voyeurisme lúgubre, on des de la confortable butaca el feixista assisteix a la bacanal de tortures, mutilacions i assassinats, no és, almenys jo ho crec així, una actitud molt diferent del gaudir que molts espectadors senten davant les pantalles del cinema, de la televisió i de l'ordenador, enfront l'espectacle de l'Horror. I mentre això succeeix, a l'altra cambra, la majoria fingeix que es sostrau de la violència amb tan sols refusar les seves imatges, com si les representacions de la violència no tinguessin a veure estrictament amb la violència efectiva de la pròpia societat. Efectivament, com fan en les últimes escenes els soldats al servei dels feixistes, sempre es pot restar importància a l'assumpte i ballar a ritme de vals.

Però si en *Saló* l'atac a la burgesia i a la seva adhesió compulsiva al sistema consumista és dura, en l'obra de Haneke la interpel·lació a la classe mitjana –ara la gran majoria- no és menys atroç. El director austríac denuncia directament la pornografia de la violència, i ens mostra com aquesta ha acabat en simbiosi amb un alt nivell cultural. La metàfora de Pasolini passa a ser real: és la gent normal, en les seves vides quotidianes, els que comencen a desenvolupar una patologia psicòtica destructiva. S'entreveu en els seus actes la mentalitat consumista, i en el tracte dels sers humans com a mitjans per aconseguir el gaudir propi.

El concepte de "gaudir", de satisfacció de les necessitats, és una idea de caire terriblement capitalista que ha quallat perfectament en aquest sistema de la violència pornogràfica. D'una manera o altra, el ciutadà exigeix a la societat que les seves necessitats –almenys en uns mínims- siguin satisfetes, sense adonar-se que aquestes són autoimposades també des del propi sistema i que un mai arribarà a estar completament satisfet. El liberalisme econòmic ofereix a l'espectador la possibilitat de mirar a través de qualsevol espiell –mentre pugui pagar-ho- en un acte de passió onanista, lúgubre i voyeur. El consum pornogràfic s'adapta a les altres àrees de producció, i un dels que més realça –almenys així ho diuen les estadístiques- és l'espectacle de la violència.

Hem analitzat també què representa el caràcter pornogràfic amb el que es reben les imatges de violència contemporànies, i aquí arribem al quid de la qüestió. L'estètica de l'Horror és una estètica pornogràfica, és el concepte de "pornografia de la violència" que els experts no es cansen de denunciar en la nostra societat, però aplicat a l'art i al cinema. El fet de que la violència extrema es consumeixi amb un plaer visceral és el que provoca un canvi ètic en quan a la moralitat de l'espectador, en el sentit en el que, com la pornografia, és un tipus de films que no vol reproduir actes en una pantalla, sinó crear una reacció real, física, en el que la veu.

Crec que, en últim terme, és la sensibilitat la que determina la moralitat de l'ésser humà; és a dir, fins on el receptor està disposat a aguantar, en quin punt s'aixeca per apagar la pantalla o denunciar la injustícia. I, amb aquestes transgressions sense prohibicions, la nostra sensibilitat és reeducada, dilatada per tolerar i acceptar una possibilitat més en el gaudir sensorial.

No és gratuïta l'aparició concomitant d'escenes de violència i escenes de sexe en els films amb una estètica de l'Horror. M'agradaria citar un dels darrers i més sonats casos d'aquesta tècnica estètica en l'exemple de *A Serbian Film* (2010), del director Srdjan Spasojevic. La violència amb la que s'expressa la producció, qualificada alegrement de metàfora sobre sèrbia, és atronadora. El receptor no pot cobrir el seu rostre de l'aberrant successió d'imatges i queda profundament marcat per la bacanal de violència, la majoria de caràcter sexual, amb que l'opera prima del realitzador ens fueteja constantment. Transgredeix, a un ritme trepidant, tots els tabús i límits possibles, amb imatges de violència de gènere, de pedofília, de necrofília, d'assassinats, de tortures i mutilacions, fins a mostrar-nos la violació d'un nadó recent nascut del ventre de la mare. Són imatges plenament explícites, acompanyades sempre d'una bestialitat animal en la que ens veiem reflectits, brutals i sense escrúpols, en aquesta confusió realment aterrant entre l'animal i l'humà i de l'humà amb l'animal.

És en aquest sentit un exemple dels límits on podem arribar, de la pornografia que hi ha implícita en la violència. Totes les agressions de *A Serbian Film* és duen a terme mentre al mateix temps es realitza l'acte sexual, en una barreja pulsional entre vida i mort. En el film, Miloš, una estrella de la indústria pornogràfica ja retirada, és contractat per un excèntric i misteriós director per realitzar un film de "porno experimental", que es convertirà finalment en una orgia de brutal violència sexual. Fins a tal punt intenta traspassar els límits i els tabús que l'espectador, en la seva incredulitat, acaba convertint-ho com quelcom irrisori per defensar-se, com o mostra el fet que despertés algunes rialles en el Festival de Cinema de Sitges.

No crec que sigui un film que s'hagi de prendre a broma, sinó tot al contrari. La seva presència en el panorama artístic ha d'advertir sobre la perillositat d'una estètica que busca la unió de violència i pornografia per sobre de tot. Com apuntava abans Jean Ma, la pornografia afecta en l'inconscient per suscitar respostes somàtiques, atrapant a l'espectador en una imitació gairebé involuntària de l'emoció o la sensació del cos en la pantalla (Jean Ma, 2010 - pàg. 514). En observar aquesta violència, ens convertim en còmplices dels botxins, en fils conductors per l'agressió. Potser algun dia la suposada pel·lícula que s'està rodant a *A Serbian Film* s'estreni davant dels nostres ulls impassibles.

5. 2. Una consideració ètica envers l'estètica de l'Horror

La nostra societat contemporània té una mala tendència a crear debats i plantejar qüestions morals en un pla artificial, impersonal, que a causa de la seva distància transforma tota decisió en escèptica o neutra de valor. El filòsof i sociòleg txec Václav Bělohradský anomena "escatologia de la impersonalitat" (Bělohradský, 1998 - pàg. 37) a aquest fenomen pel qual les qüestions ètiques sempre són plantejades en una hipòtesi fora de la realitat humana; expressions com "els negocis són els negocis" o "l'art és l'art" són exemples d'aquesta concepció belohradskyiana. Per mi, "el cinema *no* és el cinema", no pot quedar exclòs de qualsevol debat ètic degut a l'abstracció, la llibertat i la impersonalitat del panorama artístic, precisament perquè és el gènere artístic que més consumeix i influeix en la població. Si, com hem comprovat, s'està realitzant una estètica que busca una reacció sensual i agradable envers la violència, l'espectador no pot quedar indiferent, i s'ha de posicionar davant aquesta realitat.

Sempre podem observar en l'individu, malgrat tot, una qualitat ètica, una manera de ser que el duu a diversos projectes de vida; i l'ètica resideix en el tipus d'empreses que cadascú escull realitzar dins aquest marc de possibilitats. Esteve Rovira ens diu que "és important controlar les actituds i les conductes per situar-nos a favor o en contra de l'erotització de la violència" (Rovira, 2003 - pàg. 242), i crec que aquí radica la consideració ètica que l'espectador pot emprendre davant l'estètica de l'Horror. Haneke apuntava que la diferència entre l'obscè (la violència que hi ha en els seus films) i el pornogràfic és l'actitud que provoca en el receptor. És per això que he cregut convenient realitzar l'estudi sobre aquest determinat tipus d'estètica de l'Horror de la mà de dos dels directors que han arribat a utilitzar més violència en les seves obres. La violència no només *pot ser* vista en imatges, sinó que *ha de ser* vista; però per indignar al públic, no per fer-lo gaudir. Com apunta Carole Desbarats, "quan es considera necessari filmar la violència, es pot fer sense degradar-se, sense contribuir a difondre la idea que la força bruta s'imposarà sempre al pensament, a la dignitat de l'home" (Desbarats, 1995 - pàg. 16).

Pasolini ja ens avisava fa 40 anys del perill en el que ens trobàvem davant la societat que hem creat, i l'estètica de l'Horror és possiblement un dels efectes que més reflecteix la decadència de la nostra contemporaneïtat. Haneke, avui en dia, segueix encara amb l'estela de la figura de Pasolini, denunciant, també des del propi art cinematogràfic, els seriosos problemes que comporta viure en un societat on el gaudir, el culte al cos, la joventut eterna i el consum desenfrenat s'han convertit en elements intrínsecs de la nostra cultura. Un món que ja no necessita ciutadans sinó simples clients, consumidors egoistes de qualsevol cosa, de qualsevol límit.

Michael Haneke diu en una de les seves entrevistes:

> I think the most important thing is not whether "to show or not to show," but how to show it. So, you have to deprive violence in the cinema of its spectacle aspect and its attractive, seductive aspects. It's not easy to do, because violence inherently has something to do with movement and that's an inherently cinematic thing. One of the most violently graphic films, in fact the only one, is Pasolini's *Salò* and yet it's a film that doesn't glorify violence. We would have to re-do a *Salò* occasionally (Christopher Sharrett, 2010 - pàg. 585).

La necessitat de tornar a fer un *Saló* de tant en tant és primordial a l'hora de donar a l'espectador la possibilitat de gaudir d'una consideració ètica davant la conjuntura actual. Haneke, com molt d'altres, continuen lluitant per aquesta opció, presentant al receptor de les seves obres la verdadera situació en la que es troba: és un consumidor de violència, i la consumeix de forma pornogràfica. Amb la màxima humilitat, aquest treball es suma, analitzant el fenomen de l'estètica de l'Horror de la mà de Pasolini i Haneke, a la consciència ètica, a realitzar un nou *Saló* cada pocs anys per poder, com a mínim, reflexionar.

6. Bibliografia

6. 1. Sobre l'estètica de l'Horror i la pornografia de la violència

ALEGRET, Lluís. "El conflicte entre Eros i Tànatos a la societat de la tècnica" En: VERJAT, Alain (Ed.). *Eros i Tànatos*, Barcelona: Busca Edicions, 2003. pp.75-80.

AUGÉ, Marc. *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, (Trad. John Howe), London: Verso, 1995.

BATAILLE, Georges. *El Erotismo*, (Trad. Toni Vicens), Tusquets Editores: Barcelona, 1979.

BAUDRILLARD, Jean. El complot del Art, Madrid: Edicions Amorrortu, 2007.

BELOHRADSKÝ, Václav. *La vida como problema político*.: Madrid: Ediciones Encuentro, 1998.

BLANCO, Antonio. "Eros i Tànatos, dos mites complementaris per al poder". En: VERJAT, Alain (Ed.). *Eros i Tànatos*, op. cit. pp.37-45.

COETZEE, J. M. *Elizabeth Costello*, (Trad. Javier Calvo). Barcelona: Random House Mondadori, 2004.

DESBARATS, Carole. "La frontière". *Trafic*, Vol. 13, 1995. pp.7-15.

DOMÍNGUEZ, Vicente (Ed.). Tabu. *La sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante.* Madrid: Ocho y medio, 2005.

FOSTER WALLACE, David. *El rey pálido*, (Trad. Javier Calvo), Madrid: Mondadori, 2011.

FROMM, Erich. *El Corazón del Hombre*, (Trad. Florentino M. Torner), México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1967.

HUESMAN, Rowel. “La connexió entre la violència en el cine i la televisió i la violència real” en *Violencia, televisión y cine*, Barcelona: Editorial Ariel, 1998.

IMBERT, Gérard. *La sociedad informe*, Barcelona: Edicions Icaria, 2010.

LLORCA, Albert. Eros i malaltia. En: VERJAT, Alain (Editor). *Eros i Tànatos*, op. cit. pp.165-180.

ORELLANA, Juan i Jorge M. LUCENA. “Cine i Violencia” en *Celuloide Posmoderno*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2010.

OVEJERO, José. *La Ètica de la crueldad*, Madrid: Anagrama, 2012.

MELMAN, Charles. *Seminario 1987-1988 y 1988-1989: La neurosis obsesiva*, Madrid: Editorial Sintesis, 2005.

MONGIN, Olivier. *Violencia y cine contemporáneo* (Trad. Marcos Mayer), Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.

ROJAS MARCOS, Luis. *Las semillas de la violencia*, Madrid: Editorial Espasa, 1996.

ROVIRA, Esteve. “Eros i Tànatos com a expansivitat i depleció” en: VERJAT, Alain (Ed.). *Eros i Tànatos*, op. cit. pp.240-252.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís. “La violència en el cine” en: BARRIOS, Olga (Ed.). *Realidad y representación de la violència*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

SÖLLE, Dorothee: *The Mystery of Death* (Trad. Nancy Lukens-Rumscheidt), Minneapolis: FortressPress, 2007.

6. 2. Sobre Pier Paolo Pasolini

BARCELLONA, Pietro. “Estem tots en perill”. En: MARESCA, Mariano. *Visiones de Pasolini*, Madrid: Círculo de Bellas Artes Ediciones, 2006. pp. 40-63.

COLOMBO, Furio. *Tots estem en perill. Entrevista amb Pier Paolo Pasolini*. 'La Stampa', 8/ 11/ 1975.

GONZÁLEZ, Fernanrdo. *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Salamanca: Ediciones Universidad de salamanca, 1997.

MAGGI, Armando. *The Ressurection of the Body. Pier Paolo Pasolini: From Saint Paul to Sade*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

MARESCA, Mariano. *Visiones de Pasolini*, Madrid: Círculo de Bellas Artes Ediciones, 2006.

NALDINI, Nico. *Pier Paolo Pasolini*, Barcelona: Circe, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. "Sfida ai dirigente della televisione". *Corriere della Sera*, 9/ 12/ 1973.

PELAYO, Ángel. *Salò o las 120 jornadas de Sodoma. La verdad según Pasolini*, València: Tirant lo Blanc, 2005.

ZANZOTTO, A. *Pasolini. Poesie e pagine ritrovate*, Roma, 1980. (falte ditorial).

6. 3. Sobre Michael Haneke

GRUNDMAN, Roy. "Auteur de Force: Michael Haneke's Cinema of Glaciation". *CINEASTE*, Vol. 32, 2007. p. 6-14.

GRUNDMAN, Roy. "Introduction: Haneke's Anachronism". En: GRUNDMAN, Roy (Ed.). *A Companion to Michael Haneke*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2010. pp.1-51.

HANEKE, Michael. "Violence and the Media". En: GRUNDMAN, Roy (Ed.). *A Companion to Michael Haneke*, op. cit. pp.575-579.

MA, Jean. “Discordant Desires, Violent Refrains: *La Pianiste* (*The Piano Teacher*)”. En: GRUNDMAN, Roy (Ed.). *A Companion to Michael Haneke*, op. cit. pp.511-531.

MONK, Leland. “Hollywood endgames” En: GRUNDMAN, Roy (Ed.). *A Companion to Michael Haneke*, op. cit. pp.420-438.

SHARRETT, Christopher. “Michael Haneke and the discontents of European Culture”. *Framework 47*, No. 2, 2006. Wayne State University Press, Michigan, 2006. pp.6-16.

SHARRETT, Christopher. “The World That Is Known. An Interview with Michael Haneke”. En: GRUNDMAN, Roy (Ed.). *A Companion to Michael Haneke*, op. cit. pp.580-590.

SORFA, David. “Introduction: Michael Haneke”. En: McCANN Ben i David SORFA (Ed.), *The cinema of Michael Haneke*. New York: Columbia Press University, 2011. pp.1-9.

THUSWALDNER, Gregor. “The Role of Religion in Michael Haneke’s Glaciation Trilogy”. En: GRUNDMAN, Roy (Ed.). *A Companion to Michael Haneke*, op. cit. pp.187-202.

VERDÚ, Daniel. “Cultura: Entrevista a Michael Haneke.” *El País*, 16/ 2/ 2013. p.27-29.

WARREN, Charles. “The Unknown Piano Teacher”. En: GRUNDMAN, Roy (Ed.). *A Companion to Michael Haneke*, op. cit. pp.495-510.

WEATHLEY, Catherine. *Michael Haneke’s Cinema: The Ethic of the Image*, Londres: Berghahn Books, 2009.

WEATHLEY, Catherine. “Michael Haneke and Home audiences”. En: McCANN Ben i David SORFA (Ed.), *The cinema of Michael Haneke*, op. cit. pp.10-23.

7. Filmografia

BERTOLUCCI, Giuseppe. *Pasolini prossimo nostro*, Roma: Cinemazero / Ripley's Film, 2006.

HANEKE, Michael. *Der siebente Kontinent* (A Espanya *El séptimo continente*), Viena: Wega Film, 1989.

HANEKE, Michael. *Benny's Video* (A Espanya *El video de Benny*), Viena: Wega Film, 1992.

HANEKE, Michael. *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (A Espanya *71 fragmentos de una cronología del azar*), Viena: Wega Film, 1994.

HANEKE, Michael. *Funny Games*, Viena: Wega Film, 1997.

HANEKE, Michael. *La pianiste* (A Espanya *La pianista*), Coproducció: Wega Film / MK2 / Les Films Alain Sarde, 2001.

HANEKE, Michael. Entrevista en el DVD de *71 fragments d'una cronologia a l'atzar*. Booklet, Kino Video, 2006.

HANEKE, Michael. *Funny Games U. S.*, Coproducció: Celluloid Dreams / Halcyon Pictures / Tartan Films / X-Filme / Lucky Red / Kinematograf, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (A Espanya *Saló o los 120 días de Sodoma*), Roma: PEA. 1975.

SPASOJEVIC, Srđan. *Srpski film (* A Espanya *A Serbian Film*), Belgrad: Contra Film, 2010.