



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA**

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DOCTORADO EN HUMANIDADES

LITERATURA

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN EN TEORÍA LITERARIA

TESIS DE INVESTIGACIÓN DOCTORAL

***EL CUERPO VIOLENTADO EN LA NARRATIVA DE VIRGILIO PIÑERA
Y LA FILMOGRAFÍA DE PIER PAOLO PASOLINI***

**PRESENTADA POR
ROGELIO CASTRO ROCHA**

ASESORA: DRA. ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ

MÉXICO, D.F. AGOSTO DE 2011

A Ricardo y Virginia, mis padres

A mis hermanos

A Elba y Sofía, por siempre...

AGRADECIMIENTOS

Trabajar con la Dra. Aralia López González representó para mí toda una experiencia que marcó significativamente mi decurso como ser humano, además de un crecimiento académico y personal. Con toda mi sinceridad y respeto le agradezco por creer en mi proyecto y apoyarme desde un inicio y durante todo el proceso de la investigación, ofreciendo siempre su ayuda y orientación. La presente tesis no hubiera resultado sin su asesoría, comprensión y paciencia, que acompañó siempre de una extraordinaria calidad humana y académica.

A mis lectores, la Dra. Ana Rosa Domenella Amadio y el Dr. Alejandro Higashi Díaz les agradezco el tiempo dedicado para la atenta revisión del trabajo, así como sus comentarios que me motivan a mejorar el trabajo de investigación. Sus invaluable observaciones son un aliciente para continuar con mi desarrollo en el campo profesional y seguir su ejemplo de alto nivel académico.

De igual modo, agradezco a la Dra. Lillian von der Walde y a la Dra. Marina Martínez Andrade por su incomparable apoyo académico, que me concedieron como coordinadoras del programa del Posgrado.

Por último, agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por el apoyo otorgado para la realización de esta tesis. Hago explícita mi gratitud al área de concentración en Literatura y la línea en investigación en Teoría Literaria del Doctorado en Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, por el respaldo académico que hizo posible el desarrollo de esta investigación doctoral.

*Aunque estoy a punto de renacer,
no lo proclamaré a los cuatro vientos
ni me sentiré un elegido:
sólo me tocó en suerte,
y lo acepto porque no está en mi mano
negarme, y sería por otra parte una descortesía
que un hombre distinguido jamás haría.
Se me ha anunciado que mañana
a las siete y seis minutos de la tarde,
me convertiré en una isla,
isla como suelen ser las islas.
Mis piernas se irán haciendo tierra y mar,
y poco a poco, igual que un andante chopiniano,
empezarán a salirme árboles en los brazos,
rosas en los ojos y arena en el pecho.
En la boca las palabras morirán
para que al viento a su deseo pueda ulular.
Después, tendido como suelen hacer las islas,
miraré fijamente al horizonte,
veré salir el sol, la luna,
y lejos ya de la inquietud,
diré muy bajito:
¿así que era verdad?*

Virgilio Piñera, *Isla*

*Bien sabes —te lo he dicho, viejo amigo, padre
algo intimidado por el hijo, poderoso
huésped alógeno de humildes orígenes—
que nada vale más que la vida.
Por eso yo solo quería vivir
aún siendo poeta,
porque la vida se expresa también por sí misma.
Querría expresarme con ejemplos.
Arrojar mi cuerpo a la lucha.
Pero las acciones de la vida son expresivas,
También la expresión es acción.
No esta expresión mía, de poeta derrotista
que sólo dice cosas
y usa la lengua igual que tú, pobre, directo instrumento,
sino la expresión apartada de las cosas,
los signos trocados en música,
la poesía cantada y oscura,
que no expresa nada más que a sí misma,
por una bárbara y exquisita idea de que sea misterioso sonido
en los pobres signos orales de una lengua.
Yo les he dejado a mis coetáneos y a los más jóvenes
tan bárbara y exquisita ilusión: y te hablo brutalmente.*

Pier Paolo Pasolini, *Poeta de las cenizas*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. IMAGEN Y ESCRITURA DEL CUERPO	
1.1. Relación entre literatura y cine	13
1.1.1. Lo narrativo: la escritura y la imagen	13
1.1.2. Encuentros: lo cinematográfico en la literatura (Virgilio Piñera) y lo literario en el cine (Pier Paolo Pasolini)	31
1.2. Elementos para el análisis del cuerpo	44
1.2.1. Aproximaciones del cuerpo en Virgilio Piñera y Pier Paolo Pasolini	44
1.2.2. Reflexiones preliminares sobre el cuerpo	52
CAPÍTULO 2. CONFIGURACIONES DEL CUERPO TRANSGREDIDO EN CUENTOS DE VIRGILIO PIÑERA	
2.1. Virgilio Piñera: vivir la literatura	59
2.1.1. La literatura como espacio vital: actitud crítica y “provincianismo”	60
2.1.2. Las “tres gorgonas”: automarginalidad y literatura	63
2.1.3. Distancia de <i>Orígenes</i> y encuentros argentinos	68
2.1.4. “La muerte civil”: últimos años en La Habana	82
2.2. Mutilación en los cuentos de Piñera	91
2.3. Antropofagia: autofagia y canibalismo	101
CAPÍTULO 3. EL CUERPO VIOLENTADO EN <i>LA CARNE DE RENÉ</i>	
3.1. La naturaleza de la carne	110
3.2. Sufrimiento como enseñanza del cuerpo	116
3.3. Los conflictos de la carne	122

CAPÍTULO 4. EL CUERPO SEXUALIZADO EN LA *TRILOGÍA DE LA VIDA* DE PIER PAOLO PASOLINI

4.1. Pier Paolo Pasolini: la vitalidad creadora y el cine como realidad.....	130
4.2. <i>Trilogía de la vida</i> . Celebración del cuerpo	137
4.2.1. <i>El Decamerón</i>	140
4.2.2. <i>Los cuentos de Canterbury</i>	146
4.2.3. <i>Las mil y una noches</i>	152
4.3. Acercamiento a la Abjuración de la <i>Trilogía de la vida</i>	161

CAPÍTULO 5. LA CRUELDAD Y EL CUERPO COSIFICADO EN *SALÒ O LOS 120 DÍAS DE SODOMA*

5.1. Reglamentación de la crueldad	165
5.2. Sometimiento y perversión del cuerpo	180
5.3. El cuerpo como mercancía	188
5.4. De la sexualidad perversa a las delaciones	193

CONCLUSIONES	200
--------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	209
--------------------	-----

INTRODUCCIÓN

La tradicional dicotomía naturaleza-cultura ha marcado diversos estudios sobre el cuerpo. La necesidad de dar sentido a esta experiencia de la materialidad ha generado una oscilación del pensamiento entre una visión del cuerpo reducido a organismo biológico y un relativismo cultural, que puede llegar al extremo de considerarlo solamente lenguaje. No obstante, tal oposición queda suspendida si se concibe el cuerpo como reconstrucción o reescritura¹. El cuerpo es vivencia, pero también significado o significados cambiantes de un texto a otro. Además, discursos distintos potencializan esta multiplicidad de reescrituras de la corporalidad.

Desde este enfoque, este trabajo presenta un análisis sobre la problematización del cuerpo en dos propuestas discursivas distintas: la literaria con el escritor cubano Virgilio Piñera (1912-1979) y la cinematográfica con el director italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Como punto de partida considero la divergencia entre estos dos discursos en cuanto

¹ Sobre este tema puede revisarse el trabajo “El poder del cuerpo o el sabotaje de lo reconstruido” de Manuel Asensi Pérez, donde propone entender que “el cuerpo no es una construcción, sino siempre y desde el inicio una reconstrucción”, *Encarna(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos*, Meri Torres y Noemí Acedo (eds.), Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2008, p. 29.

tales. Asimismo, señalo su cercanía, entre otras posibles, en su carácter narrativo y en sus capacidades para construir visiones de mundo y comunicarlas. Desde esta perspectiva, desarrollo algunos aspectos de las propuestas de ambos autores sobre la corporalidad, primordialmente cuando se pone en juego la crueldad física que conlleva la violentación del cuerpo. Esto es, cuando en las ficciones–literarias o fílmicas– los personajes sufren agresiones o autoagresiones que determinan su corporalidad y la forma de desenvolverse en el mundo narrado. Esta violentación deriva en un cambio de estado del cuerpo, una transformación de la aparente “normalidad” y “pasividad” a la entrega a factores que lo modifican, como la mutilación, el maltrato, la laceración, la ingestión del organismo y su propia aniquilación. Todo ello enmarcado en un carácter de provocación reflexiva, aspecto coincidente en la obra de los dos autores.

Al considerar un tema tan sugerente como la configuración de lo corporal en estas dos expresiones culturales y humanas como objeto de estudio, es necesario partir de un corpus delimitado dentro de la amplia obra creativa de estos autores. De la narrativa de Piñera se eligieron, principalmente, sus *Cuentos fríos* (1956), algunos relatos de *El que vino a salvarme* (1970) y su novela *La carne de René* (1952). Por su parte, del amplio trabajo cinematográfico de Pasolini se optó en específico por sus últimos cuatro filmes: *El Decamerón* (1971); *Los cuentos de Canterbury* (1972); *Las mil y una noches* (1974), películas que integran la *Trilogía de la vida*; y *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975). Las obras elegidas para la presente investigación, tienen en común la relevancia mostrada por el motivo del cuerpo, y algunos aspectos de su funcionamiento como eje conductor y concentrador de su representación en el entramado de los textos literarios y fílmicos.

Respecto a la importancia de la configuración de lo corporal en Virgilio Piñera, retomo las palabras de Eliseo Alberto, quien señala que si la literatura cubana del siglo XX metafóricamente fuera un cuerpo se ubicarían a autores representativos como Lezama Lima, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Fina García Marruz, Cintio Vitier, Emilio Ballagas, Dulce María Loynaz –cada autor con un manejo propio de la corporalidad– y Virgilio Piñera. Éste, para Eliseo Alberto sería “el intestino nervioso, colon violado, hígado oculto tras el ombligo, nocturno riñón golpeado, indigesto, censurado o maltratado por los alcoholes y las envidias de los otros cuerpos políticos de la patria”². Este cuerpo maltratado que señala Eliseo Alberto, es sugerente para pensar la literatura de Piñera, en tanto cuerpo-carne. En su literatura predomina lo corporal como aprehensión del mundo. Por lo anterior, gran parte de la literatura de Piñera sería, hasta cierto grado, una “literatura del cuerpo”.

Como punto de partida, puede adelantarse que en los textos de Piñera, la forma como aparece el cuerpo es inicialmente mediante la voz enunciativa de un narrador en primera o tercera persona. El primero experimenta la corporalidad y sus agresiones directamente como narrador-personaje. Este narrador, que participa de la *diégesis*, está presente en la mayoría de sus cuentos. El segundo, nos cuenta, desde un punto de vista distanciado, cómo se configura el cuerpo en el relato. Esta posibilidad se observa en la novela *La carne de René*: la historia está enunciada por un narrador “heterodiegético” y la estructura de la novela está dividida en trece capítulos con títulos que anuncian el contenido y desarrollo de la trama: “Encuentro en la

² Eliseo Alberto, “De *Informe contra mí mismo*”, en *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Rita Molinero (ed.), Plaza Mayor, Puerto Rico, 2002, p. 111. Según este autor, Lezama Lima y Alejo Carpentier serían los dos hemisferios del cerebro; el primero “[e]l círculo de la imaginación”, el segundo “la memoria histórica” o “la historia recordada”. Eliseo Diego sería la mirada, “la búsqueda antes que el encuentro, la realidad de lo imposible”. Nicolás Guillén sería “el músculo, el movimiento, el salto, la risa, también el golpe. Fina García, el corazón abierto, “purificador y valiente”. Cintio Vitier, los pulmones, “limpios de humo”. Emilio Ballagas, la piel, “la sensibilidad del miedo, el terror de lo sentido en carne viva, la llaga bajo la tela, abierta [...], herida. Dulce María Loynaz, la fuga interior, sombra de un cuerpo “pegada a los talones de una estirpe terminal, irrepitable, ilusión de moribundo”, *idem*.

carnicería”, “*Pro carne*”, “El cuerpo humano”, “El servicio del dolor”, “La carne chamuscada”, “La batalla por la carne” y “Tierna y jugosa”; sólo por nombrar algunos. Estos títulos dan una idea de la importancia del cuerpo y de la carne en el texto, como se verá más adelante. En las otras dos novelas de Piñera: *Pequeñas maniobras* (1963) y *Presiones y diamantes* (1967), la presencia del cuerpo no figura en primer plano; por ello, no se considera su pertinencia para este estudio.

Por otro lado, el trabajo cinematográfico de Pasolini abarca más de una década del siglo XX: de principios de los sesenta a mediados de los setenta (1961-1975). En sus películas se presentan temas constantes como lo sagrado en los filmes *El Evangelio según San Mateo* (1963), *Edipo Rey* (1964), *Medea* (1970); una crítica social y una preocupación por las clases proletarias : *Accatone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963); un cuestionamiento a la burguesía y el motivo del poder: *Teorema* (1968), *Pocilga* (1969), *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975); una reformulación de temas del presente –pérdida de las tradiciones, la modernización de la sociedad, el consumismo– mediante la “idealización” y resignificación de un pasado: los tres primeros filmes mencionados, *La Trilogía de la vida*. Las características anteriores se centralizan y resaltan en una preocupación por el cuerpo como acontecimiento del mundo de manera vitalista y en su polo opuesto como un cuerpo humillado, determinado por la crueldad como si fuera mercancía. Estos dos enfoques pueden observarse principalmente en *La trilogía de la vida* y en *Salò o los 120 días de Sodoma*, respectivamente. En este punto, menciono las palabras de Fernando González en cuanto a la obra cinematográfica de este director italiano:

Pasolini se enfrenta al momento presente desde posiciones que parecen idealizar un pasado popular –aún vivo en la periferia–, pregonando la sacralidad de una existencia unida a este pasado y perdida para siempre. Su obra cinematográfica intentaría realizar un acercamiento al presente desde esta postura, a través del uso de una técnica que reproduce la realidad física de los cuerpos y de los lugares, pero que va a ser filtrada por la tradición: tradición pictórica; tradición musical, clásica y popular; tradición dialectal; tradición literaria; y cierta tradición de composición de la trama³.

Como se observa, muchos de los filmes de Pasolini resultan de una interpretación de obras literarias clásicas occidentales y una oriental –pero muy conocida en occidente: *Las mil y una noches*–, y otras más de textos literarios propios como *Teorema*. Esto permite pensar en un tratamiento de la obra cinematográfica de Pasolini desde un enfoque de las adaptaciones, en cuanto a la relación de la literatura y el cine. Sin duda, esto amerita un trabajo con mayor detenimiento dedicado únicamente a este tema. No obstante, la finalidad de esta investigación consiste en analizar la forma en cómo se pone en juego el cuerpo en los últimos cuatro filmes, debido a la centralidad de este motivo en ellos. Además, esto se enfatiza por la relevancia que se da a la corporalidad como experimentación del mundo en las películas y por su carácter sensitivo de goce y de crueldad. Los anteriores son rasgos que permiten marcar una relación de contraste con el escritor cubano Virgilio Piñera y algunas coincidencias posibles en la conformación de lo corporal, fundamentalmente por la relevancia que ambos autores le dan a las configuraciones del cuerpo, en la manera de experimentar el mundo, y en la posibilidad de asumir una postura crítica ante esta experiencia. Esto se refleja en las obras analizadas y será tratado en las páginas siguientes.

³ Fernando González, *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997, p. 62.

Como el objetivo es hacer un estudio sobre la configuración del cuerpo en las ficciones construidas desde expresiones distintas, es necesario partir de la ubicación de algunos puntos de contacto entre literatura y cine. En esta dirección, el primer capítulo, “Imagen y escritura del cuerpo”, desarrolla la relación de literatura y cine tomando en cuenta algunas propiedades básicas de las dos expresiones discursivas; distintas pero con puntos de encuentro, que permiten un acercamiento para su comprensión y análisis. De este modo, el énfasis en el estudio del cuerpo en cine y literatura se dirige a un paralelo temático y toma necesariamente como sus primeros elementos: el análisis de su construcción y los recursos propios de cada expresión.

Es pertinente reiterar que la literatura y el cine son entendidos aquí como productos culturales, que permiten generar en su interior espacios reflexivos que los exceden y entablan diálogos con su exterior. En el caso de estos autores, al grado de explorar la potencialidad de provocación de estos dos discursos para propiciar un efecto reflexivo sobre la relación del ser humano con su entorno, mediante una puesta al límite de la fisicidad. La literatura y el cine en tanto hechos culturales de comunicación, se manifiestan como formas discursivas que producen sistemas de significación, determinados por los rasgos propios de cada expresión, en una sociedad. En este sentido considero relevante anotar los señalamientos de Pérez Bowie en cuanto a esta relación entre cine y literatura:

el cine tiene en común con la literatura numerosos rasgos pragmáticos como son el transmitir la visión de mundo de un sujeto, el ser un objeto de creación y no sólo de fabricación [...], el poseer un estatuto excepcional que lo diferencia de otros usos de la imagen, como los meramente documentales, o el estar íntimamente relacionado con esos otros discursos sociales con los que intercambia temáticas (el religioso, el filosófico, el científico) denominados *constituyentes* y que se sostienen sobre una exitosa pretensión de fundarse a sí mismos⁴.

⁴ José Antonio Pérez Bowie, *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008, p. 27.

Sin embargo, aquí resulta oportuno mencionar una característica inherente del cine, y que sería un rasgo diferenciador con la literatura: se trata de su dependencia de la tecnología para su constitución como medio de expresión, pues la manera de conformar el universo fílmico de una película va acompañado de los avances tecnológicos; por tanto la tecnología se refleja en la imagen y en la forma en cómo influye cada vez más en el microcosmos de un filme. Pese a esto, si se considera el cine narrativo, la tecnología es un factor que facilita la representación de lo mostrado –lo ha hecho y lo seguirá haciendo– pero el fin sigue siendo el mismo desde que el cine se definió a sí mismo como expresión narrativa: contar historias. En cambio en la literatura permanece el poder evocador de la palabra escrita o verbalizada, sólo el medio para transmitirla se modifica por la tecnología, pero no la “poeticidad” de la escritura. Mientras se trate de obras literarias provocará un efecto literario en el lector independientemente del medio de recepción⁵. Aquí se podrían anotar las palabras de Sánchez Noriega en cuanto a la relación entre cine y literatura:

A lo largo de la historia del cine, hay un permanente diálogo entre cine y literatura en tanto que ambos medios expresivos se fecundan mutuamente a la hora de idear nuevos modos narrativos. La búsqueda de historias en los textos literarios se remonta a los mismos comienzos del cine; pero en los orígenes no hay una distinción neta entre documentales y argumentales y, probablemente, una de las razones por las que recurre a obras literarias está en el desarrollo de la ficción, sobre todo a partir de 1904-1905, cuando se comprueba que las películas con actores se venden más que los documentales⁶.

⁵ Entre estos medios se puede mencionar: el libro tradicional impreso; el libros digital; incluso de un espacio cibernético cuando se trate de aquellos textos literarios, o con estas pretensiones, escritos para este medio que por consecuencia busquen lograr este efecto literario. También se pueden mencionar los medios visuales como las artes plásticas y el cine, pero aquí entraría en juego la hibridación.

⁶ José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 32.

Por otro lado, en cuanto al motivo del cuerpo, la manera de representar y entender lo corpóreo es, en este caso, el aspecto problematizado a analizar en las obras seleccionadas y la importancia que le confieren constituye su punto de enlace. La literatura describe el cuerpo mediante la escritura y el cine lo muestra por medio de su proyección. En el cine, el cuerpo es representado por las imágenes en movimiento, temporales y sonoras. En cambio, la literatura pide al lector imaginar lo escrito, mediante una serie de pautas. En este caso se hablaría de un cuerpo verbalizado en la escritura. Asimismo, en la literatura el lector complementa la existencia del texto escrito y lo actualiza mediante la lectura y su posible interpretación. De igual forma, el cine sólo existe en el momento de su proyección y el espectador es cómplice de esa existencia. En el cine lo que se muestra en cuadro está ahí. El cuerpo mostrado no puede ser imaginado, tampoco pensado; pues su mostración es la constancia de lo que *es*. Una imagen que no puede ser pensada de otra forma que como se nos presenta en la pantalla. Mientras las imágenes se sucedan en ella su “realidad” domina el tiempo y el espacio. Si se atiende a lo proyectado, no se puede pensar otra cosa que no sea lo mostrado en la pantalla. En cuanto a la relación de literatura y cine desde lo narrativo, Peña-Ardid menciona: “la localización de ámbitos de correspondencia –por ejemplo en los niveles narrativos– no debe perder de vista lo diferenciador dentro de lo semejante, y ello no sólo porque tratemos con sistemas semióticos distintos, sino porque la misma idea de influencias no presupone nunca, ni siquiera entre textos literarios, una identidad con los elementos del texto de partida”⁷. En otras palabras, aun cuando se localicen coincidencias formales, incluso estructurales, en textos de una misma expresión se encontrarán diferencias; por supuesto en textos de formas discursivas distintas como la literatura y el cine, las similitudes no se traducen idénticamente, se conservan los elementos que las diferencian y caracterizan.

⁷ Carmen Peña-Ardid, *Literatura y cine*, 3ª. ed., Cátedra, Madrid, 1999, p. 108.

En la segunda parte del primer capítulo me concentro en algunas de las apuestas generales sobre el cuerpo en Piñera y en Pasolini, para indicar ciertos vínculos con reflexiones y enfoques para el análisis de la corporalidad. Así, en la primera parte del segundo capítulo, “Configuraciones de cuerpo transgredido en cuentos de Virgilio Piñera”, realizo un acercamiento a la vida del escritor cubano con relación a su producción literaria. No se trata de hacer una biografía de Piñera, sino un desarrollo de su recorrido literario, acompañado de algunos hechos vitales que influyeron en su escritura. De este modo, se propone una lectura de lo vivencial en Piñera inseparable al cuerpo propio. Esto, el escritor cubano lo manifiesta mediante recursos literarios. La literatura como experiencia de vida es puesta en juego por medio de su corporalidad. Sus vivencias y percepciones sobre el cuerpo tienden a estar relacionadas con el organismo como aparato sintiente. La manera como se experimenta el mundo depende del cuerpo. Así, el acto de escritura es el proceso y resultado en que Piñera —a manera de metáfora— vivencia literariamente su cuerpo, mediante la formulación de lo corpóreo en el espacio escritural.

En la segunda parte de este capítulo, analizo cómo se presenta lo corporal en ciertos cuentos de Piñera, extraídos de sus libros *Cuentos fríos* y *El que vino a salvarme*. En ellos, el motivo del cuerpo es reiterado, principalmente, porque se muestra la transgresión y la violentación física, mediante la mutilación y la antropofagia. Estos serían rasgos significativos de la naturaleza corpórea en los cuentos que se estudian. Aquí, el cuerpo se problematiza como aquel aparato de sensaciones que resiente el dolor, el placer; también es destinatario de crueldades y propicio a ser cosificado.

En el tercer capítulo, “El cuerpo violentado en *La carne de René*”, se hace énfasis en el hecho corporal y carnal presente en el microcosmos ficcional. Me detengo en la relevancia que tiene la carne, tanto para los personajes como para la ambientación del entorno en que éstos se desenvuelven. La presencia de la carne y el sufrimiento del cuerpo son una constante. Se aprecia una construcción de un mundo cárnico. En él, todo está en relación con la “pieza de carne” fisiológica: lo principal son los cuerpos y la carne. En el mundo narrado, los personajes –en tanto que privilegian la carnalidad en relación con el sufrimiento y el dolor– experimentan laceraciones y su carne se ve herida. Por el contrario, muy excepcionalmente se representa un cuerpo relacionado con el placer.

En el capítulo cuarto, “El cuerpo sexualizado en la *Trilogía de la vida*”, realizo una aproximación sobre algunos datos biográficos de Pasolini en correspondencia con su obra, primordialmente la cinematográfica. Este director italiano, lo mismo que el escritor cubano Virgilio Piñera, fue un autor que se desarrolló en diversos géneros literarios. Además se constituyó como un crítico y pensador de la sociedad de su tiempo. Pasolini también se desarrolló en otra manifestación cultural y artística, para expresar su visión de mundo de manera estética: el cine. El resto del capítulo consiste en el análisis de los filmes que conforman la *Trilogía: El Decamerón, Los cuentos de Canterbury y Las mil y una noches*. En ellos, lo conjuntivo es la presencia y mostración de un cuerpo lúdico y sexualizado. En estos filmes, se propone la sexualidad como una acción humana natural, marcada por la inocencia y el goce de los cuerpos. Estos elementos conforman la vitalidad y celebración del cuerpo en los filmes.

En el quinto capítulo, “La crueldad y el cuerpo cosificado en *Salò o los 120 días de Sodoma*”, analizo el último filme de Pasolini. En éste, el cuerpo se determina como un objeto que experimenta vejación y barbarie. En contraste con la vitalidad de la *Trilogía*, en *Salò* el sexo se presenta como algo causante de dolor y muerte. El sexo provocaría una sensación de sufrimiento y no de goce. En este capítulo, señalo como en la película lo corpóreo se construye a partir de un mundo carcelario, establecido por cuatro señores fascistas y libertinos; quienes dominan y explotan a sus víctimas en la villa de Salò regida por ellos. De este modo, el cuerpo se muestra como objeto de un maltrato sistemático, hasta que se elimina mediante una serie de tormentos. En este sentido, apunto cómo el sujeto deviene en cosa, su corporalidad se convierte en mercancía de consumo y desecho, útil sólo para satisfacer las perversiones de los libertinos.

A pesar de que los filmes de Pasolini tratados en el presente estudio provienen de clásicos literarios, no se analizan considerando el fenómeno de las “transposiciones” de obras literarias llevadas al cine, como apunté antes y como se verá en los capítulos correspondientes. Pasolini hace una interpretación de los textos, se basa en ellos y los resignifica en sus películas, sin importar demasiado qué tanta fidelidad tienen respecto a los textos literarios. En cambio, se realiza un análisis temático de los filmes basado en la corporeidad. Esto, como tópico permite marcar una relación con otro tipo de discurso: el literario, en este caso, con los textos de Virgilio Piñera. Por ello, podría hablarse de posibles semejanzas temáticas sobre lo corporal en los dos autores y, más allá, de una provocación reflexiva configurada desde dos discursos distintos. Así, se propone una relación de contraste, debida a la marcada preocupación de cada autor en cuanto a la corporalidad y a la particularidad de la expresión empleada. No hay dos configuraciones idénticas del cuerpo, puesto que estas cobran forma en

cada obra y cada discurso. Tampoco hay posibilidad de entender la relación entre cine y literatura como transposición idéntica o fiel, debido a sus diferencias intrínsecas. En síntesis, estos dos son los planteamientos básicos para el siguiente estudio y dan cuenta, además, de la relevancia de mostrar tanto los puntos de confluencia como las disimilitudes radicadas en esta preocupación común y reiterada en las obras de los dos autores tratados: la experimentación del cuerpo expuesto a la violencia.

Este trabajo es una aportación más a los estudios que se han realizado sobre la obra de Piñera y, por supuesto, de Pasolini; desde la lectura de la configuración del cuerpo violentado en algunas de sus obras. La escritura del cuerpo y su representación audiovisual, presentan semejanzas como el dolor, el placer, la agresión al cuerpo –autoagresión en Piñera y victimización en Pasolini–, la crueldad física como una constante en los relatos analizados y en *Salò*. Como punto de contraste, están los filmes de la *Trilogía* en los que se celebra la corporalidad de forma lúdica y gozosa. Sin embargo, con ello no se pretende limitar a este enfoque la lectura sobre este aspecto en las obras de los dos autores. Ni mucho menos se intenta decir, que antes no se hayan realizado valiosos estudios sobre este tema y otros, desde diferentes perspectivas, sobre el trabajo narrativo y fílmico de Piñera y de Pasolini. Se trata únicamente de una propuesta de lectura, que se encamina hacia la reflexión de la corporalidad; por tanto, hacia los mecanismos que intervienen en la manera del cuerpo, de ser y experimentar el mundo.

CAPÍTULO 1. IMAGEN Y ESCRITURA DEL CUERPO

1.1. RELACIÓN ENTRE LITERATURA Y CINE

1.1.1. LO NARRATIVO: LA ESCRITURA Y LA IMAGEN

Cuando se habla de la relación de literatura y cine, generalmente se privilegia a lo literario sobre lo cinematográfico, debido a que el cine –como tal– desde sus inicios, para contar historias tomó como modelo obras literarias para llevarlas a la expresión cinematográfica. En este sentido, el crítico cinematográfico Sergio Wolf menciona: “Ese ‘lugar’ que el cine le confirió a la literatura –el de proveedora de argumentos–, se mantuvo durante toda su historia, buscando textos [...] con mayor o menor valor académico [...]. La idea que prevalece es la que define al cine como un arte espurio ocupado en popularizar, divulgar o simplemente alterar la historia o el mundo creado por el escritor”¹. Al parecer, desde una perspectiva de las adaptaciones o “transposiciones”² de textos literarios llevados a la pantalla, se le ha dado un papel preponderante a la literatura sobre el cine, como acusa el crítico argentino Wolf, quien

¹ Sergio Wolf, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Paidós SAICF, Buenos Aires, 2001, pp. 17-18.

² Los términos de adaptación, de transposición o de versión cinematográfica generalmente son utilizados cuando una obra literaria es trasladada al cine. Así, algunos estudiosos del cine como José Luis Sánchez Noriega definen la adaptación como “el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal, en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones [...] en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico”, *op. cit.*, p. 47. Por otro lado, Sergio Wolf considera la noción de transposición como la más adecuada para este fenómeno del pasaje de un texto literario a uno filmico; ya que según él permiten esta idea de “traslado”, de llevar elementos de un sistema a otro. De ahí que las transposiciones serían “versiones e interpretaciones, es decir, modos de apropiarse de ciertos textos literarios: de hacerlos propios, convertirlos, honrarlos, maniararlos, disolverlos”, *op. cit.*, p. 79.

señala esta deficiencia cuando se ha tratado este tipo de relación entre estas dos formas expresivas. Esto no quiere decir que el cine sea un arte menor o solamente un espectáculo, se trata de un medio diferente para expresar la narración; por tanto, capaz de crear microcosmos ficcionales propios haciendo uso de sus recursos técnicos y discursivos múltiples. A la vez, es un medio que permite interpretar y transmitir el entramado de una historia que ya ha sido escrita –de forma literaria o cinematográfica, esta última con las técnicas del guión de cine– para reconfigurarla mediante el discurso visual y sonoro.

No obstante, la expresividad narrativa audiovisual como parte inherente del cine fue posterior –los avances técnicos implicaron pasar del cine silente al cine sonoro–, debido a la conciencia adquirida por este medio de su capacidad para conformar microcosmos propios. Antes de devenir en cine, estaba el cinematógrafo que se promovía como un invento capaz de captar la realidad y reproducirla mediante fotogramas en secuencia. Aquí ya no se trataba de imágenes estáticas como las fotografías, que sólo retenían instantes de objetos, paisajes y personas. Esta invención de 1895 de los hermanos Lumière era capaz de representar y mostrar lo “real”. Su aparato parecía atrapar esa “vida” cotidiana, que al espectador le resultó algo extraordinario y novedoso, pues documentaba sucesos a los que ese espectador estaba habituado en su cotidianidad. Éste después los vería proyectados en la pantalla como hasta entonces no se había visto, con un efecto de realidad mediante imágenes-movimiento. De este modo, se anotan las palabras de Mario Pezzella: “En el cine, capaz de reproducir la naturaleza de los objetos y los cuerpos, los límites de la fotografía son superados añadiéndole a su

objetividad inmóvil una dimensión que le faltaba: el movimiento en el tiempo. [...] el cine opone la imagen persistente del movimiento vital al transcurso inexorable del tiempo”³.

Por lo tanto, se da un cambio en la manera de percibir la imagen, pues la fotografía remitía al momento de un tiempo anterior, al pasado. La fotografía sería el recuerdo de un instante mostrado por una imagen estática. En cambio, en el cine a pesar de que filma sucesos anteriores, la imagen acontece en el momento de la proyección. Los sucesos filmados se reproducen y se re-presentan con movimiento en la pantalla, están sucediendo en presente. Mas el presente es relativo, puesto que en él se da una coexistencia con el pasado y con el futuro⁴. Es decir, los sucesos filmados antes de ser proyectados, de estar en cuadro (el pasado) y lo que hay más allá de lo que se ve o muestra (el futuro). Asimismo, no importa el tipo de filme: documental o de ficción; la película y sus imágenes tendrán sentido y existencia al momento de su proyección.

La imagen fílmica ocupa un tiempo y un espacio concreto en la película. Las imágenes cinematográficas: de movimiento, de tiempo⁵, de sonido pueden dar una concepción del

³ Mario Pezzella, *Estética del cine*, tr. Leyre Bozal Chamorro, Antonio Machado Libros, Madrid, 2004, pp. 47-48. (La balsa de Medusa, 142)

⁴ Para Gilles Deleuze “no hay un presente que no esté poblado por un pasado y un futuro, no hay un pasado que no se reduzca a un antiguo presente, no hay un futuro que no consista en un presente por venir. La simple sucesión afecta a los presentes que pasan, pero cada presente coexiste con un pasado y un futuro sin los cuales él mismo no pasaría. Al cine le toca capturar este pasado y este futuro que coexisten con la imagen presente”, *La imagen-tiempo*, tr. Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1986, p. 60.

⁵ Ver los exhaustivos estudios sobre cine como materia de reflexión del pensamiento, sólo por mencionar una parte de su tratamiento, que realiza el filósofo francés Gilles Deleuze en sus dos libros sobre el fenómeno cinematográfico: *La imagen-movimiento*, tr. Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1984 y *La imagen-tiempo*. Para Deleuze la imagen es “un conjunto de lo que aparece”, no “se puede decir que una imagen actúe sobre otra o que reaccione sobre otra. No hay móvil que se distinga del movimiento ejecutado, no hay cosa movida que se distinga del movimiento recibido”, *La imagen-movimiento*, p. 90. Así, según Deleuze con estas propiedades la imagen sería igual al movimiento, esto equivaldría a la imagen-movimiento. El filósofo divide esta imagen en otras como la “imagen-percepción”, la “imagen-afección” y la “imagen-acción”. Lo que hace es multiplicar, potencializar, la imagen cinematográfica en otras imágenes. Por otro lado, de manera aproximativa, se menciona un señalamiento de Deleuze relacionado con la imagen-tiempo: “La representación del tiempo sólo se extrae por asociación y generalización, o como concepto [...]. Sólo cuando el signo se abre directamente al tiempo, sólo cuando el tiempo suministra la propia materia signaléctica, sólo entonces el tipo, que se ha vuelto temporal, se confunde con el rasgo de singularidad separado de sus asociaciones motrices”, *La imagen-tiempo*, p. 66.

mundo a la vez que modificar en cierto grado la forma de verlo y percibirlo. Pero ¿el cine puede influir en la manera de ver el mundo? Tal vez no de manera literal y determinante, pero sí es una de las formas de configurar nuestra experiencia en el mundo –al igual que la literatura. Como expresión artística tendría esa constancia del arte en la vida, acaso imperceptible, de llevar a la reflexión, pero con su rasgo provocador y transformador.

En relación con otras artes como la literatura, el cine vendría a cambiar la forma en cómo ésta se venía desarrollando. Durante las vanguardias, después de una emoción de los artistas por el cine como medio para expresar el arte –debido a su naturaleza fragmentaria, de *collage* (por los planos) y de choque hacia el espectador–, hubo un alejamiento de este medio “reproducible”. Esto, porque “el cine conservó lo que las otras artes rechazaron (relato, representación...) y, a partir de entonces siguió su camino separado, diferente. El cine ‘arte’ del siglo, un siglo que desde sus comienzos dejó libre la idea de la ‘representación’”⁶. Con este hecho, el cine vino a marcar una estrecha relación con la literatura, ya que tomó algunos de los clásicos literarios del siglo XIX, de la novela y del teatro, para llevarlos a la pantalla al representar mediante imágenes móviles la obra literaria.

⁶ Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, *Cómo pensar el cine*, tr. Manuel Talens, Cátedra, Madrid, 2003, p. 20. Por su parte, Mario Pezzella menciona ciertas corrientes vanguardistas que consideraban como condición del arte lo fragmentario y la “sorpresa”: “Dadaístas y surrealistas habían concebido ya un arte fundado sobre el fragmento, el shock y la sorpresa: el cine cumple todas estas intenciones. Si los encuadres impactan con la misma velocidad de un shock, este hecho tendrá consecuencias muy importantes sobre la estructura psíquica”, *op. cit.*, p. 19.

Posteriormente esta correspondencia vendría a influir, ya conscientemente, en la cuestión formal, en el modo de hacer literatura⁷. Esto no quiere decir que antes no estuvieran aludidos en textos literarios aparatos que proyectaran imágenes como las mezclas de sombras chinas o las cronofotografías, como en *El retrato de Dorian Grey* (1890) de Oscar Wilde⁸ (1864-1900). Con esta relación se da un enriquecimiento entre estas artes: la literatura y el cine, cada una asimila a sus discursos ciertos rasgos de la otra. El cine entra en diálogo con la tradición literaria y resignifica algunas de sus estrategias narrativas, pero desde sus propias características técnicas y discursivas: la intertextualidad es una de ellas. Al hacerlo multiplica y potencializa –además del literario– otros lenguajes asimilados: el musical, el pictórico, el arquitectónico, entre otros; al combinarlos y reconfigurarlos estéticamente al suyo en una totalidad nueva y plena de significados: el filme. De esta forma, menciono el planteamiento de Pérez Bowie en cuanto al cine:

El discurso poético del cine se presenta como un fenómeno de múltiples dimensiones que no depende exclusivamente de las propiedades empíricas de un objeto, el filme, aunque existan en éste atributos productos de *estesia*, de actividad sensorial y sensible, y productores de ésta, sino que se instaura en el espacio social de la comunicación constituyendo dentro de él un área muy bien interrelacionada con las demás; y, de igual modo, se crea en el ámbito de los diferentes grandes géneros de discurso, icónicos y no icónicos⁹.

El cine y la literatura son expresiones que hacen uso de la narración, cada una de ellas la desarrolla con rasgos propios de sus discursos. El primero se caracteriza por ser un lenguaje conformado por “imágenes-movimiento”, “imágenes-tiempo” e imágenes sonoras

⁷ A manera de ejemplo, se pueden mencionar las reflexiones sobre el montaje de realizador Sergei Eisenstein en obras como *Farabeuf* de Salvador Elizondo (1965); así como el papel que juega el cine en el trabajo del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante; o la incorporación de personajes emblemáticos del cine a la literatura como es el caso de *La traición de Rita Hayworth* (1968) del escritor argentino Manuel Puig.

⁸ Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, p. 23.

⁹ José Antonio Pérez Bowie, *op. cit.*, p. 30.

—particularidad que ya mencioné antes—; es decir, se trata de una expresión audiovisual. La segunda se caracteriza por ser un lenguaje literario escrito; esto es, su materia es la palabra, mediante este lenguaje la palabra se resignifica en la escritura, abre sus posibilidades de significación; también podría decirse que ella crea imágenes, mediante figuras retóricas como la metáfora, la metonimia y el uso de descripciones, sólo por nombrar algunas. En el caso de la literatura, al hacer uso de la descripción, no sólo expone objetos, espacios y personajes del mundo narrado, sino que también puede aludir a espacios existentes en el plano extratextual, pero los mismos tendrán sentido —mediante el acto narrativo— en el plano inmediato que es el universo ficcional.

A pesar de las disparidades en sus formas de expresión, la literatura y el cine encuentran en lo narrativo un punto de coincidencia. Cada una de estas expresiones lo desarrolla en sus lenguajes con base en la naturaleza de sus propios recursos, puesto que —como ya se ha mencionado— se trata de sistemas diferentes. La narratología estudia la literatura de dos maneras: una temática, se centra en el análisis del contenido, y otra formal o modal, se analizan las obras según el “modo de ‘representación’ de las historias”¹⁰. En la misma dirección, André Gaudreault toma como modelo a Genette y propone dos formas narratológicas. Al parecer, con el fin de abarcar el cine: narratología de la expresión y narratología del contenido. La narratología de la expresión trata de las formas de la expresión “según el soporte con que se narra: formas de manifestación del narrador, materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etc.)”. La narratología del contenido se detiene en la historia que se cuenta, en los personajes y sus acciones: “el hecho [...] de que las acciones de los personajes sean relatadas por las

¹⁰ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, tr. Marisa Rodríguez Tapia, Cátedra, Madrid, 1998, p. 14.

imágenes y los sonidos de la película, en lugar de por las palabras de la novela, importa habitualmente poco, por no decir nada”¹¹. Esto es, se da mucha más importancia a lo que se cuenta que a la forma y los medios en cómo se estructura la trama del relato.

Asimismo, la relación del cine con la literatura no sólo se limita a las transposiciones, también se lleva a cabo en el plano teórico, primordialmente cuando se retoman herramientas literarias para el análisis de algunos elementos cinematográficos. Aquí, el cine, como medio que narra historias, ha tomado nociones de los estudios literarios de la narratología para llevarlos y asimilarlos al discurso cinematográfico. En principio, este acercamiento o convergencia entre ambos medios expresivos se dio por el fenómeno de las adaptaciones, pero con el desarrollo de la narratología encontraron otro punto de conjunción más allá de las transposiciones. Pues el cine se definió como un medio de la narración. Esto se posibilita, como señala Carmen Peña-Ardid, por las características del cine considerado como lenguaje con una serie de códigos; así, el cine “como lenguaje heterogéneo en virtud de las diversas materias de expresión que emplea, también lo será, entonces, por la pluralidad de códigos que rigen su «sistema» o que, al menos, intervienen en la producción de mensajes fílmicos”¹². Esto no quiere decir que lo narrativo sea el único punto de cruce entre ambas manifestaciones, pero sí es el que más las acerca y permite desde ahí señalar sus diferencias; únicamente me concentraré en anotar algunas disimilitudes en torno a la figura del narrador.

El cine se conforma como un sistema constituido por una multiplicidad de aspectos configuradores de su lenguaje. En tanto que sistema, precisa de cierto orden y estructura para la concreción del “lenguaje” fílmico, debido a la diversidad de materias expresivas y “códigos” que conlleva la realización de un filme: el acto de hacer cine. Esto no indica que la

¹¹ André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, tr. Núria Pujol, Paidós, Barcelona, 1995, p. 20.

¹² Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p. 88.

manifestación cinematográfica deba ser rígida y estricta, por el contrario es necesario rebasar la rigidez, o propiciar la flexibilidad, que derivará en la formación del discurso, por la multiplicidad de los elementos y códigos conformadores del “lenguaje” del cine. Así, según Peña-Ardid el código consistiría en un “conjunto de reglas abstractas y organizadas según una coherencia de orden lógico [...], éstos pueden manifestarse en diferentes lenguajes permitiendo las «interferencias semiológicas» entre los mismos¹³.

Por lo mismo sería pertinente mencionar la postura de Christian Metz en cuanto al cine como lenguaje. Este teórico desde una perspectiva semiológica señala una diferencia entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje verbal, ya que la imagen no tiene equivalencia con la palabra. Según él, la palabra equivaldría a una frase en el lenguaje fílmico, debido a que la imagen está conformada por planos que contienen un sentido por lo que muestran; es decir, en ellos se desarrollan acontecimientos, sucesos. Aun cuando la imagen sea muy limitada muestra un objeto que expresa más que una palabra¹⁴: “Más que por su cantidad de sentido [...], la imagen es ‘frase’ por su estatuto asertivo. La imagen está *siempre actualizada*. Así, incluso las imágenes [...] que por su contenido corresponderían a una palabra, siguen siendo frases”¹⁵. Del mismo modo Metz, al tratar este punto ya mencionado, plantea que el cine como lenguaje señala su aspecto heterogéneo como rasgo del cine y en relación con otras artes:

¹³ *Ibid.*, p. 89.

¹⁴ Christian Metz ilustra sus comentarios con los siguientes ejemplos: “Una imagen muestra a un hombre caminando por la calle; entonces equivale a la frase: «Un hombre camina por la calle» [...], esa imagen filmica corresponde aún menos a la palabra «hombre» o «camina» o «calle» [...]. Un primer plano de un revólver no significa ‘revólver’ (unidad léxica puramente virtual), sino que significa, *por lo menos* y sin entrar en connotaciones: ‘He aquí un revólver’”, *Ensayos sobre la significación en el cine. (1964-1968)*, tr. Carles Roche, Paidós, Barcelona, 2002, p. 91.

¹⁵ *Idem.*

Si el cine da la impresión [...] de que todo se hace compatible con él, es porque lo más importante se produce a considerable distancia de la lengua, entre el lenguaje y el arte. El cine que conocemos [...] es una «fórmula» afortunada en muchos aspectos: es un matrimonio duradero entre artes y lenguajes que consienten en una unión donde los poderes de cada uno tienden a volverse intercambiables¹⁶.

Uno de los rasgos del cine consistiría en que se trata de una manifestación conjuntiva de otras expresiones o discursos que se potencializan en el texto fílmico. Las otras formas discursivas – como la literatura, la música, la pintura, la arquitectura, el diseño, las artes escénicas, entre otras– son asimiladas por el cine y lo enriquecen. A su vez, éste las reformula cinematográficamente en la película, mediante la combinación de los diferentes elementos de cada discurso en la estructura de la misma. Podría decirse como esto deriva en lo que conforma el “lenguaje” fílmico, los medios que permiten transmitir narrativamente un contenido, lo que se muestra y deja de mostrarse, el “cuadro” y el “fuera de cuadro”, con las imágenes visuales y sonoras.

Algunos elementos narrativos considerados por la literatura y el cine en la aplicación y análisis de sus respectivas formas discursivas verán sus diferencias, a pesar de que en algunos casos se emplee la misma terminología. Así se aprecia con el narrador, quien domina la enunciación en el relato literario, pero esta instancia se muestra de forma ambigua en el texto fílmico. En un texto narrativo literario, el narrador es quien abre el mundo del relato mediante la enunciación, él produce los acontecimientos y estrategias que permiten transmitir los sucesos del universo ficcional. Así, “es por la *mediación* de un narrador que el relato proyecta un mundo de acción humana”¹⁷.

¹⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹⁷ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI-UNAM, México, 1998, p. 12. Para Pimentel, el relato consiste en la “construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo narrado de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”, *ibid.*, p. 10.

Cuando se habla de narrador según su presencia o ausencia en la *diégesis* y su forma enunciativa se distinguen dos categorías de narrador: *narrador homodiegético*, participa de la historia que cuenta en primera persona –por tanto se trata de un narrador-personaje– y *narrador heterodiegético*, no participa en el mundo narrado que relata en tercera persona. El narrador homodiegético se involucra como actor en el mundo relatado, puede llegar a contar su propia historia y convertirse en héroe de su narración. De este modo, “toda narración homodiegética *fictionaliza* el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador-personaje. [...] el acto de la narración se convierte en uno de los acontecimientos del relato”¹⁸. Por otro lado, el narrador heterodiegético se caracteriza por su “ausencia” del mundo narrado, por su no involucramiento en el mismo y sólo tendría una función vocal. De este modo, para Pimentel la ausencia de este narrador no es total: “la voz que narra se hace transparente, y en esa transparencia se genera la ilusión de ausencia –como si nadie narrara. [...] no es más que eso, una ilusión, pues el fenómeno de mediación no por ello desaparece; ‘alguien’ continúa narrando, y [...] es esa ‘tercera persona’ aunada al tiempo verbal de la narración lo que constituye la huella, y por tanto la presencia, del narrador”¹⁹.

En cambio, en el texto fílmico el narrador no encuentra estas equivalencias bien definidas como los deícticos de la lengua que permiten distinguir en la *diégesis* un narrador *extradiegético* y otro *intradiegético*. Así, para Jost: “A diferencia de los deícticos de la lengua, estas marcas tanto pueden construir una mirada *interna* a la diégesis, o sea un «personaje», como remitir «al» que «habla cine», el «gran imaginador», situado por definición fuera del

¹⁸ *Ibid.*, p. 140. Pimentel también señala como las formas típicas de narración en ‘primera persona’ son “las narraciones autobiográficas y confesionales; el monólogo interior y las narraciones epistolares y en forma de diario” relatadas por un narrador *autodiegético* –subdivisión del homodiegético. Agrega las narraciones testimoniales, aquí el narrador testimonia los sucesos y “vida” de otros. p. 137.

¹⁹ *Ibid.*, p. 142.

mundo diegético. En cierto modo, en el cine sólo hay un uso enunciativo de los signos y no [...] mensajes enunciativos en sí”²⁰. No obstante, la noción del narrador en el cine resulta más compleja, puesto que –tan sólo por aparecer en cuadro– se aprecian personajes que participan del mundo mostrado a través de la mediación de la cámara y de la conjunción de los diferentes planos, sonidos, música y escenarios en que se desarrollan los acontecimientos de la historia contada, independientemente de si existe un personaje o una voz en *off* que cuenten el mundo del relato; aun cuando podría decirse que se trata de un narrador al interior del texto fílmico, no puede olvidarse la mediación de la cámara y la influencia de ésta en el modo del relato cinematográfico.

Por ello, en el cine no podría hablarse de varios narradores, tal vez se ubicarían el narrador-personaje, lo mismo que quien cuenta la historia en *off*, ellos están en el interior del relato y el primero es “visualizado”. Pero éstos no controlan el mundo narrado, debido a que las imágenes visuales y sonoras se muestran de forma autónoma, en ocasiones no hay coincidencia ilustrativa con lo que relatan. En este sentido, el texto fílmico pide un narrador principal que abarque y sistematice el conjunto de elementos del discurso cinematográfico. De esta forma, “el único narrador «verdadero» de la película, el único que merece por derecho propio esta denominación, es el gran imaginador o, por llamarlo de otra manera, el «meganarrador» [...] el equivalente del «narrador implícito»”²¹. En la misma dirección, Peña-Ardid considerando el estudio de Gaudreault sobre el tema menciona: “el narrador fílmico

²⁰ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.* p. 52. Las marcas de subjetividad de la imagen a que Jost se refiere son las siguientes: “a) el subrayado del primer plano, que sugiere la proximidad de un objetivo, bien obtenida por una oposición a escala [...], bien sea una oposición entre el *flou* y la imagen nítida (como cuando vemos una paisaje a través de unas hierbas difuminadas); b) el descenso del punto de vista por debajo de los ojos; c) la representación de una parte del cuerpo en primer plano, que supone el anclaje de la cámara en una mirada; d) la sombra de un personaje; e) la materialización en la imagen de un visor, de un *cache* en forma de cerradura o de cualquier otro objeto que remita a la mirada; f) el «temblor», el movimiento entrecortado o mecánico que sugiere infaliblemente un aparato que «filma». Habría que añadir la mirada a la cámara”, *ibid.*, pp. 50-51.

²¹ *Ibid.*, p. 57.

[...] sólo delegará realmente la dimensión verbal del relato, manteniéndose como auténtico responsable [...] de toda la narración audiovisual que ilustra las palabras de ese narrador intermedio”²². Esto significa que se plantea un segundo narrador en el relato fílmico, sería un personaje que cuenta la historia y es visualizado, o aquel que la relata en voz en *off*; esto para Gaudreault derivaría en un *subrelato* y lo equipara al “metarrelato” de Genette. Sin embargo, la idea de un narrador principal predomina, pues para que se muestre ese segundo narrador, antes hay una instancia narrativa que relata y permite la mostración de los sucesos del filme.

Por ello, se habla de que el proceso cinematográfico implica dos capas de narratividad. Según Gaudreault, la primera de las capas es la *mostración* consecuencia del trabajo combinado de la puesta en escena y del encuadre; esto deriva en una forma de articulación cinematográfica: la articulación entre fotograma y fotograma. La segunda capa se refiere a la *narración* de acuerdo a la “modulación temporal. Esta capa es de nivel superior a la “mostración”, porque se deriva de un primer nivel como los fotogramas que dan la “ilusión de movimiento continuo”, esto resulta en unidades de segundo nivel como los planos. Así, la forma de articulación cinematográfica de esta capa narrativa sería una segunda articulación: la articulación entre plano y plano²³. De este modo, el mismo teórico puntualiza: “Estas dos capas de narratividad presupondrían la existencia de [...] dos instancias diferentes, el *mostrador* y el *narrador* [...]. En un nivel superior, la «voz» de estas dos instancias estaría, de

²² Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p.148.

²³ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 63. Mostración literalmente sería el hecho de mostrar, en correspondencia con la instancia de la narración, se entendería como un modo de transmitir información narrativa: “consiste en privilegiar, eliminando al narrador [...] del proceso de comunicación, la reunión en un mismo «terreno» (en una misma escena [...]) de los diversos personajes del relato. Para ello se recurre a actores, cuya tarea será la de hacer revivir [...] ante los espectadores, las diversas peripecias que supuestamente han vivido (antes y en otra parte) los personajes que personifican”, *ibid.*, p. 33.

hecho, modulada y regulada por esta instancia fundamental que sería entonces el «meganarrador fílmico», responsable del «megarrelato» que es la película»²⁴.

Asimismo, hay otras concepciones del narrador en el cine, que consideran esta noción de forma más abstracta y a la vez abarcante, así Jacques Aumont propone el empleo del término “instancia narrativa” en lugar del narrador. Para él, el narrador forma parte de la instancia narrativa, ésta sería “el lugar abstracto donde se elaboran las elecciones para la conducción del relato y de la historia, donde juegan o son jugados los códigos y donde se definen los parámetros de la producción del relato fílmico”²⁵. Según Aumont, la instancia narrativa puede ser “real”: cuando se trata de borrar lo más posible, en el texto fílmico, toda señal de ella, lo que queda fuera de cuadro, pero cuando se hace notar en el texto es para lograr un efecto de distanciamiento, con el fin de romper la “transparencia del relato y su supuesta autonomía”. Por otro lado, como apunté antes, Aumont coincide en que la instancia narrativa puede ser ficticia: cuando está en el interior del relato y es “asumida por uno o varios personajes” mediante el empleo de la voz en *off* o la técnica del *flash-back*²⁶.

Otro aspecto de la narratología que la literatura y el cine comparten es el de la *focalización*. La *focalización* se relaciona con el punto de vista, la perspectiva y más específicamente con el *foco* del relato. Es decir, el relato y no los personajes puede ser *focalizado* –desde la postura de Genette–, igualmente *focalizador* se aplicaría al narrador, él es quien “*focaliza el relato*”. Para Genette la *focalización* sería “una restricción de «campo» [...], una selección de información con relación a lo que la tradición denominaba *omnisciencia*”²⁷.

²⁴ *Ibid.*, p. 64

²⁵ Jacques Aumont *et al.*, *Estética del cine*, trs, Núria Vidal y Silvia Zierer, 2ª. ed. rev. y amp., Paidós, Barcelona, 1996, p. 111.

²⁶ *Ibid.*, p. 112.

²⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 51. Cfr. Gérard Genette, *Figuras III*, tr. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989, pp. 241-244.

Esta omnisciencia se trata de la información narrativa, que el narrador cuenta según una perspectiva determinada al restringir y seleccionar esta información y proponer así un punto de vista sobre otros. Por tanto, “el punto focal de esa restricción puede ser un personaje”²⁸. Se hablaría entonces de un relato focalizado en un personaje. En cambio, se puede dar la focalización en el narrador, aquí se restringe “la información narrativa al ‘saber’ del narrador *como tal* [...] a la información del héroe y [...] en la que el héroe convertido en narrador dispone de la totalidad”²⁹.

Por lo anterior, se mencionan los tres códigos de focalización: a) relato *no focalizado* o de *focalización cero*, aquí el narrador es omnisciente, por tanto domina el mundo del relato y sabe más que los personajes: “el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas entra y sale *ad libitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia”³⁰; b) relato en *focalización interna*, el narrador restringe su posibilidades de contar y sabe tanto como un personaje que puede ser testigo o protagonista. El relato puede estar focalizado en un personaje, entonces se presenta la *focalización interna fija*, cuando los sucesos se dan a conocer por la conciencia de un personaje. El relato con *focalización interna variable*, cuando se focalizan diversos personajes a lo largo del relato; *focalización interna múltiple*, aunado el mismo suceso se evoca en diversas ocasiones desde diferentes puntos de vista de diversos personajes, de este modo cada personaje es un narrador; c) relato en *focalización externa* consiste en una relación de saber entre el narrador y sus personajes, pero el narrador se impone restricciones sobre su relato que se determinan por su inaccesibilidad³¹. Asimismo, para Genette “en la focalización externa, el

²⁸ Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p. 98.

²⁹ Gérard Genette, *Nuevo discurso...*, p. 53.

³⁰ Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p. 98.

³¹ *Ibid.*, pp. 99-100.

centro se halla situado en un punto del universo diegético, escogido por el narrador, *fuera de todo personaje* y que excluye [...] toda información sobre los pensamientos de cualquiera” [de los personajes]³². Si se ha mencionado que la focalización consiste en una serie de restricciones de la información narrativa y el punto de vista del narrador según el tipo de focalización, para Pimentel la perspectiva está relacionada con la focalización:

La perspectiva del narrador cuando es él la fuente de información narrativa. Su medio de transmisión puede ser, o bien el discurso narrativo, o bien la narración seudofocalizada en la que, a pesar de que la deixis de referencia sea en apariencia figural, el grado de restricciones de orden espaciotemporal, cognitivo, perceptual, estilístico, etc., corresponde más bien a la perspectiva narrativa que a la figural; o bien el medio de transmisión puede ser el propio discurso de los personajes utilizado como portavoz de la perspectiva narrativa³³.

En el texto fílmico, se ha tratado de manera semejante el aspecto de la focalización al momento de analizar una película. Aquí, también, el saber y ver se focaliza en el mundo narrado mediante la instancia narrativa; pero al parecer al tratarse de un discurso visual no hay un deslinde pleno entre lo que se muestra y el personaje que ve; se trataría entonces de lo que Jost llamaría *ocularización*, ésta “caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente ve”³⁴. Este término expone la separación de los puntos de vista visual y cognitivo. De este modo, la *ocularización* puede ser *interna* –misma que se divide en primaria y secundaria–, cuando un plano está sujeto a la mirada de un personaje u otra instancia, por tanto se desarrolla en la diegésis; o bien puede ser *ocularización cero*, cuando no hay una mirada, se trata de borrar la existencia de la misma para crear la ilusión de transparencia.

³² Gérard Genette, *Nuevo discurso...*, p. 52. Cfr. Gérard Genette, *Figuras III...*, p. 245.

³³ Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p. 114.

³⁴ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 140.

Al mismo tiempo, la ocularización interna primaria se configura cuando se alude en la imagen la corporalidad de un personaje y su capacidad de visión, pero tanto el personaje como su cuerpo no son representados, lo que se muestra es el acto de la mirada del personaje ausente del cuadro. El espectador se identifica con este acto de visión y ve a partir del punto de vista del personaje o aparato de filmación, que reproduce la mirada subjetiva de un personaje que participa en la diegésis, por medio de lo que percibe visualmente:

Se trata entonces de *sugerir* la mirada, sin obligación de mostrarla; para ello, se construye la imagen como un indicio, como una *huella* que permite que el espectador establezca un vínculo inmediato entre lo que ve y el instrumento de filmación que ha captado o reproducido lo real mediante la construcción de una analogía elaborada por su propia percepción³⁵.

Lo visto en el filme dependerá de cómo se configure la mostración, de acuerdo al aparato fílmico y el desplazamiento de la mirada desde el punto de vista de los personajes, aparezcan o no en cuadro. Por ello, la mirada puede conformarse en perspectiva por el uso de recursos fílmicos que la sugieran, como los binoculares, el lente (telefoto) de la cámara fotográfica o al mostrar la visión a través de una cerradura. En cuanto a la *ocularización interna secundaria*, Jost menciona que “se define por el hecho de que la subjetividad de la imagen está construida por los *raccords* (como en el plano-contraplano), por una *contextualización*. Cualquier imagen que enlace con una imagen mostrada en pantalla, a condición de que se respeten algunas reglas «sintácticas», quedará anclada en ella”³⁶.

Por otro lado, la *ocularización cero* se caracteriza porque no hay una intervención directa a partir de la mirada en la diégesis por un personaje o instancia que vea. La visión la mantiene una instancia narrativa que parece controlar lo mostrado. Así, se habla de este tipo

³⁵ *Ibid.*, pp. 141-142.

³⁶ *Ibid.*, p. 143.

de *ocularización* “cuando ninguna instancia intradiegética, ningún personaje, ve la imagen [...]. El plano remite entonces a un gran imaginador cuya presencia puede ser más o menos evidenciada”³⁷. Las formas de evidenciar esta presencia del gran imaginador se daría mediante diversas posiciones de la cámara: cuando el aparato filmico se ubica “al margen” sólo muestra la escena y genera la percepción de su desvanecimiento, cuando la cámara por su posición o movimiento enfatiza la autonomía del narrador en cuanto a los personajes de su diégesis y cuando la cámara refiere un elemento estilístico que dejaría ver una marca del autor³⁸.

Los tipos de focalización que se plantean para analizar textos fílmicos son coincidentes con los que se manejan en la teoría literaria. Si se consideran los estudios cinematográficos de Jost, se entenderá por *focalización interna* “cuando el relato está restringido a lo que pueda saber el personaje [...]. Ello supone que éste esté presente en todas las secuencias, o que diga cómo le han llegado las informaciones sobre lo que no ha vivido él mismo”³⁹. Esto significa que la información se irá desvelando con el transcurrir de la trama y la figura del espectador la conocerá de forma gradual, a medida que se presenta por la intermediación de un personaje que la revela.

En cuanto a la *focalización externa*, que se relaciona con la imposibilidad de acceder a la conciencia de un personaje en la literatura, sería la restricción de lo mostrado en cuadro, cuando se retiene información sobre un personaje o lo que se muestra: “La focalización externa no es nunca tan fuerte como cuando nos *muestra* una retención de información”⁴⁰. Por el contrario en la *focalización espectral*, el narrador “da ventaja cognitiva al espectador”⁴¹, la información narrativa les es anticipada antes que a los personajes. Esto debido a su posición

³⁷ *Ibid.*, pp. 143-144.

³⁸ *Ibid.*, p. 144.

³⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 150.

⁴¹ *Ibid.*, p. 151.

privilegiada de perceptor de los sucesos que la cámara muestra. Asimismo, Jost puntualiza el carácter de las tres focalizaciones de la siguiente manera:

la focalización interna permite la dilucidación progresiva de los acontecimientos (descubrimos las cosas al mismo tiempo del personaje) y, por esta razón, es la forma privilegiada de la *investigación*. La focalización externa es la figura del *enigma*: puede, pues, servir para engranar la película o plantear una pregunta que el relato se esforzará por dilucidar. En cuanto a la focalización espectral [...] es el motor del *suspense* o de lo *cómico*⁴².

La literatura y el cine como formas de expresión narrativas han encontrado entre sí elementos convergentes, aun cuando se trata de sistemas diferentes con códigos particulares para transmitir la historia que se cuenta. Por ello no deben descartarse las divergencias que ayudarán al enriquecimiento mutuo de las dos manifestaciones discursivas. Es así como la teoría narrativa complementa esta complicidad entre la literatura y el cine, debido a que ayuda a comprender mejor este fenómeno mediante el análisis de la literatura y el filme como textos, así como el entrecruzamiento y la relación mantenidos a lo largo del tiempo entre estas expresiones. Esto porque la literatura en sus textos narrativos cuenta historias, lo mismo que el cine lo hace mediante el filme, la diferencia está en el lenguaje empleado para transmitir el relato. Sin embargo, comparten la particularidad de ser expresiones narrativas, por tanto con aspectos narratológicos y narrativos similares pero a su vez divergentes, asimilados a las características de cada discurso, uno verbal-escrito y otro visual-sonoro.

⁴² *Ibid.*, p. 154.

1.1.2. ENCUENTROS: LO CINEMATOGRAFICO EN LA LITERATURA (VIRGILIO PIÑERA) Y LO LITERARIO EN EL CINE (PIER PAOLO PASOLINI)

En el diálogo entre estas dos expresiones discursivas, sería pertinente señalar los cruces que se han dado entre ambas manifestaciones, esto indica como ninguna de ellas se ha mantenido al margen de las posibles influencias que entre sí puedan consumarse en sus formas discursivas. Por el contrario, ambas se han visto complementadas formalmente, al asimilar a sus discursos algunos elementos definidores del otro medio expresivo, trátase del literario o del cinematográfico. De este modo, se encuentran algunas técnicas del lenguaje cinematográfico en textos literarios; aunque el efecto logrado sea literario y ya no cinematográfico, precisamente por la reconfiguración discursiva aludida. A pesar de esto, la referencia al cine está presente desde el momento en que se emplean técnicas de una narrativa en otra.

Además, cuando un autor literario hace alusión formal o temáticamente al cine en su texto hay que considerar la intencionalidad de la misma. Así, Peña-Ardid menciona: “en el análisis del cine como corpus referencial de la literatura importará tener en cuenta no sólo el tipo de motivos escogidos, sino la intencionalidad con que un autor se sirve de ellos, las funciones que desempeñan en la nueva estructura semántica literaria y, en última instancia, las posibles constantes que pueden detectarse en su modo de utilización”⁴³.

⁴³ Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p. 98.

En este sentido, algunos textos del escritor cubano Virgilio Piñera (1912-1979) no son ajenos a la presencia del cine, como el cuento “Unas cuantas cervezas” (1951). Este relato comienza con una retrospectiva de veinte años y cuenta como cierto día un personaje con aire distinguido y alrededor de cincuenta años, se presenta a un matrimonio para exponerles su deseo de querer “matar a una familia completa” –dueña de una cervecería, lo mismo que él– por venganza. Les aclara que sólo quiere ser el “autor intelectual” de dicha acción, por esta razón los contrata. En el texto se da un salto temporal hacia el presente. Se describe al matrimonio, ya enriquecido, junto con el ahora anciano y un mancebo refinado –único sobreviviente de la familia asesinada, que por entonces tenía tres meses de edad. Estos personajes ven la proyección cinematográfica del asesinato de la familia que ellos filmaron veinte años atrás.

En el relato, lo destacable es el modo en cómo se desarrolla en el texto literario esta presencia del aparato fílmico. La aparición de la cámara cinematográfica funciona como instrumento necesario al suceso de muerte de la familia, “para eternizar a la familia Azut”⁴⁴. Aquí se muestra una conciencia por parte del “narrador” de la reproductibilidad del cine y de su carácter representacional y reproducible de la “realidad” o de un acontecimiento. Pero en palabras de Pasolini: “el cine *reproduce* la realidad: ¡imagen y sonido! Reproduciendo la realidad, ¿qué hace el cine? El cine expresa la realidad con la realidad [...]. En todo momento, la realidad es ‘*cine in natura*’: es necesaria solamente una cámara para reproducirla, es decir, escribirla a través de la reproducción de lo que es”⁴⁵.

⁴⁴ Virgilio Piñera, *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, 1999, p. 193. A partir de este momento, al final de cada cita referente al cuento, sólo se anotará el número de página entre paréntesis.

⁴⁵ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo herético*, prolog. y tr. de Esteban Nicotra, Brujas, Córdoba, Argentina, 2005, p. 191.

No obstante, en el cuento este hecho se lleva más allá, pues no sólo se menciona la cámara como aparato filmador; sino que se expone mediante frases cortas lo que representaría el acto de filmación. Acaso esta serie de frases insinuarían diversas imágenes de planos fílmicos entre secuencias; otras indicarían cómo deben verse la escena o los personajes en relación con una puesta en escena. En este caso, sería la escenificación de la muerte de la familia Azut:

Frente a la botella uno de esos sillones de lona usados por los directores de cine. Sentado en el sillón el señor. Entrada de Far y de Mud. Familia del cervecero Azut ominosamente maniatada. A una señal, la botella se abre cual un hemisferio. Familia Azut debe entrar en la botella. Patalean tanto, pero presión de Far los somete. No sin dignidad –hay que reconocerlo– se instalan en la botella. Mud, trepada en una torrecilla, aprieta válvula. Botella empieza a llenarse.

–De cerveza –explica al lector el señor. Y se come un *gâteau* exquisito⁴⁶.

–¡Cámara! –añade con la boca llena. Far hace funcionar la cámara. Tensión. Adentro de la botella, como es de suponer, Familia Azut se entrega al *memento mori*. Agonía: muy larga. La madre rehúsa encaramarse sobre los hombros del industrial, su esposo. En cambio, las hijas, más modernas, se suben sobre sus hermanos, pero éstos, mucho más modernos, se suben sobre sus hermanas. Tiempo: dos horas, y la cerveza habrá hecho su obra (193-194)

Con la frase inicial se sugiere el comienzo de una escena, así como la visualización del señor en el sillón junto a la botella –cabe aclarar que se trata de una botella de vidrio de dos metros de alto por tres de diámetro “a prueba de balas y de todo” (193) hecha especialmente para este

⁴⁶ Como el interés de este apartado es tratar la relación de la literatura y el cine centrándome en sus posibles influencias formales y discursivas entre los textos de cada expresión. No me detendré en analizar puntualmente el texto, a excepción de la posible correspondencia que presente con el cine. Sin embargo, sería conveniente señalar como este relato de Piñera muestra una excepcionalidad en su composición discursiva que requeriría un estudio sobre el tema más a fondo. Sólo por mencionar un punto, en este ejemplo se aprecia una forma de manifestación del autor cuando la voz le es cedida al personaje “el señor” y éste ficcionaliza al lector al dirigirse a esta figura: “–De cerveza –explica al lector el señor...”. Después la voz retorna a quien ha venido enunciando el relato, que podría pensarse en un autor implícito; de ahí la manifestación del autor, además por las características del relato: está construido con frases cortas con señalamientos que permiten pensar en las didascalias de textos dramáticos, es pertinente señalar que Piñera fue un renombrado dramaturgo. Aun cuando el relato pueda leerse también de forma cercana a una obra dramática, no es posible soslayar la referencia a lo cinematográfico existente en el cuento.

acto. Con la siguiente frase: “Entrada de Far y Mud” se insinúa una modificación en lo que se visualiza en el relato, pues entran en escena el matrimonio y la familia Azut. Por otro lado, debido a las características del texto, acaso equivaldría a lo que en cine sería un cambio de secuencia. Por tanto, el modelo cinematográfico empleado sería el de montaje, sugerido por estas frases que señalan cortes drásticos en la narración y marcan cambios de acción de los personajes enfatizando lo visual. Esto se observa con la siguiente especificación: “A una señal, la botella se abre cual un hemisferio”. En principio, cabe preguntarse ¿a una señal de quién? ¿del señor? Esta ambigüedad, podría derivar en la presencia de un autor implícito, pero lo que importa destacar en esta parte del apartado son las referencias de lo cinematográfico en lo literario, con esta frase y las siguientes –al especificar cómo se suceden los acontecimientos y cómo los realizan los personajes– se aprecia una conciencia de este “autor implicado” de lo cinematográfico, sin olvidar el medio literario. Por ello se hace más explícita la visualización de la escritura, lo que se aprecia de manera más concreta con la escena del rodaje y que remitiría a la representación cinematográfica.

En otras partes del relato también puede distinguirse lo cinematográfico. Así se aprecia cuando Far y el señor están dialogando, sólo ellos se han visualizado en una escena o mantienen el punto de vista óptico en el texto. En cambio, la mujer de Far se encuentra oculta en el mismo espacio, pero es mediante su voz que se escucha como se anuncia a este personaje en la escena. Si aludimos a un cuadro cinematográfico –lo que se muestra o aparece en él– sólo los dos personajes masculinos se muestran en éste y se escucha en *off* la voz de la mujer; entonces hay un cambio de escena literaria y acaso podría decirse con influencia cinematográfica cuando la esposa entra donde están los otros dos personajes:

Bella mujer entra. Far hace las presentaciones de rigor:

–Mud, el señor quiere matar a una familia completa.

–... a una familia completa –repite Mud–. Ya lo sabía; estaba detrás de la cortina [...].

Brindis, apretones de mano. Ya en la calle el señor, Mud le grita desde su ventana:

–¡Señor, señor, ha olvidado sus guantes! (193).

En esta fase del texto los personajes ya han acordado cómo le darán muerte a la familia Azut, por eso el brindis al final. Sin embargo, para los fines de esta apartado, resulta pertinente detenerse en la última parte de la cita, debido a que la escueta frase del “Brindis...” indicaría una forma de ver; es decir los personajes están celebrando un contrato, pero el punto de mira, según nos sugiere el texto, se concentra en los “apretones de manos”. Posteriormente se da un cambio de posición espacial de un personaje: el señor en la calle, también la visualización cambia, se percibe a Mud gritando desde su ventana.

Sólo para puntualizar esta lectura del referente cinematográfico en el texto piñeriano se anota la siguiente cita –porque hace mención de forma explícita sobre lo asombroso del cine, según aparece en relato–, aun cuando tiene características similares a las anteriores:

Ruido peculiar. Pantalla deja ver en seguida elegantes letras negras: «Muerte familia Azut».

Crimen veinte años atrás pasa por pantalla [...].

Por supuesto reconocen que film es delicioso, refrescante. Cine hace prodigios (195).

Quienes ven la proyección sobre la familia Azut son los protagonistas de la realización de dicho filme y el único sobreviviente de esta familia, adiestrado desde niño por el señor para ver esta cinta con sentido del humor, quien ha metido “en su linda cabecita lindo film

inundación mortal padres y hermanos” (195). Así, según palabras de Cervera y Serna: “el vástago de la familia asesinada se limitará a ser el observador frío y anónimo de una decadencia común a ambos linajes. Piñera implementa un procedimiento demencial para asesinar a una familia [...]. Acusa, además, recursos que vinculan la narrativa piñeriana con el cine mudo y de humor”⁴⁷.

En el texto de Piñera se observa la presencia de lo cinematográfico no solamente en lo formal –en el discurso– sino también se distingue en el contenido. Ello permitirá insinuar como esta relación entre cine y literatura facilita un amplio espectro para sus convergencias y divergencias, que podrían ir desde lo temático hasta lo formal; además del fenómeno de las adaptaciones fílmicas.

Como apunté antes, una de las maneras en cómo se relacionan la literatura y el cine se da mediante las adaptaciones de textos literarios trasladados a la pantalla cinematográfica, hecho que el cine realizó desde sus inicios. No obstante, la correspondencia entre estas expresiones distintas, pero coexistentes y vecinas –al menos desde que el cine se determinó a sí mismo como manifestación narrativa– posibilitará un intercambio y asimilación entre estas dos formas discursivas, la literaria: consistente en la escritura y la verbalidad, y la cinematográfica: conformada por imágenes y sonidos, primordialmente. Por tanto, se da un intercambio de algunos elementos que ambos discursos asimilan a sus formas y los reconfiguran, ya sea mediante la escritura, ya por medio de lo audiovisual.

⁴⁷ Vicente Cervera y Mercedes Serna, “Los cuentos de Virgilio Piñera: avatares de la fábula”, (eds. de), Virgilio Piñera, *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, Cátedra, Madrid, 2008, pp. 91-92.

Por la influencia de la literatura en el discurso cinematográfico y como resultado de esta complicidad, pueden cambiar las maneras de pensar el cine –primordialmente en su aspecto formal– por la modificación en su discurso producto del énfasis de rasgos de lo literario mediante otra expresión como la cinematográfica. Es así como el cine, en específico el filme en su forma se ha visto alterado por la literatura. A pesar de tratarse de una expresión consistente en imágenes y sonidos, se resalta el tratamiento de lo literario que se presenta reconfigurado mediante la visualización de la escritura –no sólo al adaptar obras literarias– al mostrar en la pantalla frases escritas. Las cuales indican algo más en el discurso fílmico y en ocasiones tienen cierta autonomía en relación con lo mostrado y la trama del relato cinematográfico.

Así se aprecia en algunos filmes del director francés Jean-Luc Godard como en *Week-end* (1967) en el que se observan fotogramas de frases que indican el día y la hora pero también señalan una situación de “escenas de la vida parisina” o de “la lucha de clases”. Estas frases aparecen ocupando el cuadro completo entre escenas. Las imágenes que les suceden se muestran de manera contrastante y acaso sugieren una metáfora de la sociedad capitalista alienada por el consumismo, esto porque en la puesta en escena, además de los diálogos que enfatizan este carácter, predominan letreros (de nuevo la escritura) de marcas y de nombres de empresas al parecer transnacionales. Otro caso del mismo director es *Pierrot el loco* (1965), en esta película se aprecian desde los carteles publicitarios, hasta los encabezados del periódico que el protagonista lee.

Condiciones similares presenta el mediometrage del director mexicano Rubén Gámez *La fórmula secreta* (1964), guión escrito en colaboración con Juan Rulfo. En este filme, al final, se perciben los nombres escritos de las empresas trasnacionales de la época –sólo como una de las lecturas posibles más no la única que deriva de la película debido al aprovechamiento en el empleo del lenguaje cinematográfico– que por esos años están influyendo en la forma de vida de la sociedad mexicana de mediados del siglo XX. En este filme, Jaime Sabines recita en *off* un poema escrito por Juan Rulfo específicamente para la película. Así pues la literatura se hace presente mediante el texto de Rulfo que se conjunta con las imágenes y sonido. El texto se presenta en dos partes. En la primera, los campesinos se muestran inmóviles, inmutables en tierras áridas, quizá resignados esperando el paso del tiempo y un final. En la segunda parte, se escucha una letanía y se aprecia a los campesinos que desfallecen⁴⁸. No se trata sólo de escuchar la letanía y ver las imágenes, sino que ambas se acompañan y están vinculadas en el filme. Cuando se recitan los versos, se percibe el sonido del viento de fondo y los cuadros están ocupados por los campesinos y de forma contrastante por figuras de “ángeles”, quienes tienen la mirada puesta en la cámara. Esta visualización de lo verbal literario se logra mediante el empleo de diversos planos: el americano, el medio, el general, el primer plano y de conjunto⁴⁹ con los campesinos y con los ángeles.

⁴⁸ Ver el estudio realizado sobre el filme en la tesis doctoral de Virginia Medina Ávila, *Influencia de los escritores en la renovación y búsqueda del cine mexicano de los sesenta y setenta*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2006.

⁴⁹ Para Jacques Aumont, en estética del cine, el plano es utilizado en tres contextos: en términos de tamaño, aquí se definen diferentes tipos de planos en relación con los diversos encuadres de la figura humana filmada generalmente en pie de acuerdo a la distancia de la cámara. Los planos por tamaño pueden ser los siguientes: plano general, los personajes se entremezclan en el decorado y aparecen en su contexto; plano de conjunto, se muestra el escenario en el que se mueven los personajes, en relación con su entorno, y la acción que estos realizan; el plano americano, se encuadra al personaje a partir de las rodillas; el plano medio, se hace el corte de la figura humana desde la cintura o se muestra la mitad de un objeto; en el primer plano, el rostro y parte de los hombros serán mostrados en la pantalla; con el primerísimo plano, hay un acercamiento del rostro que ocupa todo el cuadro; el plano detalle, muestra un fragmento del rostro, alguna otra parte del cuerpo humano o de un objeto que domina el cuadro con la intención de subrayar el sentido o la significación de lo mostrado. El siguiente contexto del plano mencionado por Aumont sería en términos de movilidad, se trata de los movimientos de

Por otro lado, en el caso específico de Pier Paolo Pasolini (1922-1975) se encuentra su novela *Teorema* publicada en 1968, pero concebida años antes como un poema y que después sería terminada como novela con algunos capítulos en verso. Pese a este desarrollo, al parecer el texto antes de ser novela fue pensado como un argumento de cine, por diversas circunstancias primero se concretó como texto literario. No obstante, el director italiano lleva al cine el relato con el mismo título (*Teorema*) el año en que se publica, 1968. En este sentido, Pasolini menciona sobre ambas obras: “*Teorema*-libro ha nacido, como sobre un fondo de oro, pintado con la mano derecha, mientras que con la mano izquierda pintaba al fresco una gran pared (la película homónima). En tal naturaleza anfibológica, no sé sinceramente cuál tiene mayor valor: si la literaria o la cinematográfica”⁵⁰.

En principio, aquí la relación de la literatura y el cine como transposición no puede descartarse aun cuando el texto antes de ser novela se haya pensado como argumento cinematográfico, es precisamente por ello que esta vinculación se hace más estrecha en el caso de *Teorema*. No obstante, como en estos casos, no se debe olvidar la autonomía de cada texto acorde con su discurso. Se trata de encontrar los puntos de convergencia entre dos expresiones diferentes: la literaria y la cinematográfica, aun cuando la obra haya sido creada y realizada por el mismo escritor-director. Por tanto, en esta fase del apartado me limitaré a señalar los puntos de encuentro entre las dos obras de manera muy general. A pesar de esto, también me interesa destacar cómo el filme por sí mismo presenta aspectos literarios que se aprecian en la pantalla, considerando de forma alternada la obra literaria.

cámara: “la panorámica sería el equivalente del ojo girando en su órbita, el travelling sería un desplazamiento de la mirada; en cuanto al zoom [...] se ha tratado de traducirlo como ‘focalización’ de la atención de un personaje”. El tercer contexto consiste en términos de duración, aquí el plano se considera aquel fragmento muy breve o muy largo; en este sentido, para Aumont “el problema más estudiado es que se relaciona con la aparición y el uso de la expresión del ‘plano secuencia’, por la que se designa un plano suficientemente largo para contener el equivalente de varios acontecimientos”, *op. cit.*, pp. 41-43.

⁵⁰ *Apud* Nico Naldini, *Pier Paolo Pasolini*, tr. Mercedes del Corral, Circe, Barcelona, 2001, p. 290. Los datos anteriores a la cita sobre *Teorema* se han tomado de esta referencia bibliográfica.

Una lectura de la novela ampliaría el panorama de interpretación del filme, porque se da información más detallada sobre los personajes y su reacción al relacionarse con el personaje irruptor en sus vidas –además de los poemas místicos y de crítica social que complementan el universo diegético–, algunos de ellos se corresponden a cada personaje. Sin embargo, no hay que olvidar que se tratan de textos autónomos con significación propia. La película por sí misma genera sus propias lecturas en un espectador y no es necesario que conozca el texto literario para que la trama del filme sea comprensible, puesto que el mismo cuenta una historia, que bien podría tener fidelidad, o no, hacia el texto literario homónimo.

De este modo, casi en el comienzo de la película se aprecia en cuadro una serie de secuencias en blanco y negro y sin sonido que presentan el lugar y ubican a los personajes en la trama. Como espectadores no se nos dice quiénes son pero al mostrarlos en una serie de secuencias encadenadas se nos indica que tendrán algo que ver entre sí. En la novela se enuncia de forma general a manera de “Datos” los rasgos de los personajes: “no son, en modo alguno, personas excepcionales, sino gente más o menos corriente”⁵¹. Esta grisura en la vida de los personajes cambia con la llegada del “huésped”. El cambio se ve reflejado en el filme del paso de la monocromía al color, cuando este personaje –con carácter divino– aparece en el filme en una fiesta en casa de la familia. Pues en una escena anterior, cuando la familia desayunaba, se apreció en primer plano el telegrama que daba noticias de la llegada de este personaje con la frase: “Llego mañana”.

Asimismo, los acontecimientos parecerían mostrar un orden cronológico en el filme, pero al final se comprueba que éste no tiene un orden definido o podría tener una estructura circular. Esto se percibe desde la primera escena cuando se revela al espectador que un

⁵¹ Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, tr. Enrique Pezzoni, Edhasa, Barcelona, 2005, p. 11.

empresario ha cedido su fábrica a los obreros. La información se expone por medio de un periodista que interroga a los obreros sobre este hecho, sobre la lucha de clases y plantea cuestionamientos acerca de la burguesía. El filme termina con Paolo o Pablo (Massimo Girotti) –el industrial, el padre de la familia tocada por el huésped (Terence Stamp), especie de mensajero divino– desnudo, despojado de todo por “voluntad propia”, que deambula por el desierto y emite un grito angustiante. Lo anterior sugiere que este personaje por la ruina emocional, el vacío, ha tomado una serie de acciones para perder la vida que llevaba, incluso cualquier forma de vida. Por otro lado, a lo largo del filme se observan fotogramas del desierto entre escenas, lo que indicaría cierta fragmentación en la estructura del relato, pero a su vez estas imágenes le dan unidad en la significación y el nivel simbólico a la cinta, ya que las primeras imágenes son de una tierra árida y la última la ya comentada de Pablo en el desierto.

En este sentido, se vislumbra la postura de Pasolini en cuanto al cine con su planteamiento de “cine de poesía”: “existe todo un mundo en el hombre, que se manifiesta prevalentemente a través de las imágenes significantes (¿inventaremos, por analogía, el término ‘im-signos’?): se trata del mundo de la memoria y de los sueños”⁵². Asimismo, esta poeticidad visual, podría remitir, a la contenida en el texto literario si se considera que hay una historia similar y homónima pre-existente al filme, sin olvidar la autonomía de ambas obras. Al igual que el filme en donde se enuncia con voz en *off*, la obra literaria abre con una especie de epígrafe: “Mas hizo Dios que el pueblo rodease por el camino del desierto. (Éxodo, 13, 18)”⁵³. Igualmente el texto literario se cierra con el poema “Ah, mis pies desnudos”. Aquí se anota un fragmento, sólo para ilustrar un poco la estructura del texto literario, se señala la coincidencia existente con el final de la película y como las imágenes del poema tienen

⁵² Pier Paolo Pasolini, *Empirismo herético*, p. 235.

⁵³ Pier Paolo Pasolini, *Teorema...*, La cita que se anota está al inicio del texto. Cabe aclarar que las traducciones al español varían del texto literario al fílmico, pero el sentido es el mismo.

cercanía con las mostradas por el texto fílmico. Acaso esto permite develar parte del significado de la cinta y de la última escena, si se considera esta lectura desde una perspectiva de la transposición cinematográfica:

¿Y por qué el grito –que desde hace
unos instantes
me sale enfurecido de la garganta–
no añade nada a la ambigüedad que hasta
ahora
ha dominado mi vagabundear por el
desierto?
Es imposible decir qué clase de grito
es el mío: aunque sin duda es terrible⁵⁴.

En cuanto a la instancia narrativa de *Teorema*-filme, se podría decir que se trata de la figura de un “meganarrador” según la terminología de Gaudreault, aun cuando la película inicia y termina con una voz en *off* no hay constancia de que dicha voz sea de uno de los personajes. Por tanto, se hablaría de un “meganarrador” que se hace explícito en el universo ficcional por este recurso, además de los diversos planos y secuencias del filme. Asimismo, la *ocularización* característica en el filme será la *interna*, aquella que nos señala lo que ven los personajes. Por ejemplo, cuando “el huésped” es observado generalmente lo apreciamos desde la perspectiva del resto de los personajes. Así sucede cuando Emilia, la sirvienta, (Laura Betti) ve al huésped leyendo en el jardín, cuando Odetta, la hija, (Anne Wiazemsky) se fija en éste –también en el jardín junto con su padre Paolo quien también lo mira– a la vez que le toma fotos, lo mismo sucede con Lucía, la madre (Silvana Mangano) y Pedro, el hijo (Andrès José Cruz Soublete) cuando miran a este personaje misterioso y atractivo para ellos que cambiará su forma de estar

⁵⁴ *Ibid.*, p. 301. Esto indica la variabilidad de géneros de la que está conformada la obra literaria: la narrativa y la poesía.

en ese mundo al que están acostumbrados. Nosotros los espectadores vemos a este personaje por medio de la mirada del resto y es como se nos muestra en la pantalla y se configura en el filme.

Por otro lado, puede decirse cómo se presenta una *focalización interna* pues se conocen los pensamientos en *off* de Pedro en su secuela, después de haber conocido al huésped. Sin embargo, la *focalización externa* será la que caracterice el relato fílmico: varios de los sucesos que se muestran se dejan sugeridos y no se da más información, principalmente los encuentros eróticos y las acciones tomadas por los personajes después de la partida del huésped; de éstos sólo se muestran y no se informa el motivo de tal suceso. Pero tal vez no es necesario explicar por qué Emilia se vuelve una santa, Lucía se deja llevar por sus deseos, Odetta se pierde en su mundo y se queda catatónica, Pedro trata de ser un rebelde y Paolo se pierde en la vida y en el desierto.

1.2. ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS DEL CUERPO

1.2.1. APROXIMACIONES DEL CUERPO EN VIRGILIO PIÑERA Y PIER PAOLO PASOLINI

Por sus diferencias discursivas, una distinción es pertinente: el cuerpo en el cine se visualiza de manera directa, se muestra al espectador mediante los diversos planos. Si bien parcializado o completo, pero en un *estar ahí*, como una presencia indiscutible. En cambio, en la literatura el cuerpo se presenta mediante mecanismos descriptivos que permiten su visualización indirecta, a través de una recomposición o conjunción de perspectivas narrativas. No se muestra en presencia, sino en la virtualidad de las imágenes verbales. Sobre esta base, resulta mucho más pertinente el estudio de las formas directas e indirectas de visualización, por supuesto reflexiva, del cuerpo como experiencia narrativa en dos discursos distintos: el cinematográfico y el literario.

En principio podría mencionarse que para el escritor cubano el cuerpo, además de ser un motivo constante de su narrativa, le permite desvelar una inquietud recurrente sobre esta figura en sí y en relación con el entorno. Esto se aprecia en el texto de tipo ensayístico “Discurso a mi cuerpo”, publicado póstumamente en el número dedicado a Virgilio Piñera por la revista cubana *Unión* de 1990. En este escrito, Piñera trata lo corporal desde una perspectiva de la otredad, se dirige al cuerpo como ese algo que forma parte inherente de un sujeto, pero a la vez es un organismo autónomo. En el “Discurso...” configura el cuerpo como separado del sujeto, escindido de éste, acaso con ello muestra cierta conciencia de la separación entre la mente y el cuerpo privilegiando la vivencia y experimentación del cuerpo y de la carne sobre

la mente. Esto se aprecia en el siguiente fragmento de “Discurso a mi cuerpo” en el que Piñera en todo momento se dirige a su cuerpo:

sentía que nadie me era más ajeno, extraño e insoportable que tú; que tenía que padecer todas las horas y minutos de la existencia; asistir cruzado de brazos a tu yantar, a tu yacer; a tus gástricas o pulmonares calenturas. En casa se armaba gran confusión cuando me oían exclamar: «Lo voy a bañar...» por «me voy a bañar...»; o «Tiene fiebre...» por «tengo fiebre...» Entonces me preguntaban quién tenía fiebre o a quién bañaría, pero yo me limitaba a repetir la frase sin más explicaciones. Sí, porque todo te lo llevas tú; todo te pertenecía y hasta tenías tus sacerdotes en los oficiante médicos y cirujanos que sobre ti se inclinaban. Y todo esto a ti, que aparecías limitado por dos frases lapidarias: «Dar del cuerpo; dar de cuerpo...»⁵⁵.

En este fragmento se aprecia un distanciamiento de la figura del autor Piñera respecto a su cuerpo, en la escritura lo hace mediante el uso de la segunda persona al emplear el “tú” para dirigirse a su corporalidad. Parecería que el cuerpo sería el extraño con el que está forzado a compartir la existencia. No obstante, acaso este distanciamiento no es más que una forma de reflexionar sobre el cuerpo para después allegarse a él y poder experimentarlo, incluso privilegiando lo corporal como forma de experimentar y aprehender el mundo. Pues aunque se presente una postura de distancia frente al cuerpo, esto no indicaría una separación radical entre éste y la conciencia. Por el contrario, señalaría un reconocimiento de parte del sujeto de su ser corporal, más que eso, de su ser cuerpo en el mundo: más que ser mente y entendimiento, primero está el cuerpo, la preeminencia del cuerpo y de la carne. No tanto así la separación que en primera instancia podría interpretarse, ésta lo es en tanto el cuerpo se concibe como materia de experimentación del mundo. Pero acaso aquí podría decirse si el

⁵⁵ Virgilio Piñera, “Discurso a mi cuerpo”, *Unión*, “Especial: *Virgilio tal cual*” (La Habana), abril-mayo-junio de 1990, año III, núm. 10, p. 35. Los fragmentos citados del “Discurso...” se tomarán de esta edición y al final de cada cita se anotará el número de página. Al parecer, este escrito fue encontrado entre los diversos textos que Piñera dejó inéditos en su departamento, hasta la fecha no se sabe que se haya publicado anteriormente sino por vez primera en este número especial de la revista *Unión*. En ella, tanto el “Discurso...” como los fragmentos autobiográficos que conforman “La vida tal cual” no aparecen fechados.

cuerpo unido al sujeto se trataría de un cuerpo sintiente. En este sentido, Jean-Luc Nancy menciona como el pensamiento sólo se conoce a sí mismo y a las cosas –si se considera la perspectiva del *cogito* cartesiano: pienso luego existo–, por ello el cuerpo no conoce, sólo siente, pero agrega: “Sentir es sin embargo uno de los modos del pensamiento, en tanto que un ego se relaciona consigo mismo, al igual que la imaginación o la voluntad”⁵⁶.

En relación con el “Discurso a mi cuerpo”, María Dolores Adsuar menciona como la conciencia del narrador se enfrenta a su cuerpo relatado en esta “micro-historia” que cuenta la “génesis y formación” del mismo; así se da el examen de la “otredad”, es decir, del cuerpo, por medio de la conciencia:

el ‘Discurso a mi cuerpo’ de Piñera no propone la clonación del sujeto en otro, similar e idéntico al mismo tiempo, desde parámetros racionales u ontológicos [...], le basta con referir anécdotas variadas de la existencia compartida de su ‘yo’ con su ‘cuerpo’ [...], el tipo de habla modula en su caso hacia el discurso apelativo, ya que hay una llamada continua al ‘tú’ que identifica como parte separada de su voz narrativa: el ‘tú’ que es el cuerpo del yo⁵⁷.

La segunda persona del “Discurso a mi cuerpo” representa un desdoblamiento reflexivo de la voz enunciativa, que permite al yo visualizar virtualmente su cuerpo al ponerlo frente a sí mismo. Única manera para poder observarlo, ya que no podemos observar por completo nuestro propio cuerpo. Volver interlocutor al cuerpo le permite convertirlo en objeto de su mirada, construir una imagen verbal de él y presentar esta virtualidad al lector, para que trace su propia reconstrucción significativa.

⁵⁶ Jean-Luc Nancy, “Extensión del alma”, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, tr. y postfacio de Daniel Alvaro, La cebra, Buenos Aires, 2007, p. 40.

⁵⁷ María Dolores Adsuar Fernández, *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*, Universidad de Murcia, Murcia, 2009, p. 112.

Al retomar la cita de Piñera mencionada anteriormente, se puede destacar el énfasis que la figura del autor realiza en torno al cuerpo, la posición del sujeto frente a éste y acaso la limitada voluntad del individuo ante su cuerpo; porque tiene que asistir como un testigo cruzado de brazos a los padecimientos del organismo y de sus partes, además porque también el cuerpo “todo se lo lleva” y todo le pertenece, al grado de contar con sus propios “oficiantes médicos” que se inclinan ante él. Cabe señalar que en todo momento el enunciador se dirige a un “tú” que es su cuerpo, esto enfatiza la relevancia de este aparato de sensaciones y la coexistencia mutua que se reafirma por la palabra. A pesar de mostrar una separación entre la conciencia del sujeto hablante y el cuerpo, el sujeto no se constituye a sí mismo como otro individuo de acción mediante el uso del “tú”, sino a sí mismo como cuerpo; lo que deriva en una “Contradicción” que la misma voz autoral señala como vital, ya que ambos: el cuerpo y el “yo”, quien se dirige a su cuerpo (lo otro que es parte de sí) finalmente son palabras:

Porque la voz me pertenece a mí enteramente. Más que la voz en su acepción de trueno o silbido o lo que tú quieras, lo que de ella se desprende; lo que ella inflama, convoca o determina: La palabra, y puedo probártelo al decirte enfáticamente que eso eres tú; una palabra; la palabra Cuerpo. Y me harás caer en el artilugio de que entonces soy yo también otra palabra; la palabra Yo. Es en este punto donde se produce la hecatombe; tú eres una palabra y yo soy otra palabra, y así de nuestro matrimonio, sólo engendramos un hijo maldito que se llama la Contradicción: tercera palabra de la vida (36).

En esta cita se aprecia como el enunciador le dice a ese “tú”, que es el cuerpo, que mantiene la voz porque él es sujeto con poder de enunciar, porque la voz determina y convoca las cosas del mundo mediante la palabra: “la voz me pertenece a mí enteramente”. A pesar de esto el “yo”, que puede designar y nombrar al cuerpo como tal, está consciente de que también es palabra, pues irónicamente el cuerpo le “hará caer” en el “artilugio” de que es una palabra. No obstante esto, el yo-sujeto lo hace patente mediante su voz; es decir, es el yo enunciador quien

da constancia de esta situación en que ambos son palabras, el cuerpo que es señalado por el yo, y éste que se construye con el pronombre en primera persona. En cuanto a esta relación del “yo” con su cuerpo mediante la pronominalización en segunda persona, Adsuar señala:

en este enfrentamiento, descubre el escritor cubano el tejido de una gran contradicción. Aquella que no resuelve jamás, y que permanece al fin extrapolada al territorio verbal, donde se hace comprensible, pero también donde su siembra, se disemina semánticamente su polaridad. La soberbia del cuerpo se contrabalancea con el poder de la voz en el “Discurso...” de Piñera. Mas, al cabo, la palabra que expresa y que “es” el cuerpo se deslíe tanto como la otra palabra que sólo aparentemente contiene una esencia más consistente: la palabra “Yo”⁵⁸.

En el texto de Piñera, se observa que el escritor cubano propone la “Contradicción” como resultado de la relación entre el yo (subjeto) del discurso y el tú corporal. Aun cuando la contradicción pueda aparentar una escisión insalvable de éstos, el mismo término sugiere la convivencia entre lo que representan estas dos palabras. Asimismo, en el “Discurso” el cuerpo se configura, aparentemente distante, favorecido en su realización en el mundo ante el individuo, en donde no queda claro el papel de éste de poseedor del organismo o poseído por él. Por ello la contradicción de poseedor-poseído entre el yo enunciadore y el aparato orgánico, pues el cuerpo se manifiesta de forma autónoma y parecería tener voluntad propia. Así se menciona en el “Discurso...”: “Sí creo que seamos la contradicción que necesita contradecirse. La pregunta era: ¿Hasta qué punto, límite o frontera me extendía yo? ¿De ti provenía la armonía o eras el desconcierto? ¿Era yo alguna de ellas? Flotando entre tales interrogaciones crecía cada vez más, como un desmesurado aerostato, la distancia y la indiferencia. Esta era la verdad” (36).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 114.

Como puede observarse en el “Discurso a mi cuerpo”, Virgilio Piñera reflexiona sobre la corporalidad en su escritura, no sólo la narrativa, sino en su literatura en general, problematiza el cuerpo y nos muestra una forma de entenderlo. Asimismo, señala la relevancia de la carne y lo sensorial del cuerpo como forma de experimentar el mundo. Éste y otros rasgos sobre el cuerpo y su configuración se analizarán con más detalle en los capítulos siguientes, en algunos textos narrativos de Piñera.

En el caso de Pier Paolo Pasolini la figura del cuerpo es también una constante en su obra literaria y cinematográfica. Puesto que la finalidad de este trabajo es analizar la configuración del cuerpo en parte de la cinematografía de este escritor y realizador italiano, lo corporal en el cine de Pasolini se tratará con más detenimiento en los capítulos correspondientes. En este apartado apuntaré las apreciaciones que Pasolini hace de lo corporal en partes de un proyecto escritural de corte reflexivo y ensayístico “Gennariello” –conformado por fragmentos– escrito el año de su muerte (1975) y publicado póstumamente en su idioma original junto con otros textos en el libro *Lettere luterane* en 1976 (*Cartas luteranas*).

En este escrito Pasolini se dirige a un destinatario que él conforma mediante la escritura, al utilizar la segunda persona, como sujeto social y corporal, ubicado en un espacio preciso y un tiempo contemporáneo al suyo. Como el título del primer escrito lo señala (“Parágrafo primero: cómo te imagino”), el autor imagina de una forma al destinatario del texto y así es como lo construye, indicando con ello ciertas pautas de lectura de este proyecto que se trata de un tratado pedagógico:

Como sugiere de inmediato tu nombre [Gennariello], eres napolitano. Por consiguiente, ante de proseguir tu descripción, y puesto que se plantea imperiosamente la pregunta, habré de explicarte [...] por qué he querido que seas napolitano. Estoy escribiendo en los primeros meses de 1975; y, en este período [...], los napolitanos representan para mí una categoría de personas que justamente me son simpáticas en concreto y además ideológicamente⁵⁹.

En la cita se aprecia como Pasolini se dirige a “otro” que forma parte de una colectividad bien definida, por el que siente “simpatía” ideológica, el “tú” que describirá se trata de un sujeto poseedor de su cuerpo, que debe cubrir cierto perfil físico, ideológico, intelectual. El enunciador apela por un interlocutor imaginario pensante y crítico, pero también con la ingenuidad necesaria para aprender de sus consejos y de la vida, para saber vivir “felizmente”. A continuación se anotan las características corporales que debe tener este destinatario del tratado:

Sobre todo eres, y debes ser, muy guapo. Pero tal vez no en el sentido convencional. También puedes ser un poco menudo e incluso algo esmirriado; y puedes tener ya en las facciones el rasgo que, con los años, te convertirá inevitablemente en una máscara. Pero tus ojos deben ser negros y brillantes, tu boca un poco gruesa y tu rostro bastante regular; tus cabellos deben ser cortos en la nuca y por detrás de las orejas, aunque no me cuesta nada concederte un buen mechón, largo, peleón y tal vez hasta un poco exagerado y gracioso cayendo sobre tu frente⁶⁰.

Acaso por esta descripción del cuerpo de su destinatario del tratado, se podría decir que Pasolini era un admirador de la belleza corporal; esto se constataría con los personajes de sus filmes, tanto masculinos como femeninos. Desde luego interpretados por hombres y mujeres que reúnan las características preconcebidas de los personajes. Aquí, se puede destacar el

⁵⁹ Pier Paolo Pasolini, *Cartas luteranas*, tr. Josep Torrel, Antonio Giménez Merino, Trotta, Madrid, 1997, p. 19.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 20.

personaje angélico de *Teorema*, por este carácter divino tiene esa belleza incomprensible y “sobrehumana”, que vincula lo místico y lo religioso.

De regreso al pequeño tratado pedagógico, nos damos cuenta de la aclaración realizada por Pasolini a Gennariello, en ella menciona que no necesariamente tiene que ser atractivo, lo importante es que sea simpático, inteligente y afectuoso. Además agrega que da lo mismo si en lugar de ser un Gennariello fuera una Concettina. Por otro lado, Pasolini en el “Parágrafo segundo” le indica al destinatario cómo debe imaginarlo. Con ello revela al lector contemporáneo de su época, y al actual, el lugar de relegado intelectual, en un determinado tipo de sociedad, como la burguesa, que él rechazó y cuestionó:

Quiero seleccionar una sola cuestión: lo que la gente dice de mí, eso por lo cual tú me has conocido hasta ahora (supuesto que sepas de mi existencia). Lo que has sabido de mí a través de la gente se resume eufemísticamente en pocas palabras: un escritor y director de cine, muy “discutido y discutible”, un comunista “poco ortodoxo y que gana mucho dinero con el cine”, un hombre que “no es trigo limpio”⁶¹.

Al mismo tiempo que Pasolini muestra la definición de sí mismo como escritor y cineasta que los demás refieren de él, no obstante, por el acto escritural estos aspectos de “escritor y cineasta” fueron los seleccionados para integrar parte del “yo autoral” que debe ser imaginado. Más adelante, en cuanto a su sexualidad menciona que se trata de un “tolerado” en una sociedad que tolera lo diferente aislándolo sin que afecte a la mayoría, así semeja la tolerancia con una forma de condena: Ninguna mayoría podrá eliminar jamás de su consciencia el sentimiento de la “diversidad” de las minorías. La tendrá siempre presente eterna y fatalmente”⁶².

⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

⁶² *Ibid.*, p. 25.

En el escrito se apunta como las cosas dan cierta educación al individuo en su juventud, la forma que tiene el sujeto de percibir y aprender lo que le proporcionan los objetos y la realidad física es mediante el cuerpo. Así, Pasolini menciona como para el muchacho “es su carne la que es educada como forma de espíritu. La condición social se reconoce en la carne del individuo [...]. Porque ha sido plasmado físicamente por la educación precisamente física de la materia de que está hecho el mundo⁶³. De este modo, se anota cómo el cuerpo experimenta el mundo, aquí podría relacionarse con la forma en que Piñera reflexiona y presenta el cuerpo, el cuerpo-carne, cuerpo como mundo.

1.2.2. REFLEXIONES PRELIMINARES SOBRE EL CUERPO

Dentro de la amplia y compleja obra de Gilles Deleuze (1925-1995) las reflexiones sobre el cuerpo se encuentran dispersas en varios textos, pero es posible articular con ellas una perspectiva general de análisis. De este modo, con una “lógica de multiplicidades” –que pasa por la ontología, la estética, la epistemología– el pensamiento filosófico de Deleuze constituye lo múltiple en sí; a partir de este pensamiento reflexiona sobre el cuerpo.

En este sentido, una de sus nociones sobre el cuerpo aparece en el libro *Nietzsche y la filosofía* de 1962. Aquí el filósofo francés se basa en el texto *La voluntad de poder* de Nietzsche para señalar la relación entre conciencia y cuerpo, puntualiza como la conciencia es testigo de “la formación de un cuerpo superior” y se plantea la pregunta ¿Qué es un cuerpo?

⁶³ *Ibid.*, p. 34.

Lo determina entonces como un campo de fuerzas que se relacionan unas con otras y señala: “Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas. Cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo [...]. Dos fuerzas cualesquiera, desiguales, constituyen un cuerpo a partir del momento en que entran en relación”⁶⁴. Finalmente, anota la imposibilidad de saber de qué es capaz un cuerpo, porque la conciencia es reactiva.

En *Lógica del sentido* de 1969, Deleuze presenta una idea semejante de la corporalidad, pues lo que hay en ella son mezclas: “un cuerpo penetra a otro y coexiste con él en todas sus partes”⁶⁵. Aquí se observa como mantiene, implícitamente, la figura de relación en el término de mezcla. Término que sugiere una imagen de tensión entre los cuerpos que se mezclan o relacionan sus fuerzas. En este sentido, en relación con el cuerpo Deleuze señala: “el cuerpo entero ya no es sino profundidad, y atrapa, y arrastra todas las cosas a esa profundidad abierta que representa una involución fundamental. Todo es cuerpo y corporal. Todo es mezcla de cuerpos, y en el cuerpo, encajadura, penetración”⁶⁶. Así, el cuerpo estaría delimitado por su accionar, sus pasiones, las tensiones de las que participa en combinación con otros cuerpos.

Deleuze plantea esta concepción del cuerpo a partir de la postura de Artaud y la esquizofrenia. Menciona como Artaud concibe un cuerpo esquizofrénico determinado por el dolor. Deleuze apunta las primeras tres dimensiones de este tipo de cuerpo: “cuerpo-colador”, “cuerpo-troceado” y “cuerpo-disociado” A esto agrega una nueva dimensión de este cuerpo,

⁶⁴ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, tr. Carmen Artal, 7ª. ed., Anagrama, Barcelona, 2002, p. 60.

⁶⁵ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, tr. Miguel Morey, Paídos, Barcelona, 1989, p. 29.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 103.

proveniente del mismo Artaud. Se trataría de un organismo sin partes que procede siempre por “inspiración, evaporación, transmisión fluidica”, sería el cuerpo sin órganos⁶⁷.

La noción del cuerpo sin órganos (CsO) que toma de Antonin Artaud, Deleuze la desarrolla en el libro que publica junto con Félix Guattari *Mil mesetas* (1980). En este texto se plantea una lucha que Artaud emprende contra los órganos y a su vez contra el organismo, pues se señala que para él “el cuerpo es el cuerpo y no tiene necesidad de órganos”. Por esta razón el cuerpo no sería un organismo, éste es el enemigo del cuerpo. Sin embargo, Deleuze no considera que el cuerpo sin órganos deba oponerse a los órganos. Para él, igualmente, el enemigo es el organismo, además puntualiza: “El CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo. El CsO [...], con sus ‘órganos verdaderos’ que deben ser compuestos y situados, se opone al organismo, a la organización orgánica de los órganos”⁶⁸.

Entonces se trataría de pensar el cuerpo de forma no jerarquizada, en la que el cerebro no sea un órgano dominador del resto, ni ocupe un lugar central. Este cuerpo no se concibe sin los órganos, sólo sin una organización de los órganos. Asimismo, Deleuze menciona ciertos tipos de cuerpos que pueden constituir un cuerpo sin órganos: el cuerpo hipocondriaco, sus órganos ya están destruidos; el cuerpo paranoico, sus órganos son constantemente atacados por influjos; el cuerpo esquizofrénico, libra una batalla contra los órganos y el precio de ello es la catatonia; el cuerpo drogado, con lo esquizo-experimental; el cuerpo masoquista, con su

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 103, 104.

⁶⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, tr. José Vázquez Pérez, 5ª. ed., Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 163.

dolor. De esta forma, para Deleuze: “el masoquista se ha hecho un CsO [...] que [...] sólo puede estar poblado por intensidades de dolor, *ondas doloríficas*⁶⁹.”

Cabe señalar como algunos de estos cuerpos deleuzianos parecen corresponder, sintomáticamente, a los que se presentan en ciertas obras de Piñera y Pasolini, como el “cuerpo masoquista” en la novela *La carne de René* y su contraparte sádica en la película *Saló o los 120 días de Sodoma*, respectivamente⁷⁰. No obstante, esto sería una manera de objetivar descriptivamente cómo aparecen estos tipos de cuerpos en sus obras. Pero con ello no se descartan otras reflexiones sobre la construcción de lo corporal para el análisis de las obras de estos autores.

Sin embargo, aquí es pertinente anotar los planteamientos generales sobre sadismo y masoquismo que desarrolla el mismo Deleuze en su libro *Presentación de Sacher-Masoch* de 1967. En este trabajo el filósofo francés pone en duda el término “sodomasiquismo” y opone proposiciones en las que reflexiona sobre el sadismo y el masoquismo de forma separada. Así, Deleuze menciona:

La distinción fundamental entre el sadismo y el masoquismo se muestra en los dos procesos comparados de lo negativo y la negación por un lado, de la denegación y lo suspensivo por otro. Si el primero [Sade] representa la manera especulativa y analítica de captar el instinto de muerte en tanto jamás puede ser dado, el segundo [Masoch] representa una manera completamente distinta, mítica y dialéctica, imaginaria⁷¹.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁰ También podría señalarse un “cuerpo esquizofrénico” en el filme *Pocilga* de Pasolini, obra que no se analiza en el presente trabajo, precisamente por tratarse de otro modo de experimentar el cuerpo, que ameritaría un estudio propio.

⁷¹ Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, tr. Irene Agoff, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 39.

En este sentido, Deleuze destaca la función descriptiva en la obra de estos autores. Esta función cómo puede influir en la conformación de lo sádico o lo masoquista. Señala como en la obra de Sade las descripciones se sobrepasan hacia una función demostrativa, función que descansa “sobre el conjunto de lo negativo como proceso activo y de la negación como *Idea* de la razón pura”, esto mediante la descripción acelerada con obscenidades. En cambio, en la obra de Masoch las consignas y descripciones van hacia una función mítica y dialéctica, función que se apoya en el “conjunto de la denegación como proceso reactivo y del suspenso como *Ideal* de la imaginación pura” hasta el grado que las descripciones subsisten desplazadas volviéndose sugestivas y decentes⁷². Asimismo, Deleuze señala las instituciones como necesidades del sádico y las relaciones contractuales como las del masoquista: “El sádico piensa en términos de posesión instituida, y el masoquista, en términos de alianza contraída. La posesión es la locura propia del sadismo; el pacto, la del masoquismo”⁷³.

Por otro lado, en su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación* de 1981 Deleuze no sólo realiza una teorización sobre pintura y arte en general, sino que trata precisamente el aspecto de la sensación en el cuerpo, las “sensaciones-carne”. Deleuze anota como la sensación está en el sujeto y el objeto. En el primero por “el sistema nervioso, el movimiento vital, el instinto”. En el segundo por “el hecho, el lugar, el acontecimiento”. Además apunta que la sensación “es maestra de deformaciones, agente de deformaciones del cuerpo”⁷⁴, pues para Bacon la forma que refiere la sensación (Figura) es lo opuesto de la forma que refiere un objeto que supuestamente representa (figuración). Asimismo, en este texto está presente el cuerpo sin órganos en correspondencia con las sensaciones manejadas en el trabajo pictórico de Bacon: “el cuerpo sin órganos es carne y nervio: lo recorre una onda que traza en él niveles;

⁷² *Idem.*

⁷³ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, tr. Isidro Herrera, Arena, Madrid, 2002, p. 43.

la sensación es como el encuentro de Fuerzas que actúan sobre el *cuerpo* [...], cuando está así relacionada con el cuerpo la sensación deja de ser representativa, deviene real”⁷⁵.

Cabe mencionar el factor de la carne que se destaca en el libro como parte de la experimentación de las sensaciones. Aquí, la pieza de carne en tanto material corpóreo sensitivo, sería “ese estado del cuerpo en que la carne y los huesos se confrontan localmente, en lugar de componerse estructuralmente” esto, porque el cuerpo se devela cuando ya no está sostenido por los huesos⁷⁶, que son la estructura. En el cuerpo, la carne y los huesos coexisten por separado, cada uno por su lado. Así, la carne como objeto de adoración podría considerarse la parte más vulnerable de la corporalidad. La carne expuesta al sacrificio, al dolor o a los placeres sería llevada a un estado, que hasta cierto punto, provoque o represente compasión o repulsión.

Desde otro enfoque, el filósofo contemporáneo francés Jean-Luc Nancy también problematiza la corporalidad en su libro *Corpus*. Aquí trata el cuerpo bajo el orden del sentido, por medio de la escritura y también de su ontología. Para Nancy el cuerpo es expositor y expuesto, no tanto significante y significado. En cuanto a la existencia corporal, Nancy menciona: “Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin *ahí*, sin un aquí, he aquí, para el éste. El cuerpo-lugar no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones, o finalidad. [...], el cuerpo da lugar a la existencia”⁷⁷. Más adelante agrega: “la *ontología del cuerpo* es la ontología misma: ahí el ser no es nada previo o subyacente al fenómeno. El cuerpo *es* el ser de la existencia”⁷⁸. Para Nancy, el cuerpo sería el límite de sentido. Los cuerpos tienen lugar al límite. Según Nancy el

⁷⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁷⁷ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, tr. Patricio Bulnes, Arena Libros, Madrid, 2003, p. 15.

⁷⁸ *Idem.*

mismo sentido sobresale, para acabar o para iniciar, sobre su límite; siendo este límite el cuerpo; porque deja de referirse a sí mismo y se suspende en ese límite que le da sentido. Por tanto, el cuerpo del sentido, “expone” esta suspensión del sentido. De este modo, “para hablar o para escribir a partir del cuerpo, para darle y a su vez reconocerle el *lugar* que nunca habrá tenido en el discurso, el sentido ha de ser abandonado a su propio exceso”⁷⁹.

Entonces, a partir de estas nociones se puede pensar el cuerpo como un acontecimiento que irrumpe en el mundo, para conformarse como materia de experimentación y sensaciones. El cuerpo se constituye por una relación de fuerzas que se corresponden unas con otras. Asimismo, el cuerpo se erige de manera autónoma al rechazar la “organización orgánica de los órganos” y pensarse como un cuerpo sin órganos, esto permite concebirlo acaso como una totalidad, sin considerar la unidad o dualidad en el cuerpo, pues todo es cuerpo.

En el cine, este carácter de acontecimiento adquiere, además, el imperativo de una visualización directa, un cuerpo presente que se muestra al espectador. Como señalé antes, es necesario distinguir que en la literatura la palabra es el acontecimiento y el cuerpo la virtualidad que se reconstruye como sentido.

Por otro lado, en relación con las obras literarias y cinematográficas que se analizarán en los capítulos siguientes, se retomarán estos enfoques teóricos en la medida en que resulten pertinentes para el estudio del cuerpo y de la carne –materia de sensaciones– que es violentado, y experimenta placer y dolor. La forma en cómo se presenta y configura el cuerpo, así como su tipología, se analizará con más precisión en los capítulos correspondientes a cada autor y expresión discursiva.

⁷⁹ Daniel Alvaro, “Un cuerpo, cuerpos”, Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo...*, p. 54.

CAPÍTULO 2. CONFIGURACIONES DEL CUERPO TRANSGREDIDO EN CUENTOS DE VIRGILIO PIÑERA

2.1. VIRGILIO PIÑERA: VIVIR LA LITERATURA

El propósito de este apartado radica en una aproximación panorámica a la escritura de Piñera en tanto actitud y posición ante lo literario, es decir, como una forma de vida. Por ello, aquí no se desarrolla un enfoque biográfico sobre el autor, se trata más bien de comprobar como la escritura tiene un papel vital en el poeta, narrador y dramaturgo cubano, a partir de la obra literaria del mismo y de las diversas relaciones que establece con su propia obra. Por decirlo de algún modo, metafóricamente, cómo el hecho literario se llega a integrar a la corporalidad misma de Virgilio Piñera, no sólo a su intelecto y a su imaginación sino a su organismo, como si fuese un nutriente más para conservar la vida y sobrellevar la existencia: alimento literario compuesto del hábito de la lectura y transformado, digerido y devuelto creadoramente por su cuerpo, mediante el acto de la escritura.

2.1.1. LA LITERATURA COMO ESPACIO VITAL: ACTITUD CRÍTICA Y “PROVINCIANISMO”

La escritura de Virgilio Piñera, nacido en Cárdenas (Matanzas) en 1912, recorre desde la poesía, el teatro, la narrativa hasta el ensayo. Piñera comienza su contacto con la literatura desde su infancia, leyendo obras como *El tesoro de la juventud*, *Los tres mosqueteros*, *Don Quijote de la Mancha* y autores como Verne y Salgari, según menciona su hermana Luisa Piñera –con quien mantuvo la relación más estrecha de entre sus cinco hermanos. Además, añade como en su casa también “existió un ejemplar de las *Meditaciones* de Voltaire, y Virgilio y yo empezamos a leerlo. Tía Julia ignoraba quién era ese Voltaire, pero no las tuvo todas consigo y fue a consultar a su confesor [...]. Éste le dijo que quemara el libro de inmediato, si no quería que nos excomulgara”¹. Éstas fueron sus lecturas de infancia, pero su relación más consciente y directa con la literatura –después de haberse formado el hábito de la lectura y al pasar de los años– proviene de autores como Chejov, Flaubert, Dostoievski, Zola, Tolstoi, Stendhal, otros escritores cubanos como Miguel del Carrión y Alfonso Hernández Catá. Sin embargo, el escritor que más lo marcó y acaso apasionó fue el francés Marcel Proust. La lista anterior de escritores es la que apunta su hermana Luisa², quizá habría que agregar a otros autores como Julián del Casal y Valery. La anécdota de Voltaire contada por la hermana, además de mostrar el interés de Piñera y Luisa por la literatura, también deja ver los prejuicios del entorno en que el escritor iría creciendo y a lo que él mismo llamaría “provincianismo”, al escribir en su autobiografía:

¹ Esta anécdota se deriva de una serie de entrevistas que realizó el crítico Carlos Espinosa a los familiares de Piñera, escritores y amigos cercanos al autor que lo conocieron en vida y que recoge en el libro *Virgilio Piñera en persona*, Unión, La Habana, 2003, p. 29. Además de las entrevistas a una serie de personajes, en el texto se recopilan fragmentos de la autobiografía de Piñera, y escritos de otro tipo como epístolas, artículos y notas periodísticos y poemas inéditos al momento de la investigación desarrollada por el autor.

² *Ibid.*, p. 67.

Me había tocado en suerte vivir en una ciudad provinciana, pero esto que no es cosa grave y hasta positiva si se sabe que allá existe una capital en toda la acepción de la palabra, significaba, en el caso nuestro, una tal ausencia de comunicación espiritual y cultural que, a larga, terminaría por encontrarnos. Vivía, pues, en una ciudad provinciana de una capital de provincia, que, a su vez, formaba parte de seis capitales de provincia provincianas con una capital provinciana de un estado perfectamente provinciano³.

En las palabras de Piñera se refleja una mirada estrecha social y culturalmente de Cuba y se revela una insatisfacción y pesimismo, acaso por las circunstancias de la Isla con un Estado que la conducía a la miseria. Por ello, la miseria y la capital terminan por encontrarse –la pobreza casi nunca los abandonó, pues ya en *las provincias* la familia de Piñera la sufría. De la primera, difícilmente había escapatoria. Para él resultaría aún más inconveniente que tanto la capital de la provincia como la del país fueran igualmente provincianas. Desde este enfoque, para Piñera no hay en su país una apertura “moral” y cultural que permita el desarrollo o mejoramiento de las condiciones de vida y de la cultura, por tanto, de la literatura. Así, según palabras de Piñera:

En este vaivén nos íbamos haciendo. La miseria ponía su nota abyecta en esta formación [...], la economía del país andaba tan mal que resultaba un verdadero triunfo ganarse un peso. Por otra parte a nadie se le ocurría protestar, se partía del supuesto absurdo de que tal estado de cosas era incambiable. Todo se resolvía cruzándose de brazos y diciendo: “No podemos hacer nada”⁴.

La angustia experimentada por Piñera en su “abyecta formación” y su visión de la Isla, se concretará mediante la escritura, primordialmente en su poema “La isla en peso” (1943): “la maldita circunstancia del agua por todas partes/ me obliga a sentarme en la mesa del café./ Si

³ Virgilio Piñera, “La vida tal cual”, *Unión*, “Especial: *Virgilio tal cual*” (La Habana), abril-mayo-junio de 1990, año III, núm. 10, p. 23.

⁴ Carlos Espinosa, *op. cit.*, p. 38.

no pensara que el agua me rodea como un cáncer/ hubiera podido dormir a pierna suelta”⁵. En este poema, el yo poético, a lo largo del discurso lírico, muestra mediante el uso de un lenguaje cotidiano, la tristeza y el agobio que le hace sentir el monótono y limitado ambiente. Desde el primer verso, “La maldita circunstancia del agua por todas partes”, el poema mantiene a la gente y al poeta en una situación espacial prácticamente carcelaria, una limitante para las fuerzas vitales y creativas. De este modo, como menciona López Lemus: “ese pueblo no vive con plenitud sobre su isla, a pesar de que ella es una maravilla, una fiesta de olores. El pueblo siempre ‘más abajo’, desea y siente el paisaje y en él siente su yo, que se ha perdido entre pintoresquismos musicales, paisajistas y edulcoraciones [...]. La isla vive su nada su sin razón, lo que abunda, la luz, nada puede hacer para dar alegría ‘en un pueblo tan triste’”⁶.

En este poema, la isla y la poesía se muestran como espacio vital, ya que Piñera concebía el hecho literario de forma distinta a algunos de sus contemporáneos del grupo de la revista *Orígenes*. Para él, la poesía, en sentido extenso, no se limitaba a una correspondencia entre la historia y la poesía como búsqueda del conocimiento; la poesía era un acontecer de la vida, algo inherente a ella. Por eso, Piñera muestra lo angustioso, cruel y terrible de la existencia humana en su literatura, a diferencia de lo otros que buscaban la perfección y acaso el paraíso. Al respecto, menciona Valerio-Holguín: “La miseria, el hambre y el sufrimiento son elementos con los que Piñera comienza a construir tempranamente su martirio. Además existe en Piñera la voluntad estética de identificar el martirio de su vida con fenómenos estéticos. Es en ese sentido, entonces, que Piñera identifica su vida con la literatura”⁷.

⁵ Virgilio Piñera, *La isla en peso*, comp. y pról. de Antón Arrufat, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 37. Ver Virgilio Piñera, *La vida entera (1937-1977)*, Huerga y Fierro, Madrid, 2005, p. 24.

⁶ Virgilio López Lemus, “Vida verdadera del poeta Virgilio Piñera”, en Rita Molinero (ed.), *op. cit.*, p. 142.

⁷ Fernando Valerio-Holguín, *Poética de la frialdad. La narrativa de Virgilio Piñera*, University Press of America, Lanham. 1997, p. 3.

2.1.2. LAS “TRES GORGONAS”: AUTOMARGINALIDAD Y LITERATURA

En el año de 1937, Piñera será invitado a impartir una conferencia sobre “Vivencias poéticas” en el Conservatorio Peyrellade. En aquella ocasión, compartió el ciclo de conferencias junto con otros críticos y autores, y se podría decir que fue el comienzo público de este escritor en el medio de las letras cubanas, pues ya había aparecido un poema suyo (“Un grito mudo”) en la antología *La poesía cubana en 1936* de Juan Ramón Jiménez⁸.

En este punto no hay que pasar por alto el aprendizaje o descubrimiento que Piñera hizo de sí mismo, que está relacionado con aspectos esbozados anteriormente, y con la forma de enfrentar su escritura literaria:

No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo más que soltar la baba y agitar los bracitos, *me enteré de tres cosas lo bastante sucias como para no poderme lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el Arte*. Lo primero, porque un buen día nos dijeron que no «se había podido conseguir nada para el almuerzo». Lo segundo, porque también un buen día sentí que una oleada de rubor me cruzaba el rostro al descubrir palpitante bajo el pantalón el abultado sexo de uno de mis numerosos tíos. Lo tercero, porque igualmente un buen día escuché a una prima mía muy gorda que apretando convulsivamente una copa en su mano cantaba el brindis de «Traviata»⁹.

En relación con la cita, estas tres cosas “bastante sucias” que Piñera denominará “las tres gorgonas”, influirán en su vida. En cuanto a la literatura, la homosexualidad es un motivo latente no explícito, en ocasiones está sugerida pero no es tema directo de su obra: su interés radica en el texto literario como expresión artística. Además, en sus páginas muchas veces están más presentes el tema del hambre y la muerte, y en algunos textos de manera muy

⁸ Vid. en Carlos Espinosa, *op. cit.*, p. 70.

⁹ Virgilio Piñera, “Virgilio, tal cual”, p. 23. El énfasis es mío.

explícita la reflexión sobre el acto creador de la escritura y su ficcionalidad, sobre la potencia de la imaginación en correspondencia con la normalidad. Al mencionar sus vivencias asociadas con la escritura me refiero a una predominancia de sensaciones y experiencias vividas mediante su cuerpo-carne y expresadas literariamente en su escritura. El acto de escribir le resulta tortuoso y sufridor, y lo experimenta emocionalmente en su cuerpo. De este modo, “Hablar del texto como cuerpo, a través de la metonimia de la carne, significa no ya una pura y simple referencia sino el planteamiento de la identidad entre vida y escritura. Dicha relación no es armoniosa sino más bien torturadora. Piñera se plantea como un sujeto agónico de la escritura”¹⁰.

En este sentido, el mismo Piñera fue un automarginal en el entorno socio-cultural de su época, debido a que conservó su postura intelectual, no negó su homosexualidad y se mantuvo fiel a su escritura en relación con los estilos literarios predominantes de José Lezama Lima o Alejo Carpentier. Piñera manejaba un lenguaje sencillo que según Arrufat: “fuera consustancial con su mundo, y que a su vez hiciera ese mundo. Afanoso de ser natural y antilibresco, su poética repudia la solemnidad, la seriedad”¹¹. A Piñera se le asocia con el grupo *Orígenes* en sus inicios, y según Antón Arrufat fue el más destacado de los antagonistas literarios de la poética de Lezama: “Piñera descubrió en Lezama [...] a su necesario antagonista [...], el otro del cual necesitamos para comprendernos [...]. En vida Piñera y Lezama tuvieron amistad y enemistades, grandes disgustos y solemnes reconciliaciones, largas separaciones y duraderas concordias”¹².

¹⁰ Fernando Valerio-Holguín, *op. cit.*, pp. 4-5.

¹¹ Antón Arrufat, “Un poco de Piñera”, en Virgilio Piñera, *Cuentos completos*, p. 30.

¹² Carlos Espinosa, *op. cit.*, p. 125.

Otro autor que estudia las diferencias entre estos escritores cubanos y su postura ante la literatura, primordialmente con respecto a la poesía, es Jesús Barquet. Él menciona que después de la desaparición o escisión de la revista *Espuela de plata* (1939-1941), dirigida por Lezama Lima, se derivan tres revistas: *Nadie parecía* (1942-1944), *Clavileño* (1942-1944) y *Poeta* (1942-1943) –la última dirigida y editada por Piñera. De todas éstas surgirá la revista *Orígenes* (1944-1956)¹³, publicación que brinda su nombre a sus editores y colaboradores en tanto grupo. Barquet agrega que Piñera –miembro disidente de *Orígenes*– en las editoriales “Terribilia meditans” de *Poeta*, reconoce la importancia en la literatura cubana de esa “excepcional generación de 1936” y también hace una crítica y autocrítica para no caer en el conformismo formal, ni la imitación o autoimitación como grupo. De manera más directa, Piñera señala en “Terribilia meditans”:

Y nosotros padecemos la fatal delectación. Lezama, tras haber obtenido un instrumento de decir, se instala cómodamente en el mismo y comienza a devorar su propia conquista. Después de *Enemigo rumor* –testimonio rotundo de liberación– era preciso, ineludible haber dejado atrás ciertas cosas que él no ha dejado. Era absolutamente preciso no proseguir en la utilización de su técnica usual; hacer un verso más con lo ya sabido y descubierto por él mismo, significaba repetirse genialmente pero repetirse al fin y al cabo. Era preciso que no se hubiese escrito una página más como ésas, cierto es, muy deliciosas, de “los directores” ni un poema más como ese arcaicamente dogmático de “Sacra, Católica Majestad”. Era preciso haber escrito otra cosa o permanecido en ese sustantivo silencio del Valéry de *La joven parca*.

Y nosotros, claro está, en su misma tesitura. Todos nos sentíamos satisfechos porque “estábamos bien”, porque comenzábamos a “ser discretos”, porque nuestra obra entraba en una discreción que muy bien podía significar la esterilidad¹⁴.

¹³ Jesús Barquet, “El inicio de una disidencia esencial en los años cuarenta: Virgilio Piñera como editor de *Poeta* y crítico generacional” en Rita Molinero (ed.), *op. cit.*, p. 365.

¹⁴ Esta cita se toma del libro de Virgilio Piñera, *Poesía y crítica*, CONACULTA, México, 1994, pp. 173-174. En éste aparecen las dos “Terribilia meditans”. No obstante, en el estudio de Barquet se señala como este fragmento se publicó en el número 2 de *Poeta*. Además, la parte de la cita en la que se alude a Lezama ha sido utilizada por otros críticos para señalar las diferencias entre éste y Piñera.

Esto revela la inquietud de Piñera por no conformarse con lo ya alcanzado formalmente en la literatura de esa apertura del grupo *Orígenes* presidida por Lezama. Parecería ser una llamada, un aviso para no ceder ante la repetición de un estilo, y no sólo una crítica a la escritura Lezamiana¹⁵. En este sentido, Piñera, a diferencia de Lezama, mantendrá una escritura sencilla sin aparente complejidad retórica, caracterizada por los recursos creativos del absurdo, el humor negro, la ironía o la representación grotesca del cuerpo violentado, que en conjunto constituirán su estética literaria. La misma que se sostendrá, también, ante las tendencias que se seguirían en las artes, según la narrativa cultural del gobierno revolucionario. Algunos de los elementos de la obra de Piñera mencionados, ya han sido estudiados antes por la crítica como se observa en el trabajo de Carmen L. Torres sobre el humor negro en los cuentos de Piñera. Ella, a partir de este humor, plantea una perspectiva del “humor absurdo” y del “humor grotesco” en los cuentos del escritor. Vicente Cervera y Mercedes Serna, por su parte, estudian la ironía y el absurdo en los cuentos y en la obra de Piñera. Carmen Ruiz Barrionuevo se concentra en la corporalidad presente en los cuentos piñerianos como parte de su estética. Estos son sólo algunos, de entre varios críticos, que han tratado la obra de Virgilio Piñera desde diversos enfoques.

En este sentido, por su estilo literario, Piñera fue considerado un autor polémico, orillado a la marginación e incluso experimentó esta marginalidad tanto en su literatura como en su vida. Anton Arrufat menciona que “durante la mayor parte de su vida, Virgilio Piñera integró la categoría social de marginado. Vivió con frecuencia voluntariamente y otras como consecuencia de su propia escritura, apartado de los centros de poder, tanto en Cuba, como

¹⁵ No es propósito del presente trabajo profundizar sobre las diferencias estéticas que existieron entre los dos escritores –quizá quienes tenían una literatura más vigorosa, completa y diferente entre sí del grupo–, sólo señalo estas divergencias para ilustrar cómo Piñera a pesar de un estilo de escritura que predominaba en la Isla, se mantuvo fiel a su estética, primero en relación con el grupo (*Orígenes*) y posteriormente con el régimen revolucionario que pedía un arte comprometido con el mismo.

después en la Argentina, donde residió más de diez años”¹⁶. Rita Molinero, Reinaldo Laddaga, Daniel Balderston y el escritor cubano Reinaldo Arenas, son otros de los que tratan este tema de la marginalidad en Piñera. Balderston, en uno de sus trabajos sobre el autor de *Cuentos fríos* –“Piñera y cuestiones del canon, 1953-1990”–, hace un recuento de su narrativa breve y su inclusión en las antologías del cuento cubano e hispanoamericano. Así, según Balderston: “Piñera desaparece de las antologías cubanas en 1969, en un momento en que sus dificultades con el régimen se agravaron”¹⁷. Para ilustrar la poca relevancia dada a la obra piñeriana, el mismo autor señala: “Lo que más sorprende en las antologías más generales del cuento latinoamericano es cómo Piñera ha figurado en muy pocas. Mi bibliografía sobre el cuento latinoamericano, en 1992 [...], examinó más de 1300 antologías, la mayoría de ellas publicadas a partir de 1960. Piñera pudo haber sido incluido en por lo menos doscientas de ellas (las antologías tanto de cuento del continente entero como las de Cuba y el Caribe), pero sólo aparece en diecisiete”¹⁸.

De este modo, Piñera mantuvo su estilo de escritura, primero en una sociedad cubana dominada por los moralismos y posteriormente en el régimen revolucionario que apuesta por un compromiso social del arte. En cuanto a este punto, aquí sería oportuno mencionar las palabras

¹⁶ Antón Arrufat, “Un poco de Piñera” en Virgilio Piñera, *Cuentos completos*, p. 12.

¹⁷ Daniel Balderston, “Piñera y cuestiones del canon, 1953-1990” en Rita Molinero (ed.), *op. cit.*, p.468.

¹⁸ *Ibid*, pp. 468-469. Con relación a las antologías, Balderston marca una comparación entre Piñera y otros autores hispanoamericanos, menciona como “Cortazar aparece en 37, Borges en 71, García Márquez en 48, Felisberto Hernández en 27” (468-469). Anotaré sólo algunas antologías que señala este autor, la de Salvador Bueno, *Antología del cuento en Cuba, 1902-1952*, publicada en Cuba por el Ministerio de Educación en 1953, ésta sería la primera en que se antóloga un cuento de Piñera, la de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios* de 1955, la antología de José Rodríguez Feo, *Aquí 11 cubanos cuentan* de 1967 y la de Rogelio Llopis, *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario* de 1968. Desde luego, como el contenido del texto de Balderston lo muestra su investigación abarca hasta 1992; por ello, menciono sólo una de ciertas antologías, que han aparecido en los últimos años, en las que se incluye la obra de Piñera –después de la recuperación de su literatura a partir de la década de los ochenta– la antología de Jorge Fornet y Carlos Espinosa Domínguez, *Cuento cubano del siglo XX*, editada por el FCE, México, 2002. Por otro lado, Reinaldo Laddaga trata esta marginalidad de la literatura piñeriana a partir de las semejanzas formales con dos escritores hispanoamericanos: Felisberto Hernández y Juan Rodolfo Wilcock, en su texto *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 2000. A los tres escritores los considera “raros” literariamente en correspondencia con la literatura hispanoamericana.

de Rita Molinero: “Virgilio Piñera fue víctima de burócratas, reformadores de la cultura y celosos perseguidores de toda literatura que no respondiera a las directrices del realismo social. Lo que es peor aún, pagó las consecuencias del disimulo y el miedo”¹⁹. Así, el mismo régimen que después de algunos años de haber triunfado la revolución promovió la cultura, la fue acotando y cerrando las formas de expresión de algunos intelectuales y escritores considerados no promotores o seguidores del régimen. Entre ellos Virgilio Piñera, al grado de que sus textos literarios dejaron de publicarse y las obras dramáticas de representarse; principalmente a partir de la década de los setenta: el llamado “quinquenio gris” (1970-1975). Para Piñera, como señala Arrufat fue más de un decenio, pues no se le publicó nuevamente hasta después de su muerte, a partir de la década de los ochenta²⁰.

2.1.3. DISTANCIA DE *ORÍGENES* Y ENCUENTROS ARGENTINOS

Antes he mencionado que a Piñera se le relaciona con el grupo de la revista *Orígenes* (1944-1956), publicación que tendrá como directores y fundadores a José Lezama Lima y al crítico José Rodríguez Feo. Esta revista agrupa a colaboradores que participaron en publicaciones periódicas anteriores como *Verbum* (1937), *Espuela de plata* (1939-1941), *Nadie parecía* (1942-1944), *Clavileño* (1942-1944) y *Poeta* (1942-1943). Además de Virgilio Piñera, quienes conformarían lo que se llamaría el grupo *Orígenes* serían un número diverso de escritores: Ángel Gaztelu, Gastón Baquero, Justo Rodríguez Santos, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina

¹⁹ Rita Molinero (ed.), “Introducción”, *op. cit.*, 2002, p. 18.

²⁰ Entre los críticos que desarrollan esta problemática de la marginalidad en Piñera y su obra, se encuentran: Antón Arrufaf, Enrico Mario Santi, Leonardo Padura Fuentes, el escritor Guillermo Cabrera Infante.

García Marruz, Octavio Smith, Lorenzo García Vega y el músico Julián Orbón. A pesar de que Orígenes estaba conformado por diversas poéticas, la figura central del origenismo era Lezama Lima con su imagen poética y con la “incorporación de la cultura universal a su sistema poético del mundo, a su concepción de la cultura como una segunda naturaleza, a su validación cognoscitiva de la *imago*”, la idea de que el hombre ha perdido su semejanza con Dios, por ello sólo le queda la posibilidad de ser imagen²¹.

Virgilio Piñera al encontrarse frente a una visión “divina” de la poesía y de la cercanía con lo religioso –con el catolicismo de algunos origenistas como el mismo Lezama y Gaztelu– propone una estética opuesta: antisolemne, fatalista y con un lenguaje sencillo. Ésta sería la contraparte y la crítica, pero quizá por lo mismo también ese elemento complementario que permitiría el enriquecimiento en la poética propia, primordialmente, y de Lezama y del resto del grupo. Así, “[p]ara el grupo Orígenes, en particular, este contrapunto significó además un elemento dialéctico interno, de unidad y lucha de contrarios, fundamental en el desarrollo y trayectoria creativa de sus miembros”²². De ahí que a Piñera se le mencione como un miembro disidente del grupo Orígenes, no estaba en todo de acuerdo con las formas y estilos poéticos. Sin embargo, el interés era el mismo y común para todos: la poesía, su creación y la reflexión sobre la misma. Por ello, Jorge Luis Arcos menciona como hubo un Orígenes –el centro del grupo liderado por Lezama– y un anti-orígenes formado por Piñera y García Vega:

²¹ Jorge Luis Arcos, *Los poetas de Orígenes*, sel. y prol. de, FCE., México, 2002, p. 16. El autor agrega como a los poetas del grupo no les interesó ninguna de las corrientes que les fueron contemporáneas o coetáneas, ellos fueron herederos de los modernistas y puntualiza: “Más tienen que ver con la experiencia simbolista y con la problemática de la poesía pura, aunque tampoco se detienen en ella. No podía ser de otro modo para quienes el conocimiento (y el testimonio profundo) de la realidad eran poco menos que un imperativo de fe poética y, en muchos de ellos, religiosa” p. 14.

²² Jesús Barquet, art. cit., p. 369.

Tanto Piñera como García Vega sustentan una realidad sin Dios. La catolicidad del resto es evidente. Acaso esa casi desesperada intensidad que se siente en los poemas de Virgilio y Lorenzo con esas sus percepciones de un mundo que amenaza con agotarse en lo inmanente [...]. Ellos muestran el caos, la realidad desprovista de calificativos, un mundo ingobernado, carente de finalidad trascendente. [...] ese sinsentido, esa intrascendencia es sentida, vislumbrada en esos poemas con una autenticidad que no ofrece dudas, que nos hace reconocerla, participar de ella, porque nadie, ni siquiera el creyente más fervoroso, puede permanecer eternamente en unión mística con su esperanza de sentido y trascendencia²³.

Para este autor, ambos escritores mantienen una actitud y un impulso vanguardistas en el grupo y ante la cultura, por su mirada polémica y el abierto rechazo y oposición al otro polo del grupo. Esto mediante la práctica de sus propias poéticas en virtud de ser conscientemente una crítica y contrapunto; principalmente Piñera, por refutar la imitación de estilo y buscar la innovación en el discurso poético y en el arte. De este modo, para Virgilio, como señala en su texto: “El secreto de Kafka” (1945), la relevancia del artista es tal en cuanto tiene la capacidad de “dar fe” “de la marcha del mundo”, aquí mediante la literatura; entonces “se trata, por el contrario, de demostrar que en el campo de lo estrictamente literario el único móvil del artista es producir, a través de una *expresión nueva*, ese imponderable que espera el lector y que se llama ‘la sorpresa literaria’, la sorpresa por invención”²⁴. Pero este “dar fe” para nada está relacionado con alguna “verificación teológica, ética o filosófica”²⁵, por el contrario, se trata de un acto meramente literario, de hacer uso de esta expresión y de los recursos literarios. Todo depende de la literatura para sorprender al lector cuando éste se enfrente al texto, desde luego sin descartar la capacidad que haya tenido el escritor (el artista) al haber utilizado los medios literarios para transmitirlos en la obra.

²³ Jorge Luis Arcos, *op. cit.*, pp. 13-14.

²⁴ Virgilio Piñera, “El secreto de Kafka”, *Poesía y crítica*, pp. 230-231.

²⁵ *Ibid.*, p. 230.

En 1946 Piñera viaja hacia Argentina donde residirá en diferentes lapsos de tiempo. Su primera estancia se concreta porque obtiene una beca por parte de la Comisión Nacional de Cultura de Argentina, para realizar estudios sobre la poesía hispanoamericana. Aun cuando hay una época en que Piñera radica entre La Habana y Buenos Aires (1946-1958), de ser alguien polemista y controvertido, se encuentran colaboraciones suyas en la revista *Orígenes*: como su obra dramática de un acto *Falsa alarma*, aparecida en los números 21 y 22 en 1949, y que el crítico Rine Leal –entre otros– ha mencionado cómo “Piñera cultiva el absurdo antes que el término cobrase dimensión mundial y que su obra es un ejemplo de buen teatro con o sin Ionesco”²⁶. La obra a la que alude de Ionesco es *La soprano calva* llevada a escena en 1950, en cambio, *Falsa alarma* se estrenaría hasta 1957 y otra obra representativa de su dramaturgia y del absurdo piñeriano es *Electra Garrigó*, llevada a escena en 1948.

Cuando se da la ruptura del grupo *Orígenes*, primordialmente entre Lezama Lima y Rodríguez Feo, éste funda la revista *Ciclón* en 1955 –se publicará hasta 1959– y nombra como secretario de redacción a Virgilio Piñera. La apuesta de la revista era lo contrario de *Orígenes*, ya que se oponía al moralismo del entorno social y cultural. Piñera al residir en Argentina contribuye en gran medida a fortalecer la revista, al enviar a la Isla colaboraciones de varios escritores argentinos, que ya eran conocidos en ese momento, como Borges y Sábato entre otros. La experiencia argentina de Piñera fue diferente en cada etapa y acaso productiva en cada una de ellas, por eso aquí se anotan sus palabras sintetizando esta vivencia:

²⁶ Carlos Espinosa, *op. cit.*, p. 189.

Mi primera permanencia en Buenos Aires duró de febrero de 1946 a diciembre de 1947; la segunda de abril de 1950 a mayo de 1954; la tercera de enero de 1955 a noviembre de 1958. Si doy tal precisión es por haber vivido diferentemente las tres etapas.

En la primera fui becario de la Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires; en la segunda empleado administrativo del Consulado de mi país; en la tercera corresponsal de la revista *Ciclón* dirigida por José Rodríguez Feo. La economía de la primera etapa fue saneada; la de la segunda irrisoria; la de la tercera desahogada²⁷.

El periodo argentino representó para Piñera una oportunidad de ampliar sus horizontes culturales y literarios, conoce a escritores argentinos de renombre como Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Adolfo Bioy Casares y Ernesto Sábato, solo por mencionar algunos. Además hizo amistad con otros como Adolfo Fernández de Obieta (hijo de Macedonio), José Bianco y el escritor polaco –radicado en Buenos Aires desde 1939– Witold Gombrowicz. Con éste último, como el mismo Piñera ha mencionado, compartió además de una gran amistad, una afinidad estética de la literatura.

En la primera estancia en Buenos Aires, Piñera se encuentra con Adolfo de Obieta a quien ya conocía epistolarmente, es al primero que llama cuando llega a la ciudad porteña. Éste es quien lo presentará con Gombrowicz, entonces es cuando se suma al equipo de traducción al español de su novela *Ferdydurke*, novela publicada en Varsovia en 1937. Así lo menciona Virgilio en un artículo: “Adolfo de Obieta me dijo: ‘Che, tendrá usted que conocerlo a Gombrowicz’ [...]. Afirma ser conde, dice tener derecho al ‘taburete’ porque su abuelita era ‘grandeza de España’ [...]. Lo cierto es que todo Buenos Aires literario lo lleva en la boca, ya sea para alabarlo o denostarlo. En estos momentos se ocupa de la traducción al español de su novela *Ferdydurke* [...]. Pero está de más que le siga describiendo a Gombrowicz; vamos a

²⁷ Virgilio Piñera, “La vida tal cual”, pp. 31-32.

conocerlo”²⁸. Por otro lado, la impresión de Piñera sobre Obieta –mostrada en uno de sus escritos– refleja el interés del escritor cubano por la corporalidad, y acaso desde su perspectiva señala cierta autonomía de los órganos del cuerpo:

Como todo ser humano Adolfo tenía su marca física. La mía es la nariz grande, ganchuda, insistente. La marca de Adolfo es un ojo (no recuerdo si el derecho o el izquierdo) que se mueve todo el tiempo, o se achica o nos da la impresión de que va a ocultarse de un momento a otro. Yo diría que es un ojo problematizador y uno nunca podría saber si ese ojo problematizaba instigado por el propio Adolfo o si éste problematizaba instigado por su ojo. Este ojo y Adolfo (dos personalidades en una sola persona) buscaban el Supremo Bien. Adolfo de Obieta es un santo laico (único modo en este siglo de ser un santo eficaz) que problematiza sobre la existencia o no existencia de Dios y al hacerlo, manifiesta a Dios a través de su bondad²⁹.

En la cita se aprecia la reflexión de Virgilio sobre la corporalidad de Obieta, enfocándose en esa parte del cuerpo que denomina un “ojo problematizador”. Este órgano corporal va más allá de su función, de su sentido visual y adquiere autonomía, al grado de tener “personalidad” propia junto con la de Adolfo. Piñera esboza una duda sobre quién es el instigador: si el poseedor del ojo o el órgano de visión. La importancia de este enfoque radica en la persistencia del énfasis sobre lo corporal, ya no sólo en los textos literarios del autor, también en su descripción de sí mismo y los otros.

El grupo de traductores de *Ferdydurke* estaba conformado por jóvenes escritores como “Adolfo de Obieta, Carlos Coldaroli, Humberto Rodríguez Tomeu, Alejandro Rossovich, Jorge Calvetti, Patricio Villafuerte, Carlos Sandelín y el pintor y poeta Luis Centurión. Fue entonces cuando se sumó Piñera que muy pronto pasó a ocupar la ‘presidencia’ del equipo. Con cierta modestia, el autor de *Cuentos fríos* ha dicho que su ‘designación’ se debió a que

²⁸ Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Argentina. 1939-1963*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2008, p. 83.

²⁹ Virgilio Piñera, art. cit., p. 32.

era, entre todos, el que disponía de más tiempo”³⁰. El mismo Piñera, Gombrowicz y Rodríguez Tomeu –cubano al igual que Virgilio–, en sus escritos mencionan el café Rex como el lugar donde se reunían para trabajar en la traducción. Rodríguez Tomeu también se detiene en las personalidades de estos dos escritores, y señala como Virgilio no era fácilmente influenciado por Gombrowicz. Al contrario, parecía una batalla de inteligencias, sin que ello afectase la amistad sostenida por ambos:

Era sobre todo un juego psicológico para imponerse a Piñera. Su rivalidad llegaba incluso a esas cosas banales. Aunque se trataba de una rivalidad más profunda. Piñera era consciente de su propio valor intelectual. Estaba seguro de sí mismo en ese sentido; y Gombrowicz también. Había una cierta rivalidad [...].

Después dejamos de ir al Rex. El ruido, el billar, el ajedrez: imposible concentrarse. Entonces Piñera y yo decidimos trabajar en casa con más seriedad [...]. Discutíamos cada frase en todos sus aspectos: la elección de las palabras, su eufonía, su cadencia y su ritmo. Las observaciones de Witold siempre eran pertinentes. No existía ningún diccionario polaco-español. Era preciso no sólo traducir, sino inventar palabras nuevas para encontrar el equivalente de las polacas. Me acuerdo de que discutimos durante tres horas acerca de la expresión *matungos de tiro*, por ejemplo. Era muy violento. Piñera tenía un carácter muy fuerte. Witold quería imponer su punto de vista a Virgilio, que se resistía. Pero Piñera proseguía fielmente la traducción a pesar de las disputas que a veces podían durar una decena de días. Piñera *creía auténticamente* en *Ferdydurke*³¹.

Las cosas banales que refiere Rodríguez Tomeu tratan sobre el hecho de no pagar el café entre Virgilio y Witold, debido a que, según este autor, cada quien pagaba lo suyo; cuando llegaba un café a la mesa Gombrowicz insistía en que Piñera lo invitara, pero éste se “defendía” diciendo que ya había pagado el día anterior. Generalmente pagaban los otros y no Witold, ya que tenían más dinero que Gombrowicz³². Sin embargo, estas líneas además de contar una situación anecdótica, como señala la cita precedente, expone “un juego” entre dos fuertes

³⁰ Carlos Espinosa, “El poder mágico de los bifés” en Rita Molinero (ed.), *op. cit.*, p. 123.

³¹ Rita Gombrowicz, *op. cit.*, pp. 89-90.

³² *Ibid.*, p. 89.

personalidades, deja entrever que Piñera no era influenciado por el autor polaco, esto no excluye que no compartieran algunas de sus apuestas estéticas, ya que para el escritor cubano lo importante es la literatura y su compromiso con ella, y como se indica en la cita, él “creía auténticamente” en ese proyecto llamado *Ferdydurke*; tanto así, que fue él quien contactó a la editorial Argos para su publicación. Witold Gombrowicz menciona la impresión que le dejaron los dos escritores cubanos en cuanto a la traducción de su novela y, al parecer, su posición ante la cultura:

Pronto la traducción comenzó a atraer gente y algunas sesiones del Rex se vieron colmadas de asistentes. Pero quien tomó el asunto a pecho, como algo propio, quien ocupó la “presidencia” del “comité” formado por algunos literatos para dar la última redacción, fue Virgilio Piñera, escritor cubano recién llegado al país. Sin su ayuda y la de Humberto Rodríguez Tomeu, también cubano, quien sabe si se hubieran salvado las dificultades de esta –como calificó la crítica– notable traducción. Evidentemente no era por casualidad que Piñera y Rodríguez Tomeu, dos “niños terribles” de América, hastiados del *savoir vivre* literario local, pusieran sus afanes al servicio de esta empresa. Olfateaban la sangre. Anhelaban el escándalo. Resignados de antemano a sabiendas de que “no pasaría nada”, de antemano vencidos, estaban sin embargo hambrientos de la lucha *post mortem*³³.

De ahí que primordialmente Piñera mantenga una comunión con Gombrowicz, no tanto porque sea “niño terrible”, sino por esa inquietud de vanguardia ante la literatura y la cultura, por no mantenerse pasivo y estar en constante búsqueda de nuevos horizontes literarios que se transfiguren en una permanente renovación de la escritura y la literatura. En una entrevista radiofónica en “Radio el Mundo” de Witold y Piñera, el escritor cubano admite abiertamente esta afinidad, al mencionar como “*Ferdydurke* nos abre el camino para conseguir la independencia, la soberanía espiritual, frente a las culturas mayores que nos convierten en eternos alumnos”, y añade “Mi trabajo literario persigue el mismo fin y creo que aquí nos

³³ Witold Gombrowicz, *Diario argentino*, tr, Sergio Pitol, 3ª. ed., Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006, p. 56.

encontramos”³⁴. Al parecer a ambos los caracterizaba la provocación y la polémica. Sin embargo, más que anhelar el escándalo, Virgilio polemizaba por la literatura y lo hacía con lucidez y agudeza. La escritura era su instrumento crítico, punzante y generalmente certero contra quien iba dirigido algún texto suyo.

La novela se publicó en 1947 con una nota de Piñera sobre la traducción. Según menciona Virgilio, la tarde en que salió de la imprenta estaban a la espera, cerca de la editorial, Rodríguez Tomeu, Gombrowicz y él, en el café El Querandí –que estaba a unos metros de la editorial– para recoger diez ejemplares de la obra, después se dirigieron al café Rex, lugar donde había funcionado el “Comité de Traducción”. Ya en ese sitio Gombrowicz toma un libro y se lo dedica a Piñera: “Virgilio, en este momento solemne declaro: tú me has descubierto en la Argentina. Tú me has tratado sin mezquindad, ni recelos, con amistad fraterna. A tu inteligencia e intransigencia se debe este nacimiento de Ferdydurke. Te otorgo, pues, la dignidad de Jefe del Ferdydurkismo Sudamericano y ordeno que todos los Ferdydurkistas te veneren como a mí mismo. ¡Sonó la hora! ¡Al combate! –Witoldo”³⁵. El encuentro con este escritor polaco es, sin duda, una de las experiencias más importantes y que más lo marcaron vivencial y literariamente. Más allá de las influencias de uno sobre otro, los dos escritores coincidieron en una forma de ver y manifestar la literatura; en palabras de Valerio-Holguín: “tanto para Gombrowicz como para Piñera, la única forma en que los personajes pueden relacionarse es a través del miedo, el dolor, la humillación, el ridículo o el absurdo”³⁶.

³⁴ Virgilio Piñera, “Gombrowicz por él mismo”, *Poesía...*, p. 256.

³⁵ *Ibid.*, p. 243.

³⁶ Fernando Valerio-Holguín, *op. cit.*, p 12.

Finalmente, Piñera regresa a Cuba junto con Rodríguez Tomeu en 1948, con una maleta llena de *Ferdydurke* para venderla entre sus amigos, pues la novela tuvo una recepción dividida tanto por la crítica como por los lectores, pero le fue mal en ventas. Witold y Virgilio siguieron en comunicación epistolar. Al primero, con el pasar de los años (a finales de los cincuenta), le llegó el reconocimiento en Europa con esta obra.

En su última estancia en Argentina, Piñera trabajó como corresponsal de la revista *Ciclón* en ese país. Virgilio fue un colaborador activo de esa publicación con textos de crítica literaria, cuentos y piezas dramáticas, entre ellos se encuentra: “Ballagas en persona” (1955). Este texto representará para la literatura cubana algo no visto hasta ese momento por el tratamiento que hace Piñera sobre la homosexualidad de Ballagas, quien había crecido bajo los principios del catolicismo y había formado una familia. Otros textos aparecidos en ese momento destacaban las “perfecciones” del poeta fallecido, para inmortalizarlo y dejar esa imagen en la posteridad: “No bien Ballagas murió, sus amigos comenzaron esa labor de enfriamiento que consiste en poner la personalidad del artista a punto de congelación; es decir, en nombre del sentimiento, de la moral al uso, de las buenas costumbres [...], en nombre de ese precepto de gente bien nacida que dice ‘olvidemos sus imperfecciones y destaquemos sus perfecciones’”³⁷. Más adelante, Virgilio marca su postura:

³⁷ Virgilio Piñera, “Ballagas en persona”, *Poesía...*, p. 192.

Rechazo esa pureza que mancha de blanco hasta dejar sin rostro alguno al poeta, al soldado o al héroe indefensos. Sus amigos olvidan que la mitad de toda pureza es impureza, lucha, espanto, tinieblas y horror [...]. No veo por qué tenga yo que envilecerme y prostituir mi pluma ocultando más y más en sus trazos la verdadera personalidad de este poeta [...].

Si los franceses escriben sobre Gide tomando como punto de partida el homosexualismo de este escritor; si los ingleses hacen lo mismo con Wilde, yo no veo por qué los cubanos no podemos hablar de Ballagas en tanto que homosexual. ¿Es que los franceses y los ingleses tienen la exclusiva de tal tema? No por cierto, no hay temas exclusivos, ni ellos lo pretenderían³⁸.

En esta cita se aprecia como Piñera además de centrarse en la homosexualidad de quien fuera su amigo, Ballagas, muestra la importancia de la literatura en su vida y en la de aquéllos que se dedican a ella. Mas no sólo eso, también resalta el compromiso del escritor con su poética, que en el caso de Piñera se entrecruza con su vida, no biográficamente, sino mediante la escritura y la potencialización de lo vivencial en la literatura, porque para Piñera todo es literatura.

El ser corresponsal de esta revista le permitió, además, conocer a José Bianco, quien se convertiría en su amigo y quien por esos años trabajaba en la revista *Sur*. Esto contribuyó a establecer un lazo entre ambas publicaciones y a Piñera le facilitó publicar algunos textos suyos en la revista argentina.

La segunda estancia de Piñera en Buenos Aires –la peor de todas, según él ha señalado– resulta muy productiva. En ese periodo, mientras trabajaba en el Consulado de Cuba, escribió la novela *La carne de René*, publicada en 1952 por Ediciones Siglo Veinte y la

³⁸ *Ibid.*, pp. 193-194. Antón Arrufat en cuanto a este escrito de Piñera menciona que “[s]e trata de una apreciación insólita para nosotros y uno de sus aportes en el campo de la crítica literaria. Él ha tomado la poesía de Ballagas y la analiza centrándose en la condición homosexual del poeta. Esto, que se ha hecho en otros países, no se había intentado en la historia de nuestra literatura. El ensayo de Piñera parte de la actitud del poeta ante su sexualidad” en Carlos Espinosa, *op. cit.*, p. 178.

cual, según Espinosa, de entre todas sus novelas era la que “Piñera prefería”³⁹. Fue una etapa solitaria para el escritor cubano, quizá esto le permitió trabajar y experimentar “sufridamente” en su propia carne el acto de escritura de esta obra. Al parecer, este proceso creador fue algo tormentoso, inhóspito. Pero el escritor consciente del “precio” que debía pagar, estaba comprometido con su trabajo y específicamente con la literatura. No es un acto de fe, tampoco la figura de un romántico lo que aquí se señala, sino el compromiso de un escritor entregado por completo a su trabajo y que veía a la literatura no como una práctica en la vida o una forma de sustento, sino que la percibía como parte de la vida y, acaso, de su corporalidad. De este modo, Piñera menciona la experiencia que representó el proceso creador de *La carne de René*, en lo que parecería una nota de presentación de la novela:

La carne de René ha tenido la horrible virtud de dejar maltrecha la carne de Virgilio Piñera, maltrecha y, además, plena de sobresalto, angustiada y melancólica [...]. ¿Es posible que para lanzar a la escena del mundo un pedazo de carne literaria haya que torturar la suya propia? ¿Qué mentira o qué verdad son tan poderosas para obligarlo a uno a desdicha tan agobiadora?

Estoy cansado, enfermo, asqueado. He escrito este libro con hilos de mi propia carne: días enteros, meses, en fin, dos años, de manos a la obra, careciendo de lo más elemental, sumergido en la deletérea indiferencia de mis compatriotas, arrastrándome hasta Buenos Aires, viviendo en una pieza y en promiscuidad estremecedora; llevado por las aguas del destino a trabajar con otros compatriotas no menos odiosos que los dejados allá en Cuba; suplicando, abatiéndome, prosternándome, clamando, disimulando, sofocando, aquí sonrisas, allá sonrisas, acullá sonrisas [...]. ¿Qué me puede importar nada después de haber atravesado esta selva? ¿El éxito de libro? Me carcajeo ante el éxito de *La carne de René*. ¿Traducido a idiomas extranjeros? Prosigo con convulsas carcajadas. ¿Dinero? Las carcajadas me ahogan. ¿Las misteriosas señales de gloria in excelsis Deu prodigadas por los *happy fews* –como diría Stendhal? Carcajadas homéricas. ¿Mi otro yo asegurándome que soy uno de los elegidos? Más y más carcajadas⁴⁰.

³⁹ Carlos Espinosa, art. cit., p. 130.

⁴⁰ Carlos Espinosa, *op. cit.*, pp. 168-169.

Esa “maltrecha” carne de Virgilio llevada a un estado de angustia y melancolía, fue propiciada por la literatura; es decir por el proceso de escritura de *La carne de René*, como se menciona en la cita. En principio, es de notar cómo Piñera se refiere a sí mismo tanto como sujeto y como cuerpo, pero pone especial énfasis en la corporalidad, específicamente en lo carnal. El individuo está hecho de carne, es corpóreo. Él es quien experimenta las emociones. Aquí es donde radica la particularidad del enfoque piñeriano en cuanto a la configuración del cuerpo, pues hace de éste y de la carne órganos sintientes –en este caso–, materia de emociones y de sensaciones. Además, también, podría interpretarse que Piñera alude –hasta cierto grado– esta “carne literaria” en cuanto al texto, su trama, los personajes y la carne del protagonista: René.

Esto sucede mediante el proceso de escritura en el que se da un desdoblamiento y una verbalización del cuerpo, se sugiere que esta “carne literaria” ya se ha efectuado en el autor por este proceso. Más adelante en la cita, Piñera toma la figura del escritor para ironizar sobre aquellos que buscan el éxito y la fama, al plantear una serie de preguntas a las que responde con risotadas contundentes. Así, Piñera agrega en relación con estas carcajadas burlonas, en cuanto a la posición del artista frente a su obra: “Si mis amigos, la risa me ahoga, o, en cierto sentido, me salva también; en tanto que me ría ninguno de esos fantasmas osarán acercarse. ¿Y qué mejor freno para un artista que la más absoluta imbecilidad, el más risueño infantilismo tras haber puesto el espíritu a dura prueba para expulsar un pedazo de carne espiritual”⁴¹. La novela encontrará su camino en la literatura, como quizá lo vislumbraba Piñera al plantear sarcásticamente esta serie de interrogantes. Tal vez estaba consciente de que su novela no era como cualquier otra y que resultaría inquietante para cualquier lector.

⁴¹ *Ibid.*, p. 169.

Como señalé anteriormente, el interés de la investigación en esta obra radica, como el título revela, *La carne de René*, en que tiene como uno de sus motivos principales la corporalidad configurada en el texto. De lo que se trata es del culto a la carne llagada, “maltrecha”, misma que determina al individuo por encima de su interioridad, por no mencionar lo espiritual, ya que “todos estamos hechos de carne”.

También en Argentina, en 1956, Piñera publica *Cuentos fríos* en la Editorial Losada; donde incluye algunos relatos que ya habían sido publicados antes en *Ciclón*. La aparición de este texto representaba una propuesta diferente, una ruptura, de lo que se venía dando literariamente en Cuba; es decir, las tendencias origenistas en las letras. En el conjunto de cuentos se muestra una escritura caracterizada por la frialdad del narrador, quien relata acontecimientos más cercanos a lo cotidiano. Aquí, el cuerpo predomina como centro para experimentar y entender el mundo. En ellos, se expone lo humano y lo corpóreo en situaciones que llegan al absurdo o circunstancias extremas. Todo en los relatos se enuncia sin ir más allá de lo hechos, en ocasiones con crueldad. Debido a que los hechos se presentan con una mirada distanciada y con cierta ironía y humor sobre el suceso al que el lector posible se enfrenta.

2.1.4. “LA MUERTE CIVIL”: ÚLTIMOS AÑOS EN LA HABANA

Virgilio Piñera vuelve a Cuba a finales de 1958, continúa colaborando con la revista *Ciclón* hasta 1959 año en que deja de publicarse. El primero de enero de ese mismo año, entran triunfantes a la ciudad de La Habana las tropas revolucionarias comandadas por Fidel Castro, después de haber derrocado al gobierno de Fulgencio Batista. Piñera escribe un texto llamado “La inundación” en la revista antes mencionada a propósito de este acontecimiento, según menciona Enrico Mario Santi. En este escrito, el autor de *La isla en peso*, desde su perspectiva siempre muy personal y más relacionada con el hecho literario, hace una crónica de la entrada de los fidelistas a La Habana. Santi señala como el tema de la crónica de Piñera la reacción de los diversos estratos de la ciudad ante la entrada de los revolucionarios, pero al final se centra en el de los escritores. Aquí puntualiza cómo éste se sorprende por la inesperada “inundación” de nuevos escritores con el triunfo de la revolución y la caída de Batista. De este modo, Santi agrega: “Piñera señala cómo estas nuevas plumas, sin ninguna obra a su haber, ahora insisten en que ‘ser escritor y nada más que escritor, es la negación de todo crédito, y que los empeñados en serlo tendrán la más amarga de las muertes: la muerte civil’”⁴². Estas palabras como apunta este crítico y escritor resultarán proféticas del propio destino literario y vivencial de Piñera. Debido a que él experimentará esta “muerte civil” en carne propia. Esto resulta irónico, pues el ostracismo que padece se debe al compromiso demostrado primordialmente con el acto literario. La vida como literatura y la literatura como vida; una simbiosis poética lograda por la escritura mediante el cuerpo del escritor en el que se trataría de alcanzar una integración de la literatura como parte de la vida.

⁴² Enrico Mario Santi, “Carne y papel: el fantasma de Virgilio” en Rita Molinero (ed.), *op. cit.*, p. 89.

Sin embargo, para Piñera como para la mayoría de los cubanos, la Revolución representa una nueva oportunidad de mejorar y salir adelante autónomamente para la Isla y quienes habitan en ella⁴³. Así, en Piñera simbolizaría “el recate del proyecto nacional”⁴⁴ y una manera de imponer “la nivelación”. En relación con este punto, se anotan las palabras del propio Virgilio: “Elegí la Revolución por ser ella mi estado natural. Siempre he estado en Revolución permanente. Y como miles de cubanos, no tenía lo que tenían unos poco. Se imponía la nivelación”⁴⁵. De este modo, será mediante las publicaciones periódicas como se sienta, en un principio, ese impulso revolucionario. En el mismo año de 1959, bajo el apoyo del gobierno revolucionario se crea el periódico *Revolución* que dirigirá Carlos Franqui. Posteriormente se funda el suplemento cultural *Lunes de Revolución* (1959-1962), del que fue director Guillermo Cabrera Infante. Virgilio Piñera se integra a la plantilla de *Revolución* y pasa a ser un colaborador regular de ambas publicaciones. Sin embargo, sus textos en *Revolución* se publican con el seudónimo “El escriba”, debido a los “prejuicios sexuales” de Franqui y a “la cantidad de enemigos literarios que siempre tuvo Piñera”⁴⁶. Posteriormente se hace cargo de una sección de *Lunes de Revolución*: “A partir de cero”, dedicada a publicar escritores noveles, en la que Piñera –ocasionalmente– escribía notas de presentación⁴⁷.

⁴³ Para Rafael Rojas, intelectuales y artistas con perspectivas ideológicas y estéticas diferentes encontraron en la Revolución y sus inicios cierto encanto y esperanza, debido a los desalientos del pasado. Por ello, respaldaron “el nuevo orden revolucionario”. De este modo, señala como no resulta extraño el respaldo que hicieron “republicanos muy activos como Mañach, comunistas como Marinello o jóvenes antiautoritarios como Cabrera Infante”. De esta adhesión destaca: “Pero que pensadores ya cansados de tanto vaivén político, como Fernando Ortiz, y artistas de la literatura, tan defensores de la autonomía del «espacio literario» como Lezama y Piñera, apoyaran la Revolución es señal del encanto que ejerció aquella utopía y de la ansiedad de mitos históricos que sentían aquellos intelectuales, frustrados ante la experiencia republicana. Estos tres casos son emblemáticos, no sólo por la singularidad de las obras, sino por encarnar tres de las plataformas simbólicas no comunistas del nacionalismo cubano –la republicana, la católica y la vanguardista– que se disputaron, con el marxismo, la hegemonía intelectual de la isla a mediados del siglo XX” en *Tumbas sin sosiego*, Anagrama, Barcelona, 2006, p. 18.

⁴⁴ Enrico Mario Santi, art. cit., p. 90.

⁴⁵ Carlos Espinosa, *op. cit.*, p. 217.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁷ Ver *ibid.*, p. 221.

Al año siguiente de que comenzara a circular este suplemento cultural, se funda en 1960 Ediciones R. Bajo la dirección de Cabrera Infante se publica ese mismo año *Teatro completo* de Virgilio Piñera con un prólogo de él mismo titulado “Piñera teatral”. En la compilación no se incluyen las obras *Los siervos* (1955) y *Clamor en el penal* (1937). En 1963, Piñera pasa a ser el director de Ediciones R y se publica en esta editorial su novela *Pequeñas maniobras*. Sin embargo, entre estas dos publicaciones ocurren dos acontecimientos que marcarán el inicio de un cambio en la forma de estar y de relacionarse de Piñera, y por lo menos de ciertos escritores, con el régimen. Mismo que lo marcará como un señalado, como un personaje incómodo⁴⁸. El primero de estos sucesos se presenta con el cierre forzoso de *Lunes de Revolución* y, para Piñera, se rematará con las conversaciones con los intelectuales en la Biblioteca Nacional presididas por Fidel Castro, para debatir el papel del intelectual en la Revolución. Aquí se cuenta la anécdota de como Virgilio fue el único que se atrevió, entre tantos, a expresar lo que tal vez muchos sentían en ese momento, pero no se atrevían a decir. Ante la presencia de Fidel Castro, Piñera se levantó y expresó lo siguiente: “Yo quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo este miedo pero eso es todo lo que tengo que decir”⁴⁹. El otro suceso se refiere a la redada ocurrida en 1962, a la que se le dio el nombre de la “Noche de las Tres Pes [*sic.*]”; porque estaba dirigida contra las prostitutas, los proxenetes y

⁴⁸ Después de varios años de establecido el gobierno revolucionario con parámetros de política cultural que pedía un compromiso con el régimen. Algunos intelectuales y escritores viven en el exilio, como Jorge Mañach, Lydia Cabrera, Lino Novas Calvo, Gastón Baquero, Eugenio Florit, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Heberto Padilla. Por otro lado, se encuentran los que no salieron o decidieron quedarse en Cuba. Pero según Rojas no comulgaban plenamente con el socialismo, como Fernando Ortiz, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Dulce María Loynaz. Algunos de ellos experimentaron el exilio dentro de la Isla, como los ya mencionados Lezama y Piñera; en Rafael Rojas, *op. cit.*, pp. 15-16.

⁴⁹ Enrico Mario Santi, art. cit., p. 92. Este autor señala a Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante como los escritores que refieren este suceso en sus diferentes versiones.

los pájaros, como entonces se llamaba a los homosexuales⁵⁰. Sin embargo, Virgilio Piñera es detenido al día siguiente en la playa de Guanabo, lugar donde entonces vivía. La redada se realizó en el centro de La Habana en la zona de tolerancia.

No obstante, en esta década de los sesenta se publican en la Isla textos suyos, como una selección de sus relatos en *Cuentos* (1964); se edita su novela *Presiones y diamantes* (1967); su obra dramática *Dos viejos pánicos* (1968); el texto que hasta entonces recopila su poesía *La vida entera* (1969), último libro suyo publicado en vida en Cuba. También algunos de sus dramas son llevados a escena como *Electra Garrigó*, que se vuelve a representar en 1960 – después de su primera representación en 1948– y se estrena *Aire frío* en 1962. La anécdota de esta última obra trata, en palabras del propio Piñera, de “la vida de una familia habanera” y puntualiza: “Hay entre *Electra Garrigó* y *Aire frío* una correspondencia, digamos, que si no es de sustancia es de grado. En *Electra Garrigó* se plantea el problema de la familia cubana en general, y en *Aire frío*, el problema de mi familia”⁵¹.

Con *Dos viejos pánicos* Piñera obtiene el Premio Casa de las Américas 1968 por mejor obra dramática. En ella el motivo principal es el miedo. Miedo de la pareja Tabo y Tota a la muerte, pero también a vivir la vida. De este modo, Piñera enfatiza: “Es un miedo primigenio: no quieren comprometerse por miedo a las consecuencias de sus actos. Cuando se rehúsa asumir la vida y las consecuencias de vivirla, entonces sólo queda el juego..., jugar que se vive”⁵². Dos años más tarde se publica en Argentina por editorial Sudamericana, una colección de cuentos suyos bajo el título *El que vino a salvarme*, con un prólogo de José Bianco. En este texto se recopilan las publicaciones de los cuentos de Piñera: *Cuentos fríos*

⁵⁰ Antón Arrufat *apud* Carlos Espinosa, *op. cit.*, p. 230.

⁵¹ *Apud* Carlos Espinosa, *op. cit.*, p. 242.

⁵² *Ibid.*, p. 259.

(1956) y *Cuentos* (1964). Según Cervera y Serna se añade el relato que titula la antología⁵³. En el prólogo, Bianco menciona que los protagonistas de estos cuentos “traslucen las obsesiones de Piñera”, quien se interroga sobre las crueldades de la vida “una y otra vez”⁵⁴. En cuanto a la presencia del cuerpo en los relatos, Bianco menciona:

Estamos sujetos a las miserias del cuerpo: hambre y hambre sexual, enfermedad, vejez, muerte segura. Aunque impermeable a cualquier forma positiva o negativa de ascetismo religioso, Piñera se desquita con el cuerpo de los tormentos que éste le hace padecer. Metáforas de su aversión al cuerpo, o de su amor contrariado, son las ingeniosas y burlonas mutilaciones a que lo somete en sus relatos, las antropofagias individuales o recíprocas⁵⁵.

Un acontecimiento que daña la relación entre algunos intelectuales y el gobierno revolucionario, es el “caso Padilla”. El poeta cubano Heberto Padilla recibe en 1968 el Premio Nacional de Poesía por la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), con el poemario *Fuera del juego*. El jurado estaba conformado por J. M. Cohen, César Calvo, José Lezama Lima, José Zacarías Tallet y Manuel Díaz Martínez. Sin embargo, la dirección de la UNEAC desapruueba el otorgamiento del premio, por considerar que el texto no expresaba ni los ideales de la revolución, ni un compromiso con ella. Tres años después será encarcelado junto con su esposa la escritora Belkis Cuza Malé a quien liberan de inmediato. El encarcelamiento de Padilla origina una reacción internacional de intelectuales como Jean-Paul Sartre, Susan Sontag, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Octavio Paz y Mario Vargas Llosa, entre otros, que piden su liberación al régimen. En 1971, Padilla será puesto en libertad después de hacer

⁵³ Para conocer un poco más sobre las diversas ediciones de los relatos de Piñera, ver Cervera y Serna, *op. cit.*, pp. 56-64.

⁵⁴ José Bianco, “Piñera, narrador”, en Virgilio Piñera, *El que vino a salvarme*, pról. de, Sudamericana, Buenos Aires, 1970, p. 9.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 10.

pública una autocrítica al texto antes mencionado y en el que elogiaba a la revolución⁵⁶. Ese mismo año, se organiza el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en el que se marca la política cultural que seguirá el régimen, según se menciona en el texto de Rojas, parte de la declaración final fue la siguiente: “Rechazamos las pretensiones de la mafia de intelectuales burgueses pseudoizquierdistas de convertirse en la conciencia crítica de la sociedad”⁵⁷. Este suceso viene a oficializar el aislamiento y la marginación de Virgilio Piñera de parte del régimen. Por su parte, Leonardo Padura Fuentes señala también el “caso Padilla” y el Congreso de Educación, y las consecuencias que tuvieron para los escritores e intelectuales cubanos de la época, principalmente para Virgilio Piñera:

La ruptura del matrimonio feliz de los años 60 entre la intelectualidad y el poder tuvo su punto climático en el [...] “caso Padilla” y su respuesta contundente en el [...] Congreso de Educación y Cultura de 1971 de donde surgen los llamados “procesos de parametración”, según los cuales los artistas –en especial los teatristas, bailarines, actores– debían cumplir determinados parámetros o abandonar el medio artístico. Uno de esos parámetros era no ser homosexual y Virgilio Piñera lo era demasiado; otro parámetro era crear un arte “comprometido” y “revolucionario, y Virgilio nunca aprendió a hacer otra cosa que literatura... Sin juicio ni audiencias públicas, fue condenado del modo más terrible: no se le representó más, ni se le publicó, ni siquiera se le mencionó en estudios y reseñas⁵⁸.

Para Piñera esto significó lo que él llamaría “la extraña latitud del ser”, “la muerte civil”. Esto implicaba la desaparición del medio social y cultural del escritor y de su actividad como tal – sin embargo nunca dejó de escribir–, así como la desaparición de sus obras en las librerías y bibliotecas, incluso de su nombre en las antologías literarias de la época, y de su participación pública en conferencias y clases universitarias. Silenciado como creador y actor cultural, se dedicó a las actividades laborales de traductor de textos africanos en francés. Antón Arrufat,

⁵⁶ Los datos se toman de Rafael Rojas, *op. cit.*, pp. 267-270.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 269.

⁵⁸ Leonardo Padura Fuentes, “Historia de una salación: el destino trágico de Virgilio Piñera”, en Rita Molinero (ed.), *op. cit.*, p. 100.

dramaturgo cubano y también homosexual, menciona cómo este periodo del régimen: “Nos impuso que muriéramos como escritores y continuáramos viviendo como disciplinados ciudadanos. Dar muerte al ser que nos otorgaba la escritura y existir con el que nos otorgaba el Estado”⁵⁹. Para Piñera, esta “agonía” iniciada en 1969, se hace manifiesta en 1971 y sólo terminaría hasta después de su muerte en 1979. A mediados de los ochentas comienzan a publicarse nuevamente sus obras en Cuba. Por otra parte, señala Arrufat, los acuerdos celebrados en ese Primer Congreso de Educación en 1971 en cuanto a la homosexualidad, posteriormente fueron ignorados y la ley dejó de aplicarse, por considerarse anticonstitucional⁶⁰.

Según el mismo Arrufat –quien fue amigo de Piñera–, uno de los rasgos que definieron la personalidad del escritor fue el miedo, pero también lo fueron el afán de provocar y su sentido crítico. Frente a la situación represiva ya antes mencionada, el autor de *La isla en peso* manifestó coraje y rebeldía a pesar del miedo o tal vez impulsado por el mismo. Él, a diferencia de otros escritores, acaso como gesto de resistencia al orden social, decidió quedarse en Cuba. Decidió, pues, vivir las consecuencias restrictivas de las políticas del gobierno de aquel periodo, en espera de ser reivindicado: lo que no llegó a disfrutar. Aquí sería pertinente anotar, como menciona Arrufat, las palabras de una de las pláticas que él mantuvo con Piñera:

⁵⁹ Antón Arrufat, “Prólogo” en Virgilio Piñera, *Poesía y crítica*, CONACULTA, México, 1994, p. 32. La información anterior a la cita también fue tomada de Arrufat y la misma referencia bibliográfica.

⁶⁰ Antón Arrufat, “Un poco de Piñera”, *op. cit.*, p 16.

Ambos teníamos la inclinación por las reflexiones de matiz filosófico, y también la afición de concluir cada punto con una sentencia y burlarnos de ella a continuación. En su conversación había una constante, una expresión dolorosa que aludía a su situación social como escritor: «No me han dejado ni un huequito para respirar». Expresión casi infantil, de niño acosado. Y sin embargo, tan profundamente verdadera. Mas no perdía la esperanza, y solíamos bracear y salir a flote: ambos creíamos que nuestra marginación tendría fin. Virgilio se agitaba luego en la africana, chupaba el cigarro, gesticulaba como el náufrago que llega a puerto seguro y terminaba más o menos así: «Algún día se verá que tuve razón en quedarme en Cuba. Que al hacerlo he tenido mayor sentido histórico que los que se fueron»⁶¹.

Virgilio Piñera, a pesar de este ostracismo no dejó de escribir, permaneció en silencio, pero continuó produciendo textos literarios de diversos géneros. Fallece en La Habana el 18 de octubre de 1979 de un ataque al corazón. En el pequeño apartamento en que vivía dejó ordenados varios papeles que conformarían dos libros de relatos y un poemario, además de fragmentos autobiográficos y correspondencia. Los cuentos y el poemario se han publicado póstumamente, se tratan de *Un fogonazo* (1987), *Muecas para escribientes* (1987) y el libro de poesía *Una broma colosal* (1988). Los tres textos se editaron en La Habana, por Letras Cubanas los de narrativa y por Unión el de poesía. También se han reeditado algunos de sus textos publicados en vida.

En las dos últimas décadas la obra y la figura del escritor cubano Virgilio Piñera ha sido recuperada paulatinamente, podría decirse redescubierta. A partir de la década de los ochenta del siglo XX se publica de nuevo su obra en la Isla y a partir de 1990 aparecen las primeras compilaciones críticas, como son: la Revista *Unión* con el número 10, “Especial: *Virgilio, tal cual*” de 1990; el libro coordinado por Jean-Pierre Clément y Fernando Moreno, *En torno a la obra de Virgilio Piñera* de 1996; el texto editado por Rita Molinero, *Virgilio*

⁶¹ Carlos Espinosa, *op. cit.*, p. 286.

Piñera. La memoria del cuerpo de 2002; y el número 114 dedicado a Virgilio Piñera de la Revista *República de las Letras* de 2009, entre otros. En todas estas obras se recopilan textos de diversos autores, algunos ya publicados en varias revistas anteriormente. Por otro lado, está el libro de Carlos Espinosa: *Virgilio Piñera en persona* de 2003, que nos muestra al escritor cubano de manera más íntima a partir de testimonios de sus familiares y gente cercana al autor, así como la recopilación de algunos escritos inéditos.

A pesar de este renovado interés, los estudios realizados a la actualidad, aún resultan escasos si se considera la relevancia de este autor en la literatura cubana e hispanoamericana de su momento. Así, aunque existen diversos estudios que tratan la construcción de la corporalidad, como los de Alberto Garrandés, Fernando Valerio Holguín, María Dolores Adsuar, Thomas F. Anderson y Antón Arrufat en sus diversos escritos, entre otros, es pertinente destacar que predomina el enfoque en relación con el absurdo, principalmente, además de otros rasgos de la escritura de Piñera como la frialdad que destaca Valerio Holguín. Por su parte, Adsuar se enfoca primordialmente en la intertextualidad presente en los relatos de Piñera, basada en la tradición. Por otro lado, Anderson se detiene en la desacralización de los rituales religiosos católicos que se describen en sus textos y en el homoerotismo que, desde su lectura, subyace en sus obras. De ahí que cobra importancia volver a preguntarse por la configuración de esta corporalidad en cuanto tal, es decir, preguntarse directamente por ella en tanto posición ante la experiencia del cuerpo y, por supuesto, de la literatura, en ese inevitable vínculo con la vida que destaca en la actitud de Piñera ante su obra.

2.2. MUTILACIÓN EN LOS CUENTOS DE PIÑERA

En el libro de relatos *Cuentos fríos*, la forma en cómo está configurado el cuerpo y su problematización en los textos se da mediante el cuerpo como personaje. Se trata de una corporalidad expuesta a la mutilación, al desmembramiento, la crueldad, autofagia, deformación acorde con el entorno del microcosmos ficcional: en ocasiones caracterizado por el absurdo y el humor negro. Con estos rasgos de la corporalidad mostrados en los textos, se podría hablar de una visión de un cuerpo no jerarquizado. Por ello, considero pertinente señalar que esta frialdad aparente, mencionada por Piñera, podría funcionar como un mecanismo para destacar la no jerarquización del cuerpo y sus órganos, y desde una perspectiva deleuziana configurar un cuerpo sin órganos (CsO). Así, como plantea Deleuze: “El CsO: ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos, o bien los pierde”⁶².

Por otro lado, se puede señalar la relevancia que tuvo el cuerpo en la visión de mundo del escritor cubano y su correspondencia con la literatura. Así, “su propuesta está cimentada por una especial concepción de lo corporal, que Piñera acabaría perfeccionando hasta el final de sus días, y que consiste en evidenciar que el hombre no es nada sin su cuerpo, que no hay otra forma de vislumbrar el ser más que a través del cuerpo”⁶³. Virgilio escribe un prólogo del libro donde se dirige al lector y esboza, a partir de los cuentos, su posición ante la literatura, la vida y la corporalidad:

⁶² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, p. 156.

⁶³ Carmen Ruiz Barrionuevo, “Antiestética y disidencia en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera”, en *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*, Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría (coords.), Colibrí, Madrid, 2004, p. 196.

El lector verá, tan pronto se enfrente con ellos, que la frialdad es aparente, que el calor es mucho, que el autor está bien metido en el horno y que, como sus semejantes, su cuerpo y su alma arden lindamente en el infierno que él mismo ha creado. Son fríos estos cuentos porque se limitan a exponer los puros hechos. El autor estima que la vida no premia ni castiga, no condena ni salva [...]. Sólo puede decir que vive; que no se le exija que califique sus actos, que les dé un valor cualquiera o que espere una justificación al final de sus días. En realidad, dejamos correr la pluma entusiasmados. De pronto las palabras, las letras se entremezclan, se confunden; acabamos por no entender nada, recaemos en la infancia, parecemos niños con caramelos en las bocas. Y entonces, espontáneo, ruidoso, brota ese misterioso balbuceo: ba, ba, ba, ba...⁶⁴.

Hay varios cuentos donde el cuerpo ocupa la trama o es parte de la temática de los mismos. Según Cristófani Barreto: “la frialdad de estos cuentos –y me atrevo a decir, de prácticamente toda la obra de Virgilio Piñera– es la frialdad del filo de cuchillo al abrir un tajo en la carne hasta que se vislumbre el hueso; operación narrada como mera exposición del hecho puro”⁶⁵. En los relatos “La caída”, “Las partes” y “La carne” –todos de 1944– sólo por mencionar algunos, el lector se enfrentará a la configuración de un cuerpo mutilado o fraccionado. Aquí cabría mencionar las palabras de José Miguel Cortés en relación con la mutilación corporal: “La fragmentación humana conlleva una mezcla de fascinación y de horror, un deseo de crueldad y de miedo, de experiencias límite y sensaciones excesivas”⁶⁶. Cuando un cuerpo se fragmenta y comienza su descomposición, según este teórico del arte “La piel deja de ser [...] la frontera intangible entre el interior y el exterior. Al desgajar esa envoltura lo que aparecía, hasta entonces, como delimitación estricta entre los diversos individuos se convierte en un mero residuo”⁶⁷. No obstante, ese residuo en los textos de Piñera alcanza su grado máximo de representación y de expresión con la automutilación y el auto consumo de sus propios órganos

⁶⁴ Virgilio Piñera *apud.*, Carlos Espinosa, *op. cit.*, p. 183.

⁶⁵ Teresa Cristófani Barreto, “Los cuentos fríos de Virgilio Piñera”, *Hispanamérica*, 1995, núm. 71, p. 25.

⁶⁶ José Miguel G. Cortés, *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 48.

⁶⁷ *Idem.*

corporales hasta su desaparición dejando, en algunos casos, sólo el excremento, como se verá más adelante en el relato “La carne”. A su vez, anoto las palabras de Garrandés sobre este aspecto de la corporalidad: “El fenómeno de la mutilación está íntimamente ligado a la independencia que adquiere el individuo, ya sea por la vía de una renuncia activa de las imposiciones, ya por el camino de la soledad como castigo inesperado. La independencia «total» crea sujetos que disponen libremente de sus vidas”⁶⁸. Entonces, se puede mencionar como la mutilación en los relatos de Piñera, y los cuentos en sí tienen un sesgo existencialista. Pero desde una perspectiva propia del escritor cubano, más cercana a su entorno.

De este modo, en el cuento “La caída”, la mutilación se presenta cuando los dos personajes escaladores caen al precipicio después de ir escalando una montaña de tres mil metros de altura. Mientras ellos caen sus cuerpos son despedazados por los picachos que cortan sus órganos. A los personajes sólo les importa salvar sus ojos del narrador-personaje y la “hermosa barba gris” de su compañero. Así con las manos puestas en los ojos de uno y en las barbas del otro, cubren mutuamente estas partes del cuerpo para protegerlas durante la caída: “Con algún esfuerzo, justo es reconocerlo, íbamos salvando, mi compañero su hermosa barba, y yo, mis ojos. En verdad que a trechos, que yo liberalmente calculo de unos cincuenta pies, una parte de nuestro cuerpo se separaba de nosotros”⁶⁹. Aquí destaca la frialdad del narrador y esa mirada “objetiva” y distanciada de lo sensorial –como un testigo ajeno a los hechos de su propio trozamiento físico– al describir y contar como los cuerpos, el suyo y el de su compañero, se van desmembrando hasta que llegan al final del precipicio. En este sentido,

⁶⁸ Alberto Garrandés, *La poética del límite*, Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 39. Asimismo, en cuanto a la mutilación en los relatos de Piñera menciona: “La mutilación, el dolor, la insensibilidad, el crimen como ritual, los gestos de esa violencia sin palabras, nos refieren a una peripecia situada dentro del orden de lo material, pero que alude a realidades interiores del individuo. Por eso los cuentos [...] expresan gráficamente [...] el carácter de esas realidades y se ubican en un nivel donde el autor tangibiliza una experiencia de tipo intelectual”, *idem*.

⁶⁹ Virgilio Piñera, “La caída”, *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, 1999, p. 36. Considerando esta misma edición, cuando me refiera a otro cuento sólo anotaré el número de página al final de la cita.

para Cervera y Serna la segmentación corporal en este cuento “opera en el plano orgánico según la voz narrativa [...], es el narrador quien eviscera la naturaleza de la realidad que sus lectores poseen y han adquirido, transgrediendo en su narración las coordenadas físicas del reino de la materia y de los hechos⁷⁰. Así, el relato crea su propia lógica y mediante ésta es que se suceden los acontecimientos que se presentan absurdos frente a lo considerado normal:

en mil pies de la llanura, ya sólo nos quedaba, respectivamente, lo que sigue: a mi compañero las dos manos (pero sólo hasta su carpo) y su hermosa barba gris; a mí, las dos manos (igualmente sólo hasta su carpo) y los ojos. Una ligera angustia comenzó a poseernos. ¿Y si nuestras manos eran arrancadas por algún pedrusco? Seguimos descendiendo. Aproximadamente a unos diez pies de llanura la pértiga abandonada de un labrador enganchó graciosamente las manos de mi compañero, pero yo, viendo a mis ojos huérfanos de todo amparo [...], retiré mis manos de su hermosa barba gris a fin de protegerlos de todo impacto. No pude cubrirlos, pues otra pértiga colocada en sentido contrario a la ya mencionada enganchó igualmente mis dos manos (36).

De este modo, el narrador con su cabeza cercenada puede seguir y narrar el descenso, ya que en la lógica del texto no preocupa tanto que el cuerpo se despedace, sino que los ojos de uno y las barbas del otro lleguen sin daño alguno al “césped”, algo que finalmente sucede. De igual manera Garrandés, en cuanto a la mutilación y la percepción del cuento, menciona: “El lento desmembramiento produce en el lector la sensación de libertad [...]. Cuando los dos alpinistas se despeñan, asistimos a la realización de una sobrevida a través de la renuncia a lo accesorio [...], el ideal que los mueve se resume en una separación lo más completa posible de la realidad”⁷¹. Aquí, por el estilo y tono en cómo se cuentan los hechos, parecería subestimarse lo cruel y doloroso de la caída junto al descuartizamiento que se percibe en la lectura, pero es por este tono distanciado que el narrador –al concentrarse sólo en los órganos corporales que desea salvar frente a la magnitud de la caída y las secuelas en sus cuerpos– imposibilita cualquier

⁷⁰ Vicente Cervera y Mercedes Serna, *op. cit.*, p. 75.

⁷¹ Alberto Garrandés, *op. cit.*, p. 40.

muestra de dolor. Lo relevante, como recurso absurdo –pero no lo es en la lógica del texto– es salvar los ojos y la barba gris.

De esta forma, se presenta el absurdo ante lo real. Aun cuando el cuerpo del narrador ha sido completamente mutilado por las rocas afiladas, éste mantiene la conciencia como para seguir atestiguando y relatando la mutilación corporal. La cabeza, parte del cuerpo en donde están los ojos, las barbas, pero también el cerebro, se muestra como una parte corporal autónoma con relativa independencia. Pues a pesar de que las extremidades y la caja torácica han sido separadas de la cabeza, ésta mantiene la lucidez para que mediante ella el narrador relate los sucesos que percibe por los ojos que tanto protege. Aquí, sería pertinente señalar cómo los ojos y el sentido de la visión son motivo de interés para Piñera, pues los trata en otros cuentos y fuera de la ficción, como sucede con el “ojo problematizador” de Fernando de Obieta. Lo mismo sucede con la cabeza del personaje del siguiente relato, se presenta como una parte del cuerpo autónoma y fragmentada.

En el cuento “Las partes” también hay dos personajes sin nombre y uno de ellos es el narrador, quien igualmente relata los “puros hechos” con una imparcialidad estremecedora. El narrador-personaje intuye cómo su vecino de habitación automutila su cuerpo, describe cómo entra y sale repetidamente de su cuarto cubierto sólo por una larga capa, misma que, por los pliegues formados en unas zonas y en otras no, deja notar las partes del cuerpo faltantes: “Por mi parte, empecé a cavilar sobre aquella hendidura en la región del hombro izquierdo, pero no pude avanzar gran cosa en mis pensamientos; otra vez salía mi vecino envuelto en su gran capa. Miré rápidamente su hombro izquierdo, y en seguida, como es natural, el derecho. También ahora se hundía allí visiblemente la tela” (44).

El vecino gradualmente se va automutilando para trasladar las partes de su cuerpo a otro contexto y con ello darle un significado distinto a su cuerpo y a su existencia. Acaso con ello buscaría cierta trascendencia mediante la representación performática del cuerpo —es decir la representación corporal por el cuerpo mismo—, al realizarla literalmente con las mismas piezas del cuerpo mutilado y llevar a cabo una composición iconográfica que se aproxime al sentido de la espera; esto al sujetar las piezas corporales al muro de su habitación:

En lo que a mi toca, pensé lógicamente en una octava salida, pero lo cierto es que transcurrió un tiempo más largo que el empleado en todas las anteriores y no se oía el portazo anunciador. Entonces me lancé furiosamente a la puerta, le di un terrible empujón. Clavadas con enormes pernos a la pared se veían las siguientes partes de un cuerpo humano: dos brazos (derecho e izquierdo), dos piernas (derecha e izquierda), la región sacrocoxígea, la región torácica, todo imitando graciosamente a un hombre que está de pie como aguardando una noticia (45).

Acaso, con esta acción del vecino sobre su cuerpo, la fragmentación primero y la reconstrucción después, se mostraría el absurdo y también la liberación del individuo para reconfigurar su corporalidad y dejarla en mera materia inmóvil porque parecería pretender lo permanente. Asimismo, el filósofo francés Jean-Luc Nancy en relación con el “mundo de los cuerpos” menciona: “La presentación y la desgarradura parecen ser las formas reconocidas, y por lo demás combinadas, del agenciamiento humano general (o del hombre en tanto que generalidad, genericidad). Esas formas bordean y atraviesan el mundo denso de los cuerpos. En un sentido él les pertenece”⁷².

⁷² Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 34.

En este texto, como en el anterior, de nuevo se presenta la cabeza mutilada. Aquí con los órganos que la conforman íntegramente y le permiten emitir la voz y los deseos al personaje, aún por medio de una cabeza escindida. Esto muestra la autonomía de esta parte corporal que puede tener las mismas capacidades, como si estuviera integrada al resto del cuerpo. De este modo, el narrador-personaje testigo de este suceso, al final se solidariza con la obra de su vecino y clava con un perno la cabeza del mismo en la pared, con la intención de completar el cuadro: “No pude mirar mucho tiempo, pues se escuchaba la voz de mi vecino que me suplicaba colocar su cabeza en la parte vacía de aquella composición. Complaciéndolo de todo corazón, tomé con delicadeza aquella cabeza por su cuello y la fijé en la pared con uno de esos pernos enormes, justamente encima de la región de los hombros” (45). Irónicamente la cabeza pide ser restituida, lo que representaría en el texto la unidad corporal, mediante la composición buscada y lograda por el personaje de la capa en este proceso de fragmentación y unidad. Así, “su actitud suplicante muestra un deseo de reunificar los elementos desintegrados, fragmentados de su cuerpo, para de esa forma poder reconstruir una totalidad perdida”⁷³.

En “El cambio” (1944), se observa la presencia de un personaje omnipotente que el narrador denomina “el amigo”, quien por sus dones ayudará a las dos parejas de amantes a concretar un encuentro amoroso aplazado por el tiempo y las “acechanzas del destino”. Pero la “memorable noche carnal” se realiza bajo las condiciones que éste les demanda y en “circunstancias extrañas”: “El amigo esperaba a las dos parejas. Iban por fin los amantes a reunirse en su carne, y justo es confesar que el amigo había preparado las cosas con tacto exquisito. Pero exigió a cambio de la dicha inmensa que les proporcionaba, que todo fuese consumado en la más absoluta tiniebla y en el silencio más estricto” (46).

⁷³ Carmen L. Torres, *La cuentística de Virgilio Piñera*, Pliegos, Madrid, 1989, p. 92.

Estas condiciones que el amigo les impone a los amantes para que realicen su noche carnal implica cierta sumisión, acompañada de una gratitud reverente; ya que por fin podrán – gracias a la mediación del amigo dador de felicidad para ellos– consumir su amor en la carne, hasta el agotamiento de “la copa del placer”. Por ello, desde su entrada al recinto ceden su voluntad al amigo y al placer, para después entregarse al goce de sus cuerpos. De esta forma, Nancy anota en relación con el cuerpo de gozo: “El cuerpo goza al ser tocado. Goza al ser presionado, pesado, pensado por otros cuerpos, y al ser quien presiona, pesa y piensa en los otros cuerpos [...]. Cuerpo capaz de ser gozado *por* retirado, extendido aparte y así ofrecido al tacto”⁷⁴.

En este sentido, puede mencionarse que la mutilación corporal en el relato –a diferencia de los otros cuentos– se da por agentes externos a los amantes; aquí no son ellos quienes mutilan sus cuerpos, sino que serán los siervos del amigo quienes violentarán la corporalidad de las parejas. Pero esta agresión se da por la consecuencia de un suceso imprevisto que desencadena la alteración del orden, no sólo de las parejas, sino del plan establecido por el amigo para brindarles esa felicidad deseada. Irónicamente, y como marca del absurdo, parecería que en esta oportunidad tampoco coincidirán, pues esto se debe al intercambio accidental de las amantes –durante el recorrido en penumbra hacia las cámaras nupciales– ocasionado por un viento intempestivo que las aterroriza y confunde propiciando que choquen con el amigo, quien las toma de las muñecas y hace el enroque al entregarlas a los amantes que no les correspondía. Así, ya adentrados en sus respectivas habitaciones los amantes se entregan al goce de la carne, en lo que el narrador señala como “la memorable

⁷⁴ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 90.

noche carnal”. El intercambio de parejas le ocasiona angustia al amigo, porque en algún momento los amantes podrían darse cuenta de que ese encuentro tan esperado lo están teniendo con quien no es objeto de su amor. Por ello busca una solución permanente que les permita seguir en la noche carnal, sin saber con quienes están experimentado semejante placer:

De pronto, sonrió el amigo. Dio una palmada y llegaron al instante dos servidores. Deslizó algunas palabras en sus oídos y estos desaparecieron volviendo poco después armados de un diminuto punzón de oro y unas enormes tijeras de plata. El amigo examinó los instrumentos y acto seguido indicó a los servidores las puertas nupciales. Entraron éstos y, tanteando en las tinieblas, se apoderaron de las mujeres y rápidamente les cercenaron las lenguas y les sacaron los ojos, haciendo cosa igual con los hombres (47).

Sin embargo, esta mutilación sufrida por los amantes durante el acto sexual, para nada afecta su agradecimiento con el propiciador de ese momento de goce, que al final resultará imperturbable y perpetuo. El amigo les comunica a los amantes que su deseo era prolongar esa memorable noche carnal, por tanto les ordenó a sus sirvientes que les cortaran sus lenguas y sacaran sus ojos. Así: “Al oír tal declaración, los amantes recobraron inmediatamente su expresión de inenarrable felicidad y por gestos dieron a entender al amigo la profunda gratitud que los embargaba” (47). De este modo, los amantes encuentran en este personaje a alguien que facilita la consumación de sus placeres. Un posibilitador de la exaltación de la carne y sus sensaciones, de la carne sintiente. En este sentido, podrían anotarse las palabras de Piñera en cuanto al cuerpo:

Formados de lo mismo, los cuerpos pueden frotar con otros cuerpos. No espera que el otro comprenda, sino que lo sienta: no intercambian pensamientos, intercambian besos, abrazos, ojos por ojos, piernas por piernas, sexo por sexo. Se dirá que esto es dudoso, y bien poco al compararlo con la majestuosa catedral de la mente. Pero dos cuerpos, entrelazados, acoplados, revueltos y encharcados, al menos logran un placer aunque sea dudoso, en tanto que la majestuosa catedral ostenta sus naves tristemente desiertas⁷⁵.

Por otro lado, en el relato “La carne”, esta parte del cuerpo que da título al cuento –a diferencia del texto anterior– se mostrará de otra manera. Aquí, esta parte servirá como alimento a una colectividad que se automutila con el fin de ingerir su propia carne. Esta mutilación obedece a la escasez de este nutriente para la población entera, misma que se vio obligada a aceptar una dieta de vegetales. No obstante, si no es porque uno de los miembros del pueblo no obedece esta orden (el señor Ansaldo) y decide rebanarse una parte de su cuerpo: “la nalga izquierda”; para sustraer un filete y comérselo bien sazonado, el pueblo no gozaría de consumir carne. Este acto de Ansaldo ofrece al Alcalde y a los habitantes una solución alimenticia sobre la falta de carne, al grado que este personaje realiza una “demostración práctica a las masas” sobre la automutilación para obtener un filete. De este modo, los personajes mutilan sus propios cuerpos, y encuentran en la mutilación el método y en el cuerpo el alimento. Por ello la demostración pública en la plaza para hacer un corte adecuado de la nalga izquierda y de ella extraer dos filetes. Incluso, el señor Ansaldo emplea un molde de yeso colgado de un alambre que enseña a los pobladores, para que los cortes sean iguales para todos y cualquiera consuma la misma porción de carne: “Una vez allí hizo saber que cada persona cortaría de su nalga izquierda dos filetes, en todo iguales a una muestra en yeso encarnado que colgaba de un reluciente alambre” (38).

⁷⁵ Virgilio Piñera *apud* Antón Arrufat, “Un poco de Piñera, (recopilación antológica de Antón Arrufat)”, *República de las Letras* (Madrid), 2009, núm. 114, p. 132. (Número dedicado a Virgilio Piñera).

En este sentido, aun cuando pueda señalarse una alegoría con el acto sexual del consumo del cuerpo como si se engulleran la carne de uno y otro cuando los amantes se poseen, en “La carne” las diferencias están marcadas. En “El cambio”, sin embargo, se trata del goce de los cuerpos y la consumación de la noche carnal, pero no se entra en detalles sobre la entrega de los amantes al placer y a la carne, sólo se anota el hecho. Por el contrario, en “La carne” se enuncia el proceso de automutilación y antropofagia-autofagia de un pueblo, aquí la carne da placer como alimento y no como “objeto de deseo” sexual. De esta forma, Ruiz Barrionuevo menciona: “Mutilación y autofagia se describen con truculenta impasibilidad. Los cuerpos son entes físicos, son carne, y tienen necesidad de otra carne, tanto en el sentido físico como en el espiritual”⁷⁶. Asimismo, como este cuento presenta los motivos de la mutilación y la antropofagia (específicamente la autofagia), éste último tema se seguirá desarrollando en el siguiente apartado del trabajo.

2.3. ANTROPOFAGIA: AUTOFAGIA Y CANIBALISMO

Ya mencioné algunos elementos del cuento “La carne” relacionados con la mutilación. Se puede decir que como una consecuencia de la fragmentación resulta la transformación corporal. En el texto, estos rasgos en la configuración del cuerpo se exponen de forma extrema, fría y precisa, y llegan más allá: a la desaparición gradual del poseedor del cuerpo por la imparable autodegustación de la carne humana:

⁷⁶ Carmen Ruiz Barrionuevo, art. cit., p. 200.

Uno de los sucesos más pintorescos de aquella agradable jornada fue la disección del último pedazo de carne del bailarín del pueblo. Éste, por respeto a su arte había dejado para lo último los bellos dedos de sus pies [...]. Ya sólo le quedaba la parte carnosa del dedo gordo. Entonces invitó a sus amigos a presenciar la operación. En medio de un sanguinolento silencio cortó su porción postrera y sin pasarla por el fuego la dejó caer en el hueco de lo que había sido en otro tiempo su hermosa boca (39-40).

Como ya se apuntó antes, este proceso del consumo de la carne propia por parte del señor Ansaldo se desprende de una lógica de solventar la escasez de un alimento, primero realizado en la intimidad, después su acción se convierte en una forma de solucionar un problema de una colectividad. Como señala Torres este personaje “se convierte en un tipo de héroe salvador”⁷⁷. Por este suceso, la relevancia de la carne humana y su deglución, se deja ver lo que une a esa población mostrada en el relato: la antropofagia. Así, según palabras de Oswald de Andrade en su “Manifiesto antropófago”: “Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente [*sic*]”⁷⁸. Esto se aprecia en la forma como los habitantes toman el acto del señor Ansaldo como solución al problema social y económico de la falta de carne, como se ha mencionado.

Pese a ello, en el texto la antropofagia se lleva al nivel de la socialización, como se observa con el bailarín que invita a sus amigos para que presencien el acto de ingestión de una de sus extremidades. Asimismo, se aprecia con las señoras que agradecen la idea del señor Ansaldo por la comodidad que implicaba no usar ropa en la parte superior de su cuerpo: “Por ejemplo, las [señoras] que ya habían devorado sus senos no se veían obligadas a cubrir de telas su caja torácica y sus vestidos concluían poco más arriba del ombligo [...]. En la calle tenían lugar las más deliciosas escenas: así dos señoras que hacía muchísimo tiempo que no se veían

⁷⁷ Carmen L. Torres, *op. cit.*, p. 97.

⁷⁸ Oswald de Andrade, *Obra escogida*, selecc. y pról. de Haroldo de Campos, cronol. de David Jackson, trs., Santiago Kovadloff, Héctor Olea y Mária Rusotto, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981, p. 67.

no pudieron besarse; habían usado sus labios en la confección de unas frituras de gran éxito” (39).

Por otro lado, la postura que los personajes toman en cuanto a su corporalidad es una especie de cosificación de su organismo, su cuerpo se convierte en materia de alimento o sustento individual y colectivo. El despojamiento físico lleva a los personajes a una especie de alienación en que sólo importa el acto de autoingestión carnívora. En este sentido, señalo los comentarios de Ruiz Barrionuevo en relación con la forma de Piñera de presentar los personajes: “son presentados por el escritor como artefactos robotizados, como entes desvitalizados en el absurdo, o como elementos inertes cosificados”⁷⁹. A su vez, Garrandés también menciona en cuanto a los personajes: “Para los personajes de “La carne”, esa momentánea unificación que les impide sumirse en el yo representa algo inefable: han encontrado una suerte de «llave universal» para sus problemas fundamentales: el de la alimentación y el del ser”⁸⁰. Acaso por ello, éstos se muestran como autómatas que se dejan llevar por el deseo de comerse solamente, sin cuestionar siquiera la contradicción que esto implica a largo plazo, la ausencia de carne por la desaparición del sujeto personaje, la carencia de la materia, el cuerpo:

Sólo se sabe que uno de los hombres más obesos del pueblo [...] gastó toda su reserva de carne disponible en el breve espacio de quince días [...]. Después ya nadie pudo verlo jamás. Evidentemente, se ocultaba... Pero no sólo se ocultaba él, sino que otros muchos comenzaban a adoptar idéntico comportamiento. De esta suerte, una mañana, la señora Orfila, al preguntar a su hijo –que se devoraba el lóbulo izquierdo de la oreja– dónde había guardado no sé qué cosa, no obtuvo respuesta alguna. Y no valieron súplicas y amenazas. Llamado el perito en desapariciones sólo pudo dar con un breve montón de excrementos en el sitio donde la señora Orfila juraba y perjuraba que su amado hijo se encontraba en el momento de ser interrogado por ella. Pero estas ligeras alteraciones no minaban en absoluto la alegría de aquellos habitantes (40).

⁷⁹ Carmen Ruiz Barrionuevo, art. cit., p. 200.

⁸⁰ Alberto Garrandés, *op. cit.*, p. 40.

En el texto “Unos cuantos niños” (1957), del libro de cuentos *El que vino a salvarme* (1970), el narrador-personaje señala su inclinación a comer niños de pocos meses de nacidos, pero sólo ingiere tres o cuatro al año acorde con el cambio de estación, debido a que no se considera ningún monstruo. Por el contrario, según él se trata de un ciudadano normal, de casa, trabajador del Estado, que cumple con todas sus obligaciones. Simplemente le gusta comer niños, apetencia que su esposa también comparte. Además, por este gusto alimenticio, se asume como servidor de la patria, pues por estadística no le quita futuros jóvenes a su servicio, pero sí libra a unos pocos de morir en una guerra. Para él no hay comparación entre los cuatro que consume al año, contra el medio millón que muere en guerras: “Bien mirado yo libro a esos niños del campo de batalla. Algún día la patria me levantará una estatua. Y si no lo hace peor para ella. De cualquier modo moriré con la satisfacción del deber cumplido, y lo que es de mayor interés, con dulces visiones de carnes sonrosadas” (196).

Aquí puede apreciarse al protagonista sin remordimiento alguno por su canibalismo, éste parecería verlo como algo normal para alguien de gustos refinados y exigentes. A su vez, este personaje no cree ser salvaje, pues no devora a los niños –“ese verbo denota salvajismo y bestialidad” (197). Asimismo, se define como alguien con aparente conciencia de su entorno. Según palabras de Garrandés el protagonista “exhibe una ética que se reparte entre lo tradicional (los valores del ciudadano común, el hombre que cree en las apariencias) y lo extraordinario: descrea del código que enumera y evalúa los males sociales, y pasa por alto la tradicionalidad de esa ética cuando, una vez por cada estación del año, se lanza a sus calculadas cacerías de niños. El personaje [...] tiene la visión de que sus actos son acertados”⁸¹. Lo anterior puede apreciarse en la siguiente cita del relato:

⁸¹ Alberto Garrandés, *op. cit.*, p. 83.

En la actualidad, con mis cincuenta años bien cumplidos soy tan metódico como el viejo solterón con la lectura de su diario. Nunca me salgo de la norma impuesta: cuatro niños por año. Eso me distingue de la gente vulgar que come a toda hora y cualquier cosa. He tenido oportunidad de llevarme a mellizos que estaban en un jardín público [...]. Pues bien, sólo tomé uno; el otro –dije para mis adentros– lo dejo a sus padres, y en caso de necesidad a la Patria. Es justo. Además, no me gusta comer dos veces el mismo plato (197).

El protagonista no quiere dejar duda sobre sus actos, por eso enfatiza que sólo le gusta ingerir menores, y no se trata de un “secuestrador”. Él sólo se limita a comer niños. Así, cuando un infante desaparece por su causa se realizan “redadas de secuestradores y tipos de mala catadura” (197). Por ello, él les resulta inofensivo a la policía, y desde su razonamiento lo es también para la sociedad. De este modo, el antropófago goza al degustar niños y siente que este apetito caníbal le llega con cada cambio de estación. Como se trata de una necesidad fisiológica que debe satisfacer no hay escrúpulos que medien en sus acciones. Por tal motivo, no ve nada malo en ello. Por el contrario, está convencido de que “comerse un niño está en el orden natural de las cosas” (196). Asimismo, como anota Garrandés en cuanto a lo antropofágico en el relato: “El canibalismo no es aquí un acto irreflexivo, y en tanto tal representa la expresión de una libertad, la forma en que se manifiesta una independencia del cuerpo con respecto a la razón”⁸². En este sentido, después de no hacerse de un niño en el otoño porque fue un “otoño podrido”, a la llegada del invierno el protagonista tiene un hambre incontrolable, esto no le permite cazar metódicamente a sus presas: “Para desgracia mía el instinto suplantó a la inteligencia. En lugar del cazador metódico, frío, en vez del estratega bullía en mí el animal de presa con las zarpas al descubierto” (198).

⁸² *Idem.*

De nuevo en este relato, como en los anteriores, se aprecia un tono irónico y está presente lo absurdo. El narrador-personaje se distancia de los acontecimientos que él mismo protagoniza, los presenta a manera de confesión. Desde su perspectiva, esto deja ver cierta objetivación de los hechos. A partir de su propia visión del mundo sus acciones son justificadas, no dañinas. Por el contrario, como se ha mencionado, hace un servicio a la colectividad, su antropofagia la ve no sólo como un placer, sino como un deber ser en el “orden natural de las cosas”. A propósito de lo anterior, podrían anotarse las palabras de Cervera y Serna en cuanto al discurso piñeriano: “El discurso [...] adopta en Piñera un sesgo distinto, mediante el hallazgo de un modelo de narración totalmente ironizada, tanto más juguetona cuanto más atroz es el espectáculo referido”⁸³.

La desesperación ocasionada por el hambre propicia que el protagonista interrumpa sus metódicas cacerías, al dejarse llevar por su instinto nubla su juicio. De esta forma, el personaje se encuentra en el último piso de un edificio de veinte –porque fue a casa de su cuñada. Las condiciones para un rapto son “técnicamente imposibles”. Sin planearlo, ni pensarlo, el protagonista toma al niño del “cochecito, acompañado por un San Bernardo, que observó al salir del ascensor, se cerciora de que nadie lo ha visto y entra al elevador junto con el niño y el perro, maquinando en su mente la estrategia de fuga: se haría pasar por un padre “feliz” con creatura en manos y la fiel mascota de acompañante. Sin embargo, el destino le juega una mala pasada y el elevador se descompone a medio descenso. Esto, permite la reunión y el bullicio de gente en ese sitio, tras la alarma emitida por la madre al ver que el niño había desaparecido. Ahora el antropófago, su presa y un perro están encerrados en el ascensor. Por esta vez, el protagonista parece no tener salida cuando el elevador desciende de nuevo. No

⁸³ Vicente Cervera y Mercedes Serna, *op. cit.*, p. 78.

obstante, el personaje caníbal encuentra una manera insospechada de ocultarse: “Y vean qué original, discreto y elegante procedimiento discurrió para sacarme de situación tan desairada. Yo, como diablo que era en momento tan crítico, abrí al San Bernardo la boca y sin perder un segundo metí la cabeza al niño. Acto seguido lo hice yo mismo perdiéndome en las vueltas intestinales del manso animal” (200).

Este suceso da un giro al sentido del relato, hasta ese momento los hechos se habían expuesto predominantemente con ironía. Ahora se presenta un suceso irreal, que no obedece a ninguna lógica en comparación con lo considerado real o normal; pero que sería absurdo, por la imposibilidad del suceso frente a lo normal. Incluso linda con lo fantástico. Sin embargo, en la lógica y dinámica del texto lo absurdo prevalece. En este sentido, se aprecia como el protagonista expone la solución encontrada para escapar de la “multitud” que ya lo esperaba fuera del ascensor.

El personaje antropófago tiene esa idea salvadora, después de no encontrar una opción lógica para ocultarse. La forma de resolver y describir su situación de escape es de gran frialdad, como si se tratara de algo natural, nada extraordinario. El protagonista encuentra en el cuerpo del San Bernardo el “lugar” para ocultarse. Paradójicamente, el caníbal es deglutido, momentáneamente, por un canino, y después de escapar de sus vísceras puede comerse a su presa. Podría mencionarse que el antropófago “al trascender estas correlaciones [entre cuerpo y razón] está construyendo para sí un universo propio en el que se responde al absurdo, con el absurdo, y al ilogismo de las convenciones con la lógica intransferible del yo”⁸⁴.

⁸⁴ Alberto Garrandés, *op. cit.*, pp. 83-84.

De este modo el protagonista logra salvarse del gentío que desea despedazarlo, pero la multitud se lleva una sorpresa cuando las puertas del ascensor se abren y sólo ven al San Bernardo. Entonces, ellos recurren a la magia para tratar de explicar lo inexplicable. Así, el protagonista pasa a ser, además de “secuestrador”, “nigromante”. Asimismo, el protagonista acomodado en el vientre canino escucha gritos y furor por esta escena, él sólo espera a que llegue “el jefe de policía” y calme el alboroto, para que lleven a declarar a los padres del niño, y así poder escapar, pues “nunca se ha visto que un San Bernardo tenga algo que declarar”. Cuando ya todo está más tranquilo sale de interior del perro y se pone a salvo para degustar a su víctima: “Esa noche tuvimos una cena deliciosa. De sobremesa le conté a mi mujer la extraña aventura” (201).

En síntesis, la mutilación y la autofagia son posibles desde la perspectiva de un cuerpo no jerarquizado, un CsO que transgrede la unidad. Los cuerpos fragmentados y la cosificación latente en la antropofagia implican una toma de distancia o transgresión de la organicidad, y ceden lugar a esa aparente frialdad destacada ya varias veces en estos textos. Es importante hacer notar en este punto que estos cuentos no subrayan la puesta en juego del paradigma placer-dolor, como si ocurrirá en la novela *La carne de René*, objeto de análisis del siguiente capítulo. En cambio, los cuentos aquí analizados permanecen en esa suspensión de códigos como forma de cuestionamiento a la experiencia de la corporalidad, es decir, como mecanismo de construcción de un cuerpo transgredido.

Con el libro *Cuentos fríos* ya se conformaría en la narrativa de Piñera un elemento relevante y un rasgo de la misma: el interés por el cuerpo como aparato de experimentación del mundo y del sujeto, ya que no sólo es materia de sensaciones, sino de emociones. El cuerpo sería un “pedazo de carne espiritual” porque es lo tangible, perceptible, y una forma de

comprobar la existencia y devenir del ser en el mundo, por tanto, también lo sería del entendimiento o la mente, Aquí sería pertinente anotar las palabras de Artaud: “Para mí existe una evidencia en el terreno de la carne pura, y que nada tiene que ver con la evidencia de la razón. El eterno conflicto entre la razón y el corazón se resuelve en mi propia carne, pero en mi carne irrigada de nervios”⁸⁵. Al parecer, la configuración del cuerpo en los textos piñerianos comprueba cierta lógica del mundo narrado a partir de la corporalidad.

⁸⁵ Antonin Artaud, *El arte y la muerte/ Otros escritos*, tr, Víctor Goldstein, Caja Negra, Buenos Aires, 2005, p. 86.

CAPÍTULO 3. EL CUERPO VIOLENTADO EN *LA CARNE DE RENÉ*

3.1. LA NATURALEZA DE LA CARNE

El motivo del cuerpo en *La carne de René* (1952) está relacionado necesariamente, como el título lo indica, con la envoltura “orgánica” que lo conforma: la carne. Al hablar de esta parte corpórea se considera la forma en cómo ésta se va construyendo a lo largo de la obra literaria. Por ello, se puede decir que el cuerpo y la carne juegan un papel determinante en las relaciones que los personajes tienen entre sí y con su entorno. En este sentido, se entiende por cuerpo el aparato materia de sensaciones que permite la experimentación del mundo y determina, hasta cierto punto, la manera de estar en él del individuo. Esto es, el sujeto es cuerpo, así su relación y construcción del mundo dependerá de los modos de configuración y las sensaciones corpóreas. Asimismo, para tener una idea más precisa sobre lo corporal, considero pertinente anotar algunas propuestas que Jean-Luc Nancy hace en su libro *Corpus*; en éste señala que el cuerpo es significativo y está lleno de sentido, además agrega: “La gracia de un cuerpo que se ofrece siempre es posible, así como está disponible la anatomía del dolor –que no excluye una singular alegría. Los cuerpos exigen, todavía, de nuevo su creación. No la encarnación que insufla la vida espiritual del signo, sino la puesta en el mundo y la repartición de los cuerpos”¹.

¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 65.

De este modo, el cuerpo viene a conformar una “anatomía del dolor” a partir de su experimentación y desvelamiento en el cuerpo, para construirse como cuerpo dolorífico. Cabe recordar que Deleuze habla de “ondas doloríficas” para referirse a un cuerpo sin órganos (CsO) “poblado por intensidades de dolor” y más específicamente para caracterizar al cuerpo masoquista. Ahora bien, en concordancia con las ideas de Nancy, esta experiencia masoquista, en tanto configuración de una anatomía del dolor, privilegia la interrelación entre los cuerpos. Por tanto, el cuerpo implica el choque y la mezcla con otros cuerpos. Un cuerpo no puede estar sin mezclarse mediante una combinación de fuerzas con otros, por ello es que se recrean nuevamente. Esto se observa en la novela con el entorno de René dominado por la carne, se muestra una combinación y “choque” entre carnes –mediante la agresión o seducción– que deriva en sensaciones de dolor o placer; situación a la que el protagonista intenta rehuir por querer mantener su cuerpo intacto, al evitar el choque con otros cuerpos, con otra carne.

En este sentido, en la novela *La carne de René* la presencia y representación corporal juegan un papel central en el desarrollo del entramado de la obra. En el texto, un narrador en tercera persona relata cómo los personajes acentúan las cualidades únicas de la carne. Mismas que propician el deseo sexual o el infligimiento de dolor, primordialmente sobre el cuerpo de René, el protagonista. Se trata de un personaje constituido como sujeto-cuerpo de deseo para que su carne experimente el placer o el dolor y a la vez sea la representación de estas sensaciones. Asimismo, se cuenta que –por este hecho– la carne de este personaje difícilmente puede quedar intacta, contrario a los deseos de René de conservarla ilesa. De igual manera, el narrador describe la afición y el culto a la carne de los personajes en el plano físico y fisiológico, también acaso “espiritual”, porque aquí el cuerpo y la carne son tan relevantes

para la experiencia del mundo que devienen espirituales. En este sentido se pueden anotar las palabras de Anderson en relación con la novela. Según este crítico:

Piñera nos invita a considerar la posibilidad de que el cuerpo, no el alma, sirve como la fuerza motriz de la existencia humana. Uno de los principales aspectos de *La carne de René* es su implacable parodia de los conceptos tradicionales cristianos respecto al cuerpo y el alma. La obsesiva imaginación carnal en la novela, desafía la noción cristiana de que “el alma-espíritu es bueno, inmortal, involucrado en salvación” mientras que “el cuerpo es malo, mortal, no involucrado en salvación”. Además presentando el cuerpo humano como la única fuerza motriz de la existencia humana [...] Piñera enseguida niega la existencia del alma y desafía el concepto de espiritualidad².

Este culto por la carne, se aprecia cuando se mencionan las emociones que la señora Dalia Pérez tiene por imaginar la carne de René y su naturaleza: “La señora Pérez la imaginaba herida por un cuchillo, perforada por una bala o pensada en su uso placentero o doloroso. [...] se sumía a su vista en divinos éxtasis. Una carne tan «expuesta» (así la calificaba) prometía goces insospechados a la carne que tuviera la dicha de obtenerla en el camino de la vida”³.

Estas impresiones carnales de Dalia provienen de su preferencia y conocimiento de la carne como gozo, de ahí que para ella la “carne tan expuesta” de René –en el sentido de fragilidad y sensibilidad de su carne y que puede ser dañada fácilmente– prometa satisfacciones impredecibles, acentuadas por el deseo. Deseo, en tanto que se trata de lo otro que no se posee y se quiere tener, por ello el placer es exaltado por la imaginación. En este sentido, podrían anotarse las palabras de Jean-Luc Nancy en relación con el cuerpo de gozo:

² “Piñera invites us to consider the possibility that the body, not the soul, serves as the driving force of human existence. One of the most salient aspects of *La carne de René* is its relentless parody of traditional Christian concepts regarding the body and the novel, for example, challenges the Christian notion that ‘the soul-spirit is good, immortal, involved in salvation’ while ‘the body is evil, mortal, not involved in salvation’. Moreover, by presenting the human body as the lone driving force of human existence [...] Piñera at once negates the existence of the soul, and challenges the very concept of spirituality” en Thomas F. Anderson, *Everything in Its Place. The Life and Works of Virgilio Piñera*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2006, p. 157. (La traducción es mía).

³ Virgilio Piñera, *La carne de René*, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 11. A partir de este momento, considerando esta edición, al final de cada cita de la novela sólo anotaré el número de página.

“El cuerpo de gozo goza de sí en tanto este *sí* es gozado (que gozar/ser gozado, tocar/ser tocado, espaciar/ser espaciado *constituyen aquí la esencia del ser*). Sí mismo de una parte a otra extendido en la venida, en las idas y venidas en y al mundo”⁴.

A partir de los pensamientos de Dalia, desde su perspectiva, el cuerpo de René es configurado como un cuerpo pensado para el “placer” sin excluir el dolor. Como partícipe del gozo corporal de la señora Pérez. Se trata de un cuerpo pensado por otro cuerpo para ser tocado, ser gozado; aquí en el placer, desde la imaginación y los pensamientos de Dalia. Este goce pensado, posteriormente será intentado por la misma Dalia, quien será un agente “iniciador” para René en el conocimiento del placer. Sin embargo, para él entre esta sensación y la del dolor –experimentada en la “Escuela del sufrimiento”– no hay distinción alguna, pues resultan sensaciones que no le atraen. Debido a que René intenta evitar en lo posible el contacto de su cuerpo con otros cuerpos. En cuanto a la presencia del dolor y el placer, más específicamente del erotismo en los textos de Piñera, el crítico Jorge Brioso menciona:

La relación entre violencia y erotismo en Piñera implica la disociación del par dolor-placer. La violencia y el erotismo tienen destinos paralelos y excluyentes. La violencia domina los textos de Piñera y erotismo se mantiene como una posibilidad perenne que no se realiza, que permanece perpetuamente interrumpida. El erotismo siempre está en sus textos pero como una posibilidad negativa. Piñera llena sus textos de obstáculos que impiden, obstaculizan a un erotismo que parece omnipresente en su imposibilidad. Si hay algún erotismo en los textos de Piñera es el del *coitus interruptus*⁵.

Por otro lado, la forma en cómo se construye el cuerpo se da principalmente a partir de la carne y su puesta en juego en el mundo narrado; esto es, se constituye un cuerpo-carne como aparato sensitivo con la materia carnal para la experimentación del dolor o del placer. Así, las

⁴ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p, 91.

⁵ Jorge Brioso, “*La carne de René* o el aprendizaje de lo literal”, *Revista Iberoamericana*, LXXIII, enero-junio, 2007, núms. 218-219, p. 90.

vías de indagación de la carne: la del sufrimiento, representada por Ramón –padre de René y jefe de quienes entregan su carne al “servicio del dolor”– y la del placer, representada por la señora Dalia, tienen el mismo efecto de rechazo sobre René. Ambas figuras (Ramón y Dalia) centran su atención en iniciar a René en una u otra forma de sensación cárnica. El padre porque continúe su legado al frente de la Causa –de la batalla por la carne y el servicio de la misma al dolor–, no concibe el cuerpo si no se dedica al sufrimiento. Aquí cabrían las palabras de Deleuze en relación con la pieza de carne: “La pieza de carne no es una carne muerta, ha conservado todos los sufrimientos y cargado con todos los colores de la carne viva [...], todo hombre que sufre es pieza de carne”⁶. Así, el culto a la carne maltratada de parte de Ramón, se aprecia cuando éste increpa a René porque prefiere un cuerpo intacto:

–¡Qué tonterías estoy oyendo! ¿Qué significa el cuerpo intacto? Si no lo quieres vulnerado, ¿a qué lo destinás? [...]. Si tu pecho no tiene una llaga como la mía, ¿de qué te serviría? Si tu vientre está libre de costurones, ¿para qué lo quieres? Si esos brazos llegan sin heridas a la vejez ¿de qué te habrían servido? Si tus piernas no tienen mil y una heridas, ¿a qué uso placentero lo reservas? Dime, héroe romántico –y lo zarandeó violentamente–, joven lunar de mirada soñadora, ¿qué piensas? Cuerpo intacto, morbideces, turgencias... Dime, hijo, tu padre te pregunta: ¿no amas la carne descuartizada? (21-22).

Por otro lado, Dalia está obsesionada con la carne y la piel de René que le resultan irresistiblemente seductoros. Su postura hacia lo “placentero”, se observa cuando dialoga escuetamente con Ramón sobre la naturaleza del cuerpo de René, que para ella está concebido sólo para el “placer”. De este modo, trata de convencer a Ramón de que su hijo es de una carne muy sensible: “Lo que quiero decir es que la carne de René no está hecha para el dolor. Eso es [...], ningún dolor para esa carne” (24). Más adelante en el diálogo enfatizará: “Es un cuerpo hecho para el placer” (24). Desde su perspectiva, el cuerpo de René sería un cuerpo

⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 32.

constituido para el gozo y el placer. En cambio, para Ramón estaría destinado al sufrimiento. Como he anotado anteriormente, René, con su cuerpo-carne anhelado para ser instruido o poseído, no encuentra estas sensaciones atractivas para su cuerpo. René sería el “anticarne” en un entorno condicionado por la carne –humana y no humana–, no sólo como culto si no por las diversas formas en que se manifiesta y experimenta. Así se observa con la visión de Ramón sobre las cosas: “Dadme un pedazo de carne y moveré al mundo” (15). Asimismo, los amigos de Dalia tienen la impresión de René de un asceta de la carne en un mundo de carne, esto se deriva por su dificultad para ingerir alimento en una cena compuesta de “platos carnales”. Este acontecimiento se muestra en una de las “veladas musicales” organizadas por Dalia que para ellos, por la inusual presencia de René, se transforma en “velada fúnebre”: “Los amigos de Dalia le habían dado a entender muy claramente que era un elemento antisocial. No por otra vía que por la carnal, el ser humano se realizaba; en cambio, negando su carne y la carne, era un solitario, un místico, un anacoreta, un cenobita, en una época eminentemente carnal” (43).

Sin embargo, un rasgo de la carne, de la piel de René es el poder que tiene sobre los otros, por su “calidad” y su naturaleza seductora. A pesar de que lo consideran un “cenobita” en un mundo donde el cuerpo lo es todo, precisamente él mismo trata de evitar el contacto con otros cuerpos. Aún así, la influencia que tiene su cuerpo y su piel sobre otros es inevitable. Por ello, aquí menciono las palabras de Deleuze en relación con la piel: “hay que comprender incluso biológicamente que «lo más profundo es la piel». La piel dispone de una energía potencial vital propiamente superficial. Y, así como los acontecimientos no ocupan la superficie, sino que aparecen en ella, la energía superficial no está *localizada* en la superficie, sino ligada a su formación y reformación”⁷. De igual modo, considero pertinente anotar los

⁷ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 119.

comentarios de Antón Arrufat en cuanto al papel de la carne en Piñera: “El camino de toda carne en Virgilio Piñera es la carne misma. Su experiencia, su exploración y su aceptación final”⁸.

El destino de la carne de René será entonces el reconocimiento por parte del protagonista de su naturaleza carnal. Aun cuando repetidas veces intenta evitar la carne, el carácter ontológico que se le confiere a la carne es infranqueable para el protagonista. Todo gira en torno a la carne, todo es cuerpo, por ello en la novela toda experiencia y comprobación del mundo es corpórea.

3.2. SUFRIMIENTO COMO ENSEÑANZA DEL CUERPO

En *La carne de René*, el sufrimiento es un motivo que se presenta como una constante en el discurrir del mundo narrado, mediante la experiencia del dolor en el cuerpo y su enseñanza, específicamente en la carne. Este proceso de instruir el cuerpo en el dolor se da como un ritual de iniciación en el que René, se ve forzado a experimentar diversas técnicas en las que se inflige dolor al cuerpo, para constituirlo en cuerpo masoquista. Aquí sería pertinente señalar los planteamientos de Deleuze en relación con este punto, quien menciona como “el sufrimiento del masoquista es el precio que tiene que pagar, no para alcanzar el placer, sino por romper la pseudounión del deseo con el placer como medida extrínseca. El placer no es en modo alguno aquello que sólo podría ser alcanzado indirectamente por el sufrimiento, sino

⁸ Antón Arrufat, “Un poco de Piñera” en Virgilio Piñera, *Cuentos completos*, p. 27.

aquello que debe retrasarse al máximo”⁹. Así al final, el protagonista de la novela pagará con la entrega de su individualidad y su fisicidad a quienes luchan por la “Causa de la Carne Acosada”.

El proceso de instrucción de René en el dolor, primero se da mediante la contemplación, cuando este personaje observa un óleo de San Sebastián cambiado el rostro del original por el suyo pintado en la tela. Al mismo tiempo que René contempla el cuadro, su padre, el gran defensor de la carne, –su primer maestro y gran sufridor del cuerpo llagado– se aplica unos torniquetes en sus dedos. En esta fase de la enseñanza del dolor, esta sensación René no la experimenta directamente en su carne, su cuerpo percibe el dolor mediante el acto de la contemplación. Por medio de la mirada, es como el protagonista vivencia el dolor para que se asimile a su corporalidad. De su proceso de formación en el dolor se espera la aceptación del sufrimiento y su práctica –por la contemplación de cuerpos descuartizados y trucidados, de animales y humanos, respectivamente. Sin embargo, se produce de manera opuesta una sensación de miedo; por tanto de huida, de evasión al dolor corporal como fin de la existencia:

Más que desazón ante la posibilidad de la nada, el dolor expresa zozobra frente a la inexorabilidad e indiferencia del ser. El dolor intenso, sobre todo el físico, niega cualquier amparo, en cuanto nuestro físico, patrón en virtud del cual diseñamos otros espacios acogedores, nos rehúsa la hospitalidad acostumbrada, haciéndose cada vez más omnipresente. He ahí una cualidad ambivalente del sufrimiento: desgarrar y escinde pero al mismo tiempo tiende a imponerse totalmente, aspira a una totalidad que excluye cualquier vecindad pacífica o benigna [...], el sufrimiento es la imposibilidad de la nada y su rigor sentirse acorralado por el ser y la vida¹⁰.

⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, p. 160. En este sentido, se agrega en el texto: “el masoquista utiliza el sufrimiento como un medio para construir un cuerpo sin órganos y aislar un plan de consistencia del deseo”, *idem*.

¹⁰ Enrique Ocaña, *Sobre el dolor*, Pre-textos, Valencia, 1997, p. 22.

En este sentido, esa posible “totalidad” del sufrimiento que no da tregua al cuerpo permite la experiencia de esta sensación como algo dominador y cegador de otras sensaciones en el organismo. Mientras el cuerpo sufra no habrá otra sensación atendible, de ahí su tendencia totalizadora. El sufrimiento se da en lo interior y en lo exterior del cuerpo, en lo físico y a partir de la percepción del dolor. De este modo, podría decirse cómo para los personajes de la novela resulta algo vital la experiencia del sufrimiento del cuerpo, esto porque se configura en el texto como una visión de mundo y un deber ser (un compromiso con la Causa, la batalla por la carne y la defensa del chocolate, alimento que sólo es pretexto para luchar por la carne). Además porque se manifiesta como una salida para la experimentación del cuerpo, en la que finalmente no hay opciones: el dolor o el placer. Ambas siempre tienen como telón de fondo la violencia y el sufrimiento. Por ello, René no encuentra una salida posible en este entorno que se le presenta inhóspito, ante esta situación sólo le queda huir, aun cuando sea poco probable que pueda escapar del mundo de la carne:

Toda su acción, desde el primer capítulo hasta el último, consiste solamente en huir. [...] nunca podrá escapar de su propio cuerpo. Este afán imposible, lo convierte en un personaje de esencia-trágica [...]. El lector percibe que detrás de este afán imposible, característica más sobresaliente de su personalidad, está el miedo como móvil impulsor. Miedo a su propio cuerpo humano. Miedo de aceptarse como carne destinada al placer y al dolor¹¹.

El sufrimiento del cuerpo de René se representa iconográficamente mediante el uso de la pintura y la escultura. Esta representación del suplicio de San Sebastián se debe al interés de su padre porque René acepte el destino de su carne al servicio del dolor. El modelo tradicional del martirio de San Sebastián es transformado por la representación de un mártir que autoviolenta su cuerpo al clavarse las flechas a sí mismo:

¹¹ Antón Arrufat, “La carne de Virgilio”, “La carne de Virgilio”, *Revista de la Universidad de México*, 47: 1992, p. 46.

La pintura presentaba a un hermoso joven, tal como lo había sido Sebastián, en actitud reposada, con la mirada perdida y una sonrisa enigmática. Hasta ahí el cuadro no ofrecía nada de particular. En lo que se apartaba del modelo tradicional era en lo referente a las flechas. San Sebastián sacaba las flechas de un carcaj y se las clavaba en el cuerpo. El pintor lo había presentado en el momento de clavarse la última en la frente. La mano aún se mostraba en alto, separados los dedos del extremo de la flecha y como si temieran no se hubiera sumido definitivamente en la propia carne (27-28).

De esta forma, se aprecia el cambio de rostro: del de San Sebastián por el de René. Se realiza una resignificación de la pintura, ahora el personaje es San Sebastián-René y a él mismo se le representa como víctima y victimario, como sujeto y objeto de la autoviolentación corporal. El cuadro tiene la intención de indicar a René el destino que le depara y de iniciarlo visualmente en el sufrimiento del cuerpo.

Otro recurso visual utilizado por Ramón con el mismo fin de indicarle su destino al servicio del dolor, sería el álbum de anatomía obsequiado por la señora Pérez a René. Aquí nuevamente Ramón hace variaciones a las figuras masculinas para transformarlas todas ellas en dobles de René, porque todas tienen su rostro y “realizan” un acto de violentación al cuerpo. Las figuras femeninas fueron eliminadas por Ramón. Esto se observa cuando René está hojeando el álbum y se da cuenta de que las láminas de las figuras femeninas han sido arrancadas, percibe entonces una imagen más que lo perturba: “Pasó a la tercera figura: era él mismo, pero desollado. Junto a él se veía a un hombre mostrando en su mano derecha un afilado bisturí y en la izquierda un montón de tiras de piel humana. El desollador tenía por cara un óvalo blanco con un signo de interrogación” (51). Con esta figura, Ramón quiere mostrar la posición de René en la batalla por la carne: de perseguido perseguidor, y el desconocimiento pleno del “desollador” de René en esa batalla donde la persecución nunca termina. En este sentido, se anotan los comentarios de Valerio-Holguín sobre el papel de la

pintura y la escultura en la novela: “La pintura y la escultura, como artes del espacio, participan de la fijeza (punto de congelación) que es característica de la frialdad. Tanto la pintura como la escultura sirven como técnicas pedagógicas para la víctima docente; constituyen representaciones mucho más directas que la literatura, son simulacra[da], una y modelado, la otra”¹².

En otra etapa del aprendizaje del dolor, del culto a la carne sufriente, se aprecia cómo se pasa de la contemplación a la acción en el cuerpo; cuando René experimenta una “agresión” a su cuerpo. Para René, el inicio en el dolor físico sucede cuando su padre lo pincha con una aguja mientras aquel contempla el cuadro de San Sebastián-René. No obstante, este pinchazo es meramente anticipador del verdadero dolor físico que experimentará posteriormente en la “Escuela del sufrimiento”. Aquí, la enseñanza se soporta sobre la figura de la institución educativa que maneja métodos y técnicas para enseñar al sufriente a tolerar el dolor en silencio, como el lema de la escuela lo indica: “SUFRIR EN SILENCIO” (58). Estos métodos se centran tanto en lo físico como en lo mental. Otra constante es la repetición como método, lo mismo que Ramón hiciera con el álbum de anatomía al cambiar los rostros de las imágenes por el de René y con ello representar múltiples René, en el instituto la repetición se logra por medio de los “dobles”: las esculturas de Cristo, que cada estudiante encuentra en su baño, modificadas del rostro –sustituido el original por el de cada alumno–, en lugar de que éste muestre dolor, proyecta satisfacción al apreciarse una sonrisa y mostrar su cara erguida. Posteriormente, la repetición en el instituto se utilizará sólo para René quien se ha vuelto un caso de excepción, al ver que su carne no cede al sufrimiento. Por esto, el director hace una grabación que el protagonista escucha continuamente para convencerlo de “querer” y asimilar

¹² Fernando Valerio-Holguín, *op. cit.*, p. 52.

el dolor a su carne. Así, la postura de la escuela ante el cuerpo se observa en el discurso de bienvenida del director:

Mármolo se extendió sobre el íntimo conocimiento que del cuerpo humano poseían los profesores. René se fijó que pronunció la palabra cuerpo infinitas veces [...]. Aseguró que él no entendía nada si le hablaban del espíritu. ¿Qué cosa era eso del espíritu? ¿Lo sabía alguien? ¿Alguien lo había tocado? Si por espíritu se entendía el cuerpo, la escuela que él dirigía era altamente espiritual. El único libro a estudiar en su institución era el libro del cuerpo humano (68).

A su vez, como señala Valerio-Holguín: “Mármolo y los instructores no sólo se preocupan por el método pedagógico sino también por el estilo”¹³. René ofrece resistencia a la enseñanza cárnica del sufrimiento. Como forma de distanciamiento de esa carnalidad a la que lo orillan, se interroga y reflexiona sobre su entorno en el que la carne es el lugar común. El contexto en que René se desarrolla se ve determinado por la carne y el cuerpo –sea para el sufrimiento o el placer. El hecho de pensar sobre el cuerpo o la carne y su naturaleza implica un acto de resistencia, pues aquí lo que importa es el cuerpo-carne y de lo que éste deviene.

El pensamiento implica la inmaterialidad de la carne, se trataría de un cuerpo-carne que se permite pensar antes que experimentar las sensaciones del y para el cuerpo. Esto deriva, en el ser carne que tiene pensamientos, las sensaciones acaso pasarían a segundo plano y esto impediría una carne cultivada para el sufrimiento o el placer, además de una manera de “ser cuerpo” menos propicia en un mundo donde se impone la carnalidad. Lo anterior, se reafirma con el comentario hecho por Powlavski –amigo de Dalia– a René acerca de las dudas que tiene sobre su carne: “Si usted habita un mundo carnal, sea carnal y se salvará. Pero si cree habitar un mundo poblado por hadas, entonces se condenará” (225). Asimismo, anoto el diálogo entre Mármolo y Ramón sobre la naturaleza de la carne de René. Aquí, el director menciona que

¹³ *Ibid.*, p. 39.

René no es del todo carne porque “tiene dentro el demonio del pensamiento”, y puntualiza: “Es una carne que se permite pensar sobre sí misma a diferencia de las otras que se encuentran en la escuela. He ahí el nudo gordiano. Si alguien cortara este nudo, quedaría roto el hechizo. Ramón, su hijo está hechizado por el pensamiento” (120). En el microcosmos ficcional, el sujeto-cuerpo que piensa la carne no puede gozar de su estancia en un mundo vorazmente carnal, se ve orillado a huir y resistir, aun cuando al final no tenga salida y deba resignarse a la naturaleza cárnica de las cosas. Así, en relación con el pensamiento del cuerpo, se puede anotar la formulación de Nancy: “El pensamiento del cuerpo, el cuerpo fuerza al pensamiento a ir siempre más lejos, siempre *demasiado* lejos: demasiado lejos para que aún sea pensamiento, pero nunca lo bastante lejos para que sea cuerpo”¹⁴.

3.3. LOS CONFLICTOS DE LA CARNE

En la novela hay dos visiones del cuerpo. Una es la carnal, representada por quienes desean instruir a René en el dolor o el placer para volverlo un cuerpo masoquista¹⁵. La otra es la del pensamiento o reflexión del cuerpo, encarnada por el sujeto-cuerpo René. Estas dos formas de entender el cuerpo tienen que ver con la manera de experimentarlo o construirlo en un mundo determinado por la carne, carne del cuerpo para el gozo o para el dolor. En este universo cárnico, el pensamiento pone en peligro la asimilación de estas experiencias corpóreas; debido

¹⁴ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵ Para Deleuze el masoquista, en relación con el CsO, se hace inmovilizar para detener el funcionamiento de los órganos: “El masoquista busca un CsO, pero de tal tipo que sólo podrá ser llenado, recorrido por el dolor, en virtud de las propias condiciones en las que ha sido constituido”, *op. cit.*, p. 158.

a que la carne se constituye como materia de sensaciones de dolor o de placer, carne sintiente. En este microcosmos de cuerpo-carne se puede someter al pensamiento evitando que se efectúe en René y asimilando su carne. De este modo, “Si el móvil principal en la conducta de René radica en su empeño de escapar a su propio cuerpo, y a cualquier contacto con los ajenos, el de los demás [...] es aproximarse y chocar con el suyo. Sus vidas tienen un solo sentido: iniciar a René en el culto de la carne”¹⁶.

Así, el protagonista camina hacia su destino irremediablemente corpóreo a medida que la trama avanza, pasa por varios momentos de experiencias carnales que contribuyen a la configuración de su corporalidad irresistible para unos como Dalia, requerida para otros como los que sirven a la Causa. Ésta consiste en la batalla por la carne. Una lucha iniciada bajo el pretexto de la prohibición del chocolate. Alimento considerado por el gobierno como un peligroso estimulante para el pueblo, a quien le conviene mantenerlo en una constante “semi-hambre”. La lucha por el levantamiento de la restricción del chocolate la libraron juntos quienes ahora tienen la batalla entre sí, el “jefe” asumió el gobierno y “traicionó la causa del chocolate” imponiendo de nuevo la prohibición. Por ello es que se forma el grupo de los “chocolatófilos” para defender esta causa; aun cuando en realidad vendría a ser la “Causa de la Carne Asediada”, pues al enfrentarse al gobierno este grupo se convierte en perseguido, y perseguidor al atentar constantemente contra al jefe del gobierno. Así, entonces el chocolate es sólo el pretexto que pone a la carne en movimiento:

¹⁶ Antón Arrufat, art. cit., p. 47.

El chocolate se presenta ante la carne con mirada implorante, con ojos arrasados en lágrimas y le dice: «Estoy en mortal peligro, sálvame, los enemigos me acosan. No olvides que salvándome te proporcionas lo que más anhelas en esta vida, tu propia perdición. Sé que estás deseosa por ser blanco de balas y cuchillo». Y con sonrisa chocolatesca da un salto y se escuda tras la carne, que al momento cae segada en flor por los perseguidores (206).

En este punto, se observa la presencia de lo absurdo en el universo de la novela no sólo por el motivo del chocolate como causa de la carne asediada, sino por la configuración dada a este alimento en la propia lógica del mundo narrado, Pues quienes defienden el chocolate no les importa este tipo de bebida y alimento –además de ser un “poderoso excitante”–, sólo les interesa el papel que juega como propiciador del movimiento de la carne para el asedio y su pérdida; ya que para ellos, no tendría sentido una persecución sin causa aparente. Así, el chocolate les proporciona un pretexto discursivo tanto para los perseguidos como para los perseguidores, para que en el discurso esta lucha por la carne no carezca de motivo, y se pueda buscar el logro del sufrimiento y el descuartizamiento del cuerpo.

Por otro lado, la entrega del cuerpo para su maceración por rendirle culto a la carne, deriva en una violencia hacia el organismo que define la manera en cómo se experimenta el dolor y los mecanismos de su realización por parte de quienes se dedican a los “secretos de la carne”; esto es, mediante la tortura –como se intuye al hablar de perseguidos– o por la autoagresión al organismo. Esta entrega del cuerpo al dolor determina la visión carnal de las cosas que privilegian el sufrimiento como una de las expresiones corporales. En este sentido, apunto las palabras de Ocaña en relación con el dolor: “La experiencia del dolor corporal es más abisal que la simple negación lógica, incluso anterior a la angustia anonadante. El sufrimiento nos liga de una forma perversa a su misma realidad, con una perseverancia tan

tediosa que puede arrebatar la atención a cualquier otro contenido e incluso extinguir la misma conciencia”¹⁷.

Aun cuando Ocaña, destaca la perversidad del sufrimiento y la agonía derivada del dolor, en la novela esta sensación para los miembros de la Causa es buscada para dedicarle su cuerpo y experimentarla como fin de la existencia. Esto ya lo he señalado y se aprecia con la postura de Ramón ante René sobre la carne, el padre cuestiona al hijo por el sinsentido de querer una carne intacta ante el hecho de forjarse una macerada, porque, para él, ese es su destino. Ramón es el jefe de los perseguidos e hijo del anterior jefe, por ello, René le sucederá en la jefatura de este grupo. Así, desde la perspectiva de Ramón, ¿De qué sirve una carne si no está herida y maltratada? ¿Qué privaciones le esperan a una carne intacta que no esté preparada para el sufrimiento?

Asimismo, René reflexiona sobre su corporalidad, aun cuando su padre le ha dado indicios sobre la relevancia y el valor de la carne para el mundo. Esto indicaría cierta disposición del cuerpo de René al pensamiento y no a las sensaciones carnales. La cavilación que realiza el protagonista sobre su carne al parecer viene de una inquietud sobre la finalidad de su cuerpo: “Se acordó de que su padre le había dicho que «tenía la carne flaca», y que a punto de cumplir los veinte años, las promesas de su carne resultaban francamente desalentadoras. Este recuerdo lo llevó a la más torturadora de sus cavilaciones: *¿a qué se destinaba su carne?*” (14). Hasta ese momento, no pasa por la mente de René su destino como cuerpo-carne para sacrificio carnal, ya sea para el placer o el dolor. Pues como su padre le anuncia, su carne está destinada a algo “noble”, desde su perspectiva, entregarla al sufrimiento y a su maceración. De este modo, según Garrandés: “*La carne de René* es la graficación de

¹⁷ Enrique Ocaña, *op. cit.*, p. 47.

una de esas fábulas densas donde el desenvolvimiento de las acciones –las que ejecuta el personaje y las que lo atraen o repudian dentro de un gran juego– constituye siempre un peculiar tipo de reflexión sobre el cuerpo, el placer y el dolor”¹⁸. Así, René trata de llevar a cabo estrategias de huída del mundo de la carne sin éxito alguno, al final es alcanzado por ella, y éste cede porque se da cuenta que está hecho de carne:

Hasta ese momento poco había pensado en una verdad tan meridiana. Con el decursar de los días, en el aislamiento y el silencio de su cuarto, esa verdad se le revelaba con una fuerza incontrastable. Así pues, la admitió. No se trataba de aceptar el sucio negocio de la Causa, ¿pero disponía de otra cosa que no fuera su carne para oponerla, como argumento convincente, a los que se empeñaban en hacerlo vivir la vida de la carne? Por más que se escrutara, no encontraría nada que no fuera carne. En su cuerpo no existía la menor partícula de madera, piedra o metal. Frente al espejo contemplaba su carne desde distintos ángulos, si la miraba de arriba abajo, con la esperanza de encontrar algo que no estuviera formado por la carne, debía desviar horrorizado la vista; si cruzaba sus miradas de derecha a izquierda, carne y sólo carne contemplaba, hasta que la vista, alocada, se lanzaba en pos de cualquier objeto que la librara de tanta monotonía (214).

René trata de mantener su cuerpo ileso evitando el contacto de su carne con otras, pero no logra esta incolumidad. La carne de René se ve acosada por aquellos que experimentan la carne en el dolor o en el placer. Ya me detuve un poco en la figura del primer grupo, ahora considero pertinente anotar algunos aspectos del segundo grupo. En este sentido, el personaje representativo sería la señora Dalia Pérez, el personaje más sexualizado, sino es que el único, de los que conforman el universo ficcional. Este personaje es presentado concisamente por el narrador como viuda de un periodista famoso, con pretensiones de poetisa, joven aún y con bienes de fortuna (37).

¹⁸ Alberto Garrandés, “Economía y política de la carne”, *República de las Letras*, p. 86.

Dalia Pérez, “ángel erotizador”, sería la representación de otro tipo de experiencia sensitiva, por tanto de conocimiento, sobre la carne. Ella se convierte en el agente descubridor del “placer” para el protagonista. La carne de René tan deseada por Dalia le resulta seductora e irresistible, por la calidad de su piel y por ese aire de “víctima propiciatoria” que se manifiesta en ella. Esto revela el poder de atracción de la carne de René sobre Dalia y el resto de los personajes. Se trata de la carne deseada para ser suplicada o seducida, no resulta indiferente para quien la percibe. Así, se conformaría una imagen de seductor de René sin él proponérselo. En este sentido, como Arrufat menciona: “René no se propone conquistar. No hay en su conducta estrategia alguna. Carece de habilidad. Ignora el arte del galanteo. Es el anti-Don Juan. Y sin embargo todos están pendientes de su figura. Carente de garbo y maneras donjuanescas, *seduce*. Con su aspecto ambiguo, su carne que parece reclamar protección, con sus gestos de joven en fuga, es un seductor”¹⁹.

El protagonista ve asediada su carne por quienes desean instruirlo o poseerla en el sufrimiento o en el placer. René no siente diferencia en la percepción de estas dos sensaciones que las experimenta en circunstancias desfavorables para él, es decir, a manera de cerco. Él no tiene escapatoria, debe ceder ante la carne y estas formas de manifestarse, esto no quiere decir que disfrute de la experiencia de la carne sufriente o del placer:

De cualquier modo la señora Pérez, si bien no pertenecía a ningún plantel de enseñanza carnal, prácticamente ejercía el magisterio. Por dos vías antitéticas como dolor y placer, se arribaba a una desoladora verdad única: que la carne era el motor de la vida. Sin la carne no había vida posible. Ninguna diferencia había entre la horrible carne de Cochón, lamiendo la endurecida de René, y la perfumada de Dalia, en actitud de dulce gladiadora que estudia el golpe definitivo que dar a su adversario (141).

¹⁹ Antón Arrufat, art. cit., p. 47.

Por esta situación, la experiencia de Dalia es reveladora. Debido a que ella es descubridora de una sensación que René desconocía. Pese a ello, no termina por agradecerle el placer que Dalia le ofrece, porque se trata de una sensación cárnica. Es pertinente recordar, como René crece en un entorno en donde la presencia de la carne y el dolor son la constante, en su padre la autoviolentación del cuerpo de forma discreta, pero permanente; así, en cada casa que habitaban había una “oficina” donde Ramón se encerraba para trucidarse el cuerpo. También, todo en su formación se fue preparando para que él fuera el sucesor de su padre como jefe de la “Causa de la Carne Acosada”.

Dalia, como sumando sus empeños a los del alcohol, le apretaba las caderas con las piernas, y sus brazos se enroscaban alrededor de su cuello, y su boca se pegaba contra la suya. Cuando vio salir la lengua de Dalia dispuesta a lamerlo, o al menos eso creyó al evocar la escena de las lenguas lamedoras de la escuela, René estuvo a punto de levantarse del sofá [...]. René no se iba a salir con la suya. Apretó aún más fuerte con brazos y piernas y, sin pérdida de tiempo, metió su lengua en la boca de René. Su cuerpo se estremeció, se arqueó un tanto y finalmente percibió que las carnes de René se iban endureciendo con lentitud [...]. Entonces retiró sus manos del cuello de su víctima, apagó la lamparilla y empezó a quitarle el pijama. René vio una mordaza, vio las frías tinieblas del aula... Después de todo, esto era casi idéntico a su primer día de clases (142).

De esta forma, para René el encuentro con la señora Pérez consiste en una experiencia inacabada del placer, pues para el protagonista fue algo parecido a las torturadoras clases que recibía en la “escuela del dolor”. Quizá es pertinente anotar que en su primer día en la escuela, René se embriagó en una cena de “confraternidad” –con “pocos comestibles y mucha bebida” (65)– organizada por el instituto. En el primer día de clase, a los nuevos alumnos les entregaron su material escolar, éste consistía en ponerle bozales a los “neófitos” de la carne sufriente, para silenciar los gritos derivados por el infligimiento de dolor a sus cuerpos.

Después de haber pasado la noche en casa de Dalia, René se dirige a la suya con el ánimo alterado, por los sucesos de la bañera y el elevador, dispuesto a enfrentar a su padre si le reprochaba la “trasnochada”. Estos hechos consisten en haberse encontrado con sus dobles: la primera vez en la bañera de Dalia, su cuerpo toca un objeto inanimado, se trata de un maniquí con el rostro de René. Este doble Dalia lo ha empleado como objeto de placer y sustituto del cuerpo del René verdadero al no poder poseerlo. La segunda vez, son dobles imaginados por René, alucinados y atribuido ese papel de doble a otros sujetos que se encuentran en el elevador al salir de casa de Dalia; ellos lo juzgan de loco pero le siguen el juego argumentándole que han sido contratados como dobles para protegerlo de un posible atentado. Estos sucesos y el argumento del atentado “como objeto de la broma” convencen a René de su situación, se da cuenta que no tiene escapatoria en un mundo “irregular como en el que vivía” (150) determinado, no sólo por la carne, sino por la agresividad y la violencia.

CAPÍTULO 4. EL CUERPO SEXUALIZADO
EN LA *TRILOGÍA DE LA VIDA* DE PIER PAOLO PASOLINI

4.1. PIER PAOLO PASOLINI: LA VITALIDAD CREADORA Y EL CINE COMO REALIDAD

Pier Paolo Pasolini, poeta, novelista, dramaturgo, ensayista, cineasta y pensador italiano del siglo XX, nace en Bolonia el cinco de marzo de 1922. Es hijo de Carlo Alberto Pasolini –teniente de infantería y descendiente de una antigua y noble familia de Ravenna– y de Susana Colussi –maestra de escuela primaria originaria de Casarsa della Delizia en la región del Friuli. Tres años después, en 1925, nace de este matrimonio el segundo hijo y hermano de Pier Paolo: Guido, quien morirá asesinado en 1945 –junto con sus compañeros– al ser emboscados por otro grupo de partisanos (los garibaldinos), que se adhirieron al mando de los militares comunistas eslovenos durante la Segunda Guerra Mundial.

La infancia de Pasolini transcurre de forma itinerante por la profesión de su padre quien es trasladado de un cuartel a otro. Con los hijos adolescentes, la familia Pasolini se establece por un tiempo en Bolonia. Pier Paolo estudia la secundaria y posteriormente, a los diecisiete años, ingresa a la Facultad de Letras de la Universidad de Bolonia. En esta etapa desarrolla más aún su gusto e interés por la literatura, el cine y el arte. Asimismo, en esos años comienza la Segunda Guerra, Carlo Alberto es llamado al frente en África y será hecho prisionero. En 1945, ya finalizada la guerra, regresa de su cautiverio en Kenia a Bolonia. Ese

mismo año Pier Paolo se licencia con un trabajo sobre el poeta Giovanni Pascoli. Después del examen se encuentra con su padre, con quien nunca tuvo una buena relación, y juntos regresan a Versuta. Sitio en el que en ese momento viven Susana y Pier Paolo a causa del suceso bélico. Los tres miembros de la familia después se trasladarán a Casarsa.

En 1942, Pier Paolo Pasolini publica su primer libro: *Poesías de Casarsa*, escrito en friulano. Durante la guerra se dedica a dar clases gratuitas en su casa, actividad que mantendrá y combinará con la escritura. En 1945, junto con sus amigos funda, también en su casa, la *Academiuta di lenga furlana*; con el fin de estudiar, reflexionar y escribir el friulano. En los siguientes años continúa con su actividad docente en escuelas medias, principalmente enseña a hijos de campesinos en los pueblos cercanos a Casarsa como Versuta y Valvasone. A la vez, termina el libro de versos *El ruiseñor de la Iglesia Católica*, que obtiene mención honorífica en el “Premio Libera Stampa” en 1947. Ese mismo año, Pasolini se afilia al Partido Comunista de Italia del que es secretario en la sección de San Giovanni, hasta 1949 cuando es expulsado por una denuncia de “corrupción de menores y actos obscenos en lugar público”. Este suceso, además del final de un activismo militante, lo obliga a abandonar la enseñanza en esa región, acentuado por amenazas recibidas –anteriormente– de parte de anticomunistas en el sentido de que abandonara la vida política o le arruinaban su carrera como docente. Todo esto orilla a Pasolini a marcharse junto con su madre a Roma. Finalmente, es absuelto en 1952 por falta de pruebas.

Los primeros años en Roma se ven determinados por carencias económicas, su madre debe trabajar como encargada de una casa y Pasolini, después de un periodo sin empleo consigue dar clases en escuela media. En los meses de desocupación, Pasolini se concentra en la escritura, trabaja en proyectos anteriores de su época de Casarsa, como las novelas *Amado*

mío y *Actos impuros*. Se tratan de textos sin terminar, pero pensados uno como continuación del otro respectivamente, que se publicarán de forma conjunta como *Amado mio, preceduto da Atti impuri* en 1982 (traducido al español como *Amado mío*, 1984). Susana y Pier Paolo se instalan en los suburbios de Roma. Esta época se caracteriza en la escritura de Pasolini por la renovación en su proceso creativo y el uso de una voz estilística acorde con el entorno y las circunstancias de los barrios bajos de la Roma que entonces frecuenta. En este sentido, en su trabajo mantiene siempre el compromiso, desde su propio enfoque, con los más desfavorecidos por un sistema económico que los ha dejado en el margen.

Un personaje que lo orientará sobre el modo en cómo se expresan los jóvenes de las barriadas con su jerga, será Sergio Citti –habitante de estos barrios|–, quien con el tiempo se convertirá en su amigo y asistente en varios de sus filmes. Pasolini quiere representarlos con su voz y expresiones propias, con el lenguaje común de los jóvenes de barrio. De este modo, se anotan las palabras del escritor Nico Naldini; según él, la experiencia romana de Pasolini implica un descubrimiento que da un nuevo sentido del mundo al poeta italiano: “Roma no es sólo un objeto que descubrir, sino también un cierto sentido del mundo [...]. Pasolini avanza en seguida por las tierras desconocidas de una ciudad distinta «que sólo quien la vive en una total inconsciencia es capaz de expresarla»¹.

¹ Nico Naldini, *Pier Paolo Pasolini. Una vida*, tr. Mercedes de Corral, Circe, Barcelona, 1992, p. 133. La mayoría de la información biográfica de Pasolini la tomo de esta edición. Se trata de una de las más personales y detalladas, tal vez porque el autor es primo de Pasolini y compartió algunas experiencias descritas en el texto, además se observa mayor presencia de la voz del cineasta mediante extractos de cartas, de entrevistas y de su diario. También se encuentra el trabajo de Enzo Siciliano, *Vida de Pasolini*, tr. Juan Moreno, Plaza y Janés, Barcelona, 1981.

Como resultado de esta exploración y conocimiento de los suburbios romanos, el escritor y director italiano escribe la novela *Chicos del arroyo* (*Ragazzi di vita*) publicada en 1955. Obra que deriva en un éxito editorial y reconocimiento literario. Obra que propicia polémica, al grado que el ministro del Interior denuncia el “carácter pornográfico” de la novela ante la corte de Milán y se detiene la venta del libro, se inicia un juicio contra Pasolini y su editor Garzanti. Al final, la corte los absuelve y ordena el levantamiento del “secuestro” del libro. Éste sería el primero de varios juicios, que Pasolini se ve obligado a enfrentar a lo largo de su vida, relacionados con su trabajo. El año anterior a esta publicación mejora su situación económica –para poder mudarse y dejar las clases que impartía– cuando obtiene un trabajo de escritor de cine o guionista, por recomendación de Giorgio Bassani, en la película *La donna del fiume* (*La mujer del río*) de Mario Soldati interpretada por Sofía Loren.

Después de esta novela, Pasolini publica *Las cenizas de Gramsci* (1957), texto de poesía que lo reafirma en reconocimiento frente a la crítica y el público. Dos años más tarde se edita *Una vida violenta* (*Una vita violenta*), novela en la que vuelve a tratar la problemática de los suburbios y del proletariado que los habita. Temáticas que posteriormente retoma en otro modo de expresión: el cine; con los filmes *Accatone* (1961) y *Mamma Roma* (1962), ambos escritos y dirigidos por Pasolini. El poeta y novelista italiano, antes alternó su trabajo literario con el cinematográfico. Sólo menciono algunas de sus colaboraciones como guionista, entre ellas se encuentran las que realizó para el director Mario Bolognini en las películas *Marisa la coqueta* (1957), *La noche brava* (1959) –guión completamente suyo–, *El bello Antonio* (1960); para Federico Fellini en los diálogos de *Las noches de Cabiria* (1956); y con Franco Rossi colabora en *Muerte de un amigo* (1959).

En la década de los sesenta publica su obra narrativa: *El sueño de una cosa* (1962), *Alí de los ojos azules* (1965) y *Teorema* (1968); en poesía: *La religión de mi tiempo* (1961) y *Poesía en forma de rosa* (1964). En cuanto a su trabajo cinematográfico, se reafirma ya como cineasta, pero algunos lo consideran un escritor que hace cine. Estos años son igualmente productivos, realiza los filmes *La ricotta* (1963), *El evangelio según San Mateo* (1964), *Pajaritos y pajarracos* (1965), *La tierra vista desde la luna* (1966), *Edipo rey (Edipo, el hijo de la fortuna)* (1967), *Teorema* (1968), *Pocilga* (1968-1969), *Medea* (1969-1970), entre otros.

Para Pasolini, el cine se trata de un medio de expresión que le permite acercarse más a la realidad y transmitirla, la hace más aprehensible tal cual es; pues la reproduce, a diferencia de la literatura que la evoca mediante la palabra. Así, como él mismo menciona hacer cine no se trataba de la adopción de otra lengua: “Haciendo cine yo vivía finalmente según mi filosofía”². En este sentido agrega: “El cine no evoca la realidad, como la lengua literaria; no copia la realidad, como la pintura; no realiza una mimesis de la realidad, como el teatro. El cine *reproduce* la realidad: ¡imagen y sonido! Reproduciendo la realidad, ¿qué hace el cine? El cine expresa la realidad con la realidad”³. Por tanto, este pasaje al cine es quizá resultado de un interés por encontrar una forma de expresión, que complemente lo explorado hasta entonces con otros medios como el literario, pero que implica una reformulación en el modo de ver el mundo y a su vez de expresarlo. Por ello, aquí considero pertinente mencionar las palabras de Silvestra Mariniello acerca del escritor y director italiano: “Pasolini no se dedica simplemente a hacer films, sino que se deja cambiar por la actividad cinematográfica; comienza a pensar, a actuar, a sentir, a existir y a ver a través del cine y de la técnica audiovisual. La reflexión sobre

² Pier Paolo Pasolini, *Empirismo herético*, pról. y tr. de Esteban Nicotra, Brujas, Argentina, 2005, p. 190.

³ *Ibid.*, pp. 190-191.

el cine y su práctica cinematográfica producen su estar en el mundo, producen unos mundos y, a su vez, el «mundo» produce sus films”⁴.

Pasolini continúa incansable en su trabajo en los últimos cinco años de su vida. En 1971 publica el libro de poesía *Transhumanar y organizar*. Ese mismo año se proyecta *El Decamerón*, primer filme de los que conforman la *Trilogía de la vida*. En este periodo la escritura de Pasolini se orienta, también, hacia la reflexión sobre el acontecer de la sociedad y la cultura de su época. Sus escritos aparecen en publicaciones periódicas y, como toda su obra, se caracterizan por el compromiso hacia los menos favorecidos y el rechazo abierto a la burguesía. En ellos realiza una crítica tanto a la derecha como a la izquierda y al consumismo en una sociedad cada vez más alienada por el “neocapitalismo” que va marginando el mundo campesino y parece olvidar su pasado. Algunos de los artículos y ensayos se recopilan en los libros: *Escritos corsarios* (1975), *Cartas luteranas* (1976), *El caos* (1979), *Descripciones de descripciones* (1979). Por otro lado, las disertaciones que ha venido realizando desde la década anterior sobre la lingüística, la literatura y el cine, se reúnen en el texto *Empirismo herético* editado en 1972. Año que coincide con la proyección de *Los cuentos de Canterbury*, segundo filme de la *Trilogía*. En 1974, se estrena *Las mil y una noches*, última película de la *Trilogía de la vida*. De 1975 es *Saló o los 120 días de Sodoma*, último filme de Pasolini. Así, se observa que el trabajo de Pasolini, tanto en la literatura como en el cine, fue incesante. Coinciden en año publicaciones y la proyección de filmes. Al mismo tiempo que trabajó y proyectó obras cinematográficas, continuó escribiendo y bosquejando obras que ahora se ofrecen como parte de su legado intelectual y artístico. Sólo por nombrar algunas, es el caso de

⁴ Silvestra Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, tr. José Luis Aja, Cátedra, Madrid, 1999, p. 109.

su novela inacabada *Petrolio* publicada póstumamente en 1992 o los guiones cinematográficos que no realizó como *Porno-teo-Kolossal* y *San Paolo*, en éste trabajó de 1967 a 1974.

La madrugada del dos de noviembre de 1975, Pasolini es asesinado a golpes en el puerto de Ostia –lugar donde un año antes se filmaron escenas de *Las mil y una noches*– supuestamente por un menor de diecisiete años llamado Pelosi. A pesar de que se sentenció a Pelosi, para algunos las circunstancias de su muerte dejaron más interrogantes, por la forma cruel y con saña en que ocurrió, por las declaraciones contradictorias del sentenciado y las pruebas que indicarían la intervención de dos o más personas en el homicidio⁵. Pero ya la sentencia fue dictada. Algunos consideraron la muerte de Pasolini como crimen político; otros como un “suicidio”, un “sacrificio” voluntario para exponer la violencia de la sociedad; otros más como una víctima de las circunstancias de “impunidad” en una sociedad dominada por la burguesía –despreciada siempre por Pasolini– moralista y represora institucionalmente. Tesis que se plantean, quizá por la pronta resolución judicial, a pesar de las irregularidades en la investigación y, por su puesto, por la dimensión del suceso.

No obstante, quizá lo más rescatable, independientemente de la importancia del esclarecimiento de su muerte, es que la voz y pensamiento de Pasolini no fueron acallados, ni eliminados. Por el contrario, su obra escrita literaria y ensayística así como la cinematográfica parecen ser en la actualidad una pauta –no sólo histórica y social, sino artística– de una postura estética comprometida. Algo que en los caminos del arte de nuestros días es muy

⁵ En este punto, anoto las palabras de Esteban Nicotra sobre Pelosi y este suceso. Él menciona que a treinta años del acontecimiento (en 2005), Pino Pelosi declaró su inocencia en el programa *Ombre sul giallo* de la RAI 3: “él no había asesinado a Pasolini. Dijo además que aquella misma noche de 1975 había sido amenazado de muerte, junto a su familia, por tres individuos de aproximadamente cuarenta años que en ese descampado habían salido de las sombras y habían masacrado salvajemente al poeta gritándole con acento calabrés o siciliano: ‘maricón, cerdo, comunista’. Y dado que sus padres ya habían muerto, como también probablemente los asesinos, él confesaba la verdad”, Esteban Nicotra, “Pasolini, una ‘desesperada vitalidad’ para que lo irreal no venza”, en Pier Paolo Pasolini, *Empirismo herético*, p. 7. Por otro lado, en el año de 2010 se reabrieron las investigaciones sobre la muerte de Pasolini.

complejo identificar, debido a la diversidad de propuestas. En cuanto al cine, Pasolini se ha convertido en un referente en la corta historia de este medio. Primordialmente porque se trata de uno de los cineastas que teorizó metodológicamente sobre esta expresión. Sus aportaciones en esta disciplina contribuyen a comprender y pensar el fenómeno cinematográfico con más profundidad. Acaso esto deriva en una mayor reflexión del mundo mediante el cine.

4.2. *TRILOGÍA DE LA VIDA*. CELEBRACIÓN DEL CUERPO

Como la finalidad de este capítulo es destacar la configuración de la corporalidad, su fisicidad y sexualización en la *Trilogía de la vida*, no me detendré en otros aspectos que conforman las películas; como el trasfondo ideológico y autobiográfico que parece haber en toda la obra de Pasolini. Por otro lado, está la relación entre cine y literatura desde la perspectiva de la adaptación o transposición de la obra literaria llevada al cine –como es el caso de estas tres cintas. Este punto merecería un estudio aparte más detallado. Aquí, sin embargo sería conveniente señalar que Pasolini se basa en las obras literarias y las interpreta dándoles su propio enfoque en el texto fílmico. En sí no se podría hablar de una transposición, sino de filmes inspirados en estos clásicos de la literatura: *El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury*, *Las mil y una noches*. No obstante, es pertinente recordar que una película al tratarse de un discurso diferente al literario, aun cuando sea adaptación o se base en una obra literaria, se trata de una obra autónoma con características propias de la expresión cinematográfica.

La *Trilogía de la vida*, conformada por *El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury*, *Las mil y una noches*, surge como proyecto para Pasolini cuando todavía trabaja en el filme *Medea*. La primera película de la *Trilogía* que planea desarrollar es *El Decamerón* inspirada en el libro homónimo de Boccaccio. Como ya mencioné antes, este filme no radicaría en una adaptación o transposición de la obra literaria al cine. Se trataría de un texto fílmico que se inspira en los relatos de Boccaccio desde la perspectiva e interpretación pasoliniana, en la que se destaca el carácter lúdico y la sexualidad. Estos motivos le servirán a Pasolini para centrarlos en la configuración del cuerpo y hacer una reflexión del hombre ante el mundo y su entorno, a partir de la corporalidad y la manera de experimentar el sexo, que en principio se mostrará de manera lúdica. Sin embargo, los filmes que conforman la *Trilogía* tienen implícito un compromiso de parte de su autor, debido a la propuesta en la forma de mostrar la sexualidad en el cine. En ellos realiza un cuestionamiento de fondo a la sociedad de su tiempo, caracterizada ya por el consumismo y la consecuente banalización de las cosas; por tanto, también del cuerpo y de la libertad sexual de aquella época. Por ello es que en la *Trilogía* la celebración del cuerpo y la sexualidad se plantean como una alegoría hacia el pasado. De este modo, como menciona el propio Pasolini:

Después he hecho este grupo que llamo la “trilogía de la vida”, es decir las películas sobre la corporalidad humana y sobre el sexo. Estas películas son bastante fáciles, y las he hecho para oponer al presente consumista un pasado recientísimo donde el cuerpo humano y las relaciones humanas eran todavía reales. A pesar de ser arcaicas, prehistóricas, burdas, eran reales, y oponían esta realidad a la irrealidad de la civilización consumista⁶.

⁶ *Apud* Nico Naldini, *op. cit.*, p. 318.

La *Trilogía de la vida* se propone como una serie de filmes de la celebración y el placer del cuerpo mediante la representación lúdica de la sexualidad, en donde la experimentación del goce corporal está caracterizada por la “inocencia” y “físicidad” de los cuerpos. Se trata, de una mostración cercana a lo real, incluyendo lo “burda” que pueda ser, como el mismo Pasolini menciona. Es por ello que las relaciones humanas y sexuales se ubican en el pasado, como una alegoría del mismo; porque se aproximarían a la realidad, sin las deformaciones del presente de acuerdo con la sexualidad como producto consumible y no como una acción humana natural. De esta forma, como señala Pasolini en relación con la *Trilogía*: “Para mí, las relaciones sexuales son fuentes de inspiración en sí mismas, porque en ellas veo una fascinación incomparable, y su importancia en la vida me parece tan grande, tan absoluta, que vale la pena dedicarles mucho más que un película”⁷.

Un elemento conjuntivo de la *Trilogía* sería el cuerpo y la sexualidad, estos dos factores cómo se plasman para mostrar una perspectiva real y provocativa en relación con lo que representan: el cuerpo sexualizado. Esto, en una sociedad donde dominan las apariencias, el cuerpo está físicamente representado por personajes comunes donde el canon de belleza no es lo que predomina, sino el acontecer de la sexualidad por personajes que simbolizan –en el universo ficcional– un cuerpo popular.

⁷ *Ibid.*, p. 335.

4.2.1. *EL DECAMERÓN*

Este filme Pasolini lo realiza sin una aparente intencionalidad ideológica de manera explícita en la puesta en escena y construcción de la película. Esto en cambio se aprecia en cintas anteriores como *Teorema* y *Pocilga* en las que hay un cuestionamiento directo a la burguesía y su forma de pensar. El director italiano señala que la finalidad primera al hacer *El Decamerón* era la de exaltar la corporalidad humana a modo de divertimento y de juego, sin que esto implique un escape de la realidad y de los cuerpos reales. Por el contrario, precisamente es la reproducción, la representación de los cuerpos y su sexo lo que lleva a una reconfiguración de la realidad y de lo corporal en su película. Se trata de mostrar los cuerpos, el físico de la gente del pueblo de Nápoles al representar escenas basadas en el texto de Boccaccio en un tiempo que ya no existe. Para Pasolini en el presente esa realidad no tiene cabida. De esta forma, considero pertinente mencionar las palabras del director italiano en cuanto al filme: “en el *Decamerón* juego con una realidad que todavía me gusta pero que ya no existe en la historia [...]. En el *Decamerón* no he pretendido expresar la realidad con la realidad, los hombres con los hombres, las cosas con las cosas, para hacer de ello una obra de arte, sino simplemente para jugar con la realidad que bromea consigo misma”⁸.

Por tanto, el juego se trata de un elemento de vitalidad en la conformación del filme y en la presentación de los personajes en la pantalla. Asimismo, tendría que ver con la forma en cómo se resignifican los cuerpos de la realidad presente, al crear este microcosmos ubicándolo en un tiempo pasado⁹. Esto influye, también, en la percepción de la película de parte del

⁸ *Ibid.*, p. 320.

⁹ En este punto, considero conveniente anotar una aproximación de lo que entiende Pasolini por el cine y por la realidad, también cómo se relacionan: “el cine es –a través de su reproducción de la realidad– el momento escrito

espectador, quien en principio parecería desconcertado por los cuadros que se le muestran. En algunas tomas aparecen personajes que sonrían mientras miran a la cámara, conscientes de que son filmados por ella. Esta acción rompe momentáneamente con la línea divisoria entre el espectador y el universo ficcional. A pesar de esto, con el transcurrir del filme y por cierta constancia de estas situaciones, el espectador acepta esta forma de mostrar los sucesos y asume el pacto ficcional mediante la invitación de la cámara –al acentuar los gestos y las miradas se deduce que hay una intencionalidad del realizador– a ser cómplice de lo mostrado. Pues quienes representan a los personajes de *El Decamerón* Pasoliniano lo hacen de manera lúdica apelando al involucramiento del espectador. En este sentido, Mariniello menciona: “El espectador es atraído hacia el mundo representado y la cámara se hace cómplice de esta contaminación entre los dos mundos, el de la escena y el del público, en vez de convertirse para dicho público en punto de vista sobre la escena”¹⁰.

Por otro lado, *El Decamerón* está pensado en el guión definitivo en dos partes, con un cuento marco cada una de ellas. La primera está formada por el cuento marco: Ser Ciappelletto –serían las primeras escenas del filme–; después vienen los siguientes episodios: Andreuccio, Masetto, Peronella y se cierra con el episodio de Ser Ciappelletto. La segunda parte tiene como cuento marco: Giotto; los episodios son: Giotto, Caterina di Valbona o Episodio del ruiseñor, Lisabetta da Messina, Gemmata, Tignoccio y Meuccio, y finaliza con Giotto¹¹. En el filme, la figura de este pintor es cambiada por la de un reconocido discípulo suyo, personaje

de la realidad. Por lo tanto, si el cine no es otra cosa que la lengua escrita de la realidad (que se manifiesta siempre en acciones), significa que no es ni arbitrario ni simbólico: y representa, entonces, la realidad a través de la realidad. En concreto, a través de los objetos de la realidad que una cámara, instante a instante, reproduce” en Pier Paolo Pasolini, *Empirismo herético*, p. 311. Más adelante, señala: “Por realidad quiero decir el mundo físico y social en el cual se vive, cualquiera que sea. Sin embargo, quien se manifiesta a través [de] algún sistema de signos no puede interpretar esa realidad a evocar (a través de símbolos de naturaleza sónica o a través de símbolos de naturaleza figurada) más que históricamente y por lo tanto, de un modo realista”, *ibid.*, p. 336.

¹⁰ Silvestra Mariniello, *op. cit.*, p. 372.

¹¹ Pier Paolo Pasolini, *Trilogía de la vida*, tr. Enric Ripoll-Freixes, Aymá, Barcelona, 1977. Cfr. Mariniello, *op. cit.*, p. 352.

que protagoniza el mismo Pasolini. Los episodios del pintor aparecen intercalados con los otros, tanto en el guión como en la película.

El cuerpo y la sexualidad dominan en todo el filme. El cuerpo será un motivo centralizador de la película, con la gestualidad y la fisicidad de los personajes que se muestran desenvueltos como parte natural a su entorno y no ajenos al mismo. Estos cuerpos, desde un enfoque pasoliniano, figurativizan y resemantizan los descritos por Boccaccio, al representar de manera lúdica y como algo natural el sexo en las relaciones humanas y en la vida. De este modo, Pasolini menciona parte de su intencionalidad en cuanto al cuerpo en la Trilogía: “Mi objetivo ha sido hacer unas películas en las que se reencontrase el sentido existencial del cuerpo, de lo físico, ese impulso que está a punto de perderse. En mi trilogía he intentado anclar en lo existencial, pero de manera total, absoluta. Extremista a mi vez. Y el punto extremo de lo corporal es el sexo”¹². En este sentido, podría mencionarse la perspectiva de Cruz Sánchez en relación con el cuerpo en general, pero principalmente en el arte, así este autor señala: “*La elevación del “ser” como cuerpo* constituye uno de los instantes de mayor envergadura dentro del arte contemporáneo, en la medida en que supone el tránsito desde la distancia intelectual del ‘cuerpo esencial’ a la inmediatez física del ‘cuerpo existencial’, o lo que es igual, la aceptación por parte del sujeto, de su naturaleza más mundana y real”¹³.

¹² Apud José Luis Guarner, “Prólogo”, en Pier Paolo Pasolini, *Trilogía de la vida*, p. 8.

¹³ Pedro A. Cruz Sánchez, *La vigilia del cuerpo*, Tabularium, Murcia, 2004, p. 13. Para este autor, como se marca en la cita, el cuerpo esencial se relaciona con el “ser” y su visión metafísica y distanciada del cuerpo, donde predomina el entendimiento, se hablaría entonces de un “cuerpo esencial” en tanto más mental. Por el contrario, el “cuerpo existencial” sería la “incorporación del *ser* al cuerpo, cuando se hace cuerpo y se da una autoafirmación de lo corporal en la existencia. En cuanto a la ontología del cuerpo, que también presenta similitudes con los señalamientos de Pasolini acordes con la corporalidad, Jean-Luc Nancy menciona: “la ontología del cuerpo es la ontología misma: ahí el ser no es nada previo o subyacente al fenómeno. El cuerpo es el ser de la existencia”, *op. cit.*, p. 15.

Uno de los “episodios” en el que se muestra un “cuerpo existencial” como en todo el filme, por medio de la celebración de la corporalidad desde su exaltación carnal y la experiencia del sexo como placer, es el de “Masetto”. Este episodio trata de un joven campesino bien parecido que se hace pasar por sordo mudo para trabajar en las huertas de un convento de monjas napolitanas. En realidad lo que persigue es disfrutar del placer con ellas y brindarles satisfacción; pues antes un anciano que trabajó con las monjas contó a un grupo de campesinos, entre los que se encontraba Masetto, sobre las debilidades de éstas. Los sucesos se desencadenan cuando dos monjas que pasean por el huerto ven al joven y desean experimentar lo que otras mujeres pueden hacer con su cuerpo: tener relaciones sexuales. Entonces toman la iniciativa y se lo llevan a una choza que está en el huerto y tienen sexo con él. La primer monja sale encantada diciendo que “¡Es el paraíso!” Desde las ventanas del convento otras monjas se dan cuenta de lo que sucede y deciden que lo mejor es que todas gocen. Así, Masetto cumple con satisfacer a las monjas de celda en celda y termina agotado, hasta que la Madre Superiora lo ve en el huerto y realiza la misma acción de las primeras monjas. Entonces Masetto explota y habla. La Madre Superiora interpreta este “acontecimiento” como un milagro. Mientras ella agita las campanas emocionada, le dice al joven campesino que su estancia en el convento es segura y para siempre, además podrá hacerlo con todas “sin morir consumido”.

En este episodio no se experimenta el cuerpo en el espíritu sino en la carne, sin ningún sentimiento de culpa o “pecado”. Cuando una de las hermanas le dice a otra que han entregado su virginidad a Dios, la primera que expresó sus deseos carnales le responde a manera de justificación, que prometen muchas cosas diariamente y después no las cumplen. Entonces, es cuando deciden descubrir con Masetto lo que las mujeres que visitan el convento comentan

como “lo más placentero que una mujer puede hacer con un hombre”. En este momento de goce se muestran, en plano de conjunto, los cuerpos semidesnudos de una de las hermanas y del jardinero. Sin embargo, en esta misma secuencia aparece en primer plano el miembro erecto de Masetto –algo poco común para el cine de la época– cuando está punto de tener relaciones con la primera de las monjas. Por otro lado, cuando las monjas encuentran a Masetto trabajando en el huerto, apreciamos el cuerpo del joven laborando en el viñedo desde la perspectiva de las hermanas. Este rasgo estará presente en todo el filme: la mostración de ciertas situaciones o personajes desde el punto de vista de aquellos que intervienen en la secuencia. No obstante, el cuerpo se construye visualmente a partir del énfasis en su sexualización. En la película se muestran los cuerpos desnudos de hombres y mujeres; en ocasiones se enfatizan, mediante primeros planos o medios, los órganos genitales masculinos. Igualmente, se observa una visualización de los cuerpos por medio de primeros planos de los rostros, se destaca la gestualidad en donde se resalta –primordialmente desde la perspectiva y lo visible de la cámara– el factor lúdico y popular de los personajes.

En la segunda parte del filme, la historia del discípulo de Giotto, al ser la que enmarca al resto, se presenta de manera intercalada con las otras. Generalmente las historias comienzan después de que el artista ha visto o imaginado algo que se relaciona con el fresco en el que trabaja. Así, se aprecia como este personaje puede ver el paisaje, lo mismo que a personajes de diversa índole que conviven en el mercado y otros espacios. De esta forma, el pintor fija su mirada en alguno de ellos; quienes serán los protagonistas del siguiente “episodio”. Esto sucede en el caso de Caterina di Valbona y su familia. Aquí, posteriormente se muestra al discípulo de Giotto cuando comienza a trabajar, al plasmar la primera pincelada en el muro de la catedral se da un corte e inicia la historia de Caterina. Lo anterior, si también se considera el

montaje¹⁴, manifiesta la relevancia de este personaje en la construcción de la película, pues su presencia parecería dominar de manera visible –en el sentido de lo que se muestra y se ve en cuadro– en toda la segunda parte de la cinta. Cuando el discípulo de Giotto aparece se observa una forma de visión dónde predomina su punto de vista sobre lo que ve, el espectador percibe lo mostrado a través de la mirada y perspectiva de este personaje. Es significativo mencionar que este personaje está interpretado por Pasolini. Por ello, quizá el dominio del punto de vista mientras se muestra en la pantalla. El discípulo de Giotto-Pasolini sustituye la cámara por el pincel y su mirada.

Como la historia del pintor se desarrolla de forma intermitente entremezclada con el resto, a su vez las apariciones de Pasolini frente a la cámara, deviene en una unidad que dará un sentido alegórico al filme. De este modo, según palabras del mismo Pasolini: “¿Qué significa mi presencia en el *Decamerón*? Significa haber ideologizado la obra a través de la

¹⁴ Para Jacques Aumont “El montaje es el principio que regula la organización de elementos filmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración”, *Estética del cine*, p. 62. Para este autor el montaje se define por sus funciones que pueden ser sintácticas, semánticas y rítmicas. También señala como “todo tipo de montaje y de utilización de montaje es «productivo»: el narrativo, más «transparente», y el expresivo, más abstracto, tienden [...] a producir este o aquel tipo de efecto”, *ibid.*, p. 66. Como ya se mencionó antes, para Pasolini el cine es “la lengua escrita de la realidad” y la expresa mediante cuatro modos o códigos. En el último de ellos, el “modo de la verbalización”, es en el que señala su enfoque en relación con el montaje. Pese a esto, considero pertinente anotar los cuatro modos: I) Modos de la reproducción: “Consiste en una serie de técnicas aptas para reproducir la realidad”. El cine sería sólo una lengua escrita sin normas, “la lengua escrita de la acción”. Por tanto, en el cine predomina la estilística que se manifiesta por interés en la composición, toma como analogía a la pintura en la reproducción de la realidad con sus elementos compositivos, y acude a la prosodia, que el cine mudo sacó de la poesía como opción estilística; II) Modos de sustantivación, en esta se distinguen dos fases: en la primera se realiza una selección y delimitación entre “ilimitados objetos, formas y actos de la realidad, en función de aquello que se quiere decir”. En la segunda fase, se constituye una serie de sustantivos de “puro y simple encuadre”, no se consideran otros valores de duración, de oposición o de ritmo que puedan calificarlo, el encuadre es completamente sustantival; es decir, se da una existencia a lo que se reproduce; III) Modos de la calificación: una será profílmica cuando la realidad es transformada para ser reproducida, se “maquillan” los objetos y las personas; la otra será filmica, por el uso de la cámara que puede ser activo o pasivo; IV) Modos de la verbalización o sintácticos: “la definición técnica de estos modos es el montaje”, aquí distingue dos fases de montaje: 1) denotativo: serie de enlaces entre varios encuadres, “dándoles una duración y una concatenación cuyo objetivo es la comunicación de un discurso articulado. También, pone en relación de oposición los dos encuadres. 2) rítmico o connotativo: “define las duraciones de los encuadres, en sí mismos y con relación a los otros encuadres del contexto”, tiene que ver con la duración y el ritmo, *Empirismo herético*, pp. 286-294. Cfr. Jacques Aumont, *Teorías de los cineastas*, tr. Carles Roche, Paidós, Barcelona, 2004, p. 34.

conciencia de la misma: conciencia no puramente estética, sino, a través del vehículo de la corporalidad, es decir, de todo mi modo de ser, total”¹⁵.

Con la corporeidad de Pasolini en el filme se da este rasgo existencial del cuerpo y se logra una cohesión de lo corporal en la película en un grado más amplio y concreto. Ya no se trata solamente de la representación lúdica y sexual del cuerpo de los personajes, sino de una constancia de fisicidad del realizador al darse esta mostración de su corporalidad. Esto se deriva por la interpretación de Pasolini de un personaje, que en cierta forma semeja parte de su oficio como artista: ambos (pintor representado y director que representa) son de Italia del norte que van a Nápoles a realizar una obra. De esta forma, en la expresión cinematográfica su presencia se da mediante su corporeidad. Aquí el autor interviene en la obra o se ficcionaliza no con una voz que enuncia, sino con un cuerpo que se muestra y acontece –con su gestualidad y su mirada–, que orienta y se desenvuelve en ese mundo reproducido de la realidad.

4.2.2. *LOS CUENTOS DE CANTERBURY*

En este filme, lo mismo que en el anterior y el último de la *Trilogía* –como ya mencioné–, Pasolini realiza una visión propia del texto literario en el que se inspira para concretar su interpretación en la película. Por tanto, reformula esta obra literaria mediante la expresión cinematográfica. Hace uso de la intertextualidad y acaso de la hibridación, como se observa en la historia correspondiente al “Relato del cocinero”. Aquí, el personaje Perkin (Ninnetto

¹⁵ *Apud* Nico Naldini, *op. cit.*, p. 321.

Davoli) está caracterizado como el Charlot de Chaplin, viste bombín, traje negro y usa bastón, pero afín a la época: su atuendo no es precisamente del todo medieval; sin embargo, parece insinuar un periodo preindustrial, acorde con la coherencia del microcosmos fílmico. Lo mismo sucede con el resto de los personajes de este relato; quienes parecen tomados de una comedia del cine mudo, específicamente de Chaplin. Esto por la forma en cómo se desenvuelven y reaccionan ante un suceso determinado.

La referencialidad a este reconocido comediante y director de cine se ve reflejada en ciertas secuencias. Por ejemplo, cuando Perkin come el pan de una niña que está en brazos de su padre –quien está distraído conversando con alguien más– la niña sonríe mientras Perkin da una mordida tras otra a la dona. Este suceso atrae la atención de dos policías, contextualizados en esa historia, que siguen velozmente a este personaje como en las comedias del cine mudo, hasta que van a dar en un callejón que termina en el agua. Perkin alcanza a detenerse y se hace a un lado, pero los policías se siguen de frente y caen al agua. En otra escena el personaje “charlotiano” se forma en una fila de mendigos para recibir sopa, su cuenco –a diferencia de los otros– es enorme. El fraile que reparte el alimento se da cuenta de ello y le cambia el recipiente por otro normal, entonces Perkin recibe su sopa la ingiere al momento y pide más; el fraile molesto le sigue apresuradamente y corre la misma suerte que los policías en el agua. Después se cuela a una boda, en la que se pone a bailar descaradamente con la novia a pesar del suegro, quien se queda a consolar a su hijo. Pasado un rato entran con un enorme pastel para los novios, pero Perkin atento a la novia y el baile, empuja a uno de los camareros y el pastel cae sobre el novio. Entonces el padre furioso hecha a patadas del lugar a Perkin. A éste sólo le queda regresar por su bombín y bastón, y sacudirse el polvo; como lo hacía Charlot en varias de sus películas después de una escena similar.

La hibridez también se aprecia en el vestuario y la escenografía, que resaltan por su diferencia con los del resto del filme, pero mantienen congruencia con la historia mostrada. El vestuario está conformado por atuendos “medievales” o preindustriales combinados con indumentaria posterior a la revolución industrial o época moderna, ésta considerada desde la perspectiva del hombre en relación con la máquina y no del pensamiento. En la escenografía el espacio en el que se mueven los personajes en la puesta en escena, combina espacios arquitectónicos “modernos” con los de esta historia medieval. Este episodio representa un claro homenaje de Pasolini a Charles Chaplin, uno de sus directores preferidos y una de sus principales influencias en el cine. Por ello, esto se observa en *Los cuentos de Canterbury*, y en otros filmes de la *Trilogía* como *El Decamerón*, en las escenas del discípulo de Giotto cuando se acelera lo que se muestra en cuadro, se da velocidad a las acciones de los personajes al momento de pintar el fresco en un momento de inspiración del artista¹⁶.

La pertinencia al detenerme en este relato es por su característica visible de pastiche, que parecería romper con el resto de la obra fílmica. No obstante, conserva su relación con las demás historias manteniendo la unidad estructural y el sentido de todo el filme, en tanto que expresa como motivo central la vitalidad, la presencia de la muerte, lo lúdico y la

¹⁶ En este sentido, en cuanto al *gag* en Chaplin el mismo Pasolini señala: “El *gag* y la ‘máscara’ se mueven entre dos polos [...]. Por un parte pueden alcanzar el máximo de automatismo transformando la acción y el personaje en una abstracción que cuenta como elemento de una representación no-natural; por otra parte, a través de la síntesis que generan, necesariamente, diría técnicamente, convierten en esencial la humanidad de una acción o de un personaje, presentándolos en uno de sus momentos fulmíneos o inspirados, que llevan la realidad a su cumbre [...]. Generalmente los *gags* están diseminados en los filmes interrumpiendo un tipo diverso de técnica narrativa. Sólo los filmes cómicos mudos están constituidos sólo de *gags*. Ellos son, por lo tanto, un fenómeno técnico y estilístico en sí. El cine de Chaplin no se asemeja a ningún otro cine: es otro universo”, *Empirismo herético*, p. 347. Por otro lado, para Pasolini se trata de un periodo de infelicidad, marcado primordialmente por la crisis de su relación con Ninetto Davoli, lo que llevó a una referencia tan directa de Chaplin en *Los cuentos de Canterbury*: “Era un periodo muy especial, yo era muy, muy, muy infeliz, no estaba en el momento idóneo para una trilogía nacida bajo la enseña de la irreflexión del ‘estilo medio’, del sueño, y también de lo cómico en cuanto abstracto. Y quizá si no hubiera sido tan infeliz, no se me habría ocurrido citar a Chaplin tan abiertamente, con bastón y sombrero”, *apud* Nico Naldini, *op. cit.*, p. 333.

corporalidad. Aun cuando al final del relato Perkin es llevado a la picota, éste no deja de sonreír y de cantar a “grito pelado”.

El cuerpo desnudo y sexualizado está presente a lo largo del filme. Esto se observa con la mostración en cuadro de diversas formas de relaciones sexuales, en todas predomina el placer físico. Así, en el “Cuento del fraile” se aprecia a dos hombres teniendo relaciones en el mismo lecho en el acto de sodomía, como se insinúa en las imágenes mostradas en este episodio del filme. Con esto, acaso, se deja ver ese rasgo transgresor y provocativo de Pasolini que manifiesta en su trabajo; aquí se aprecia por la composición y el estilo en el tratamiento de los cuentos. La desnudez de los cuerpos y su puesta en juego de manera lúdica o sexual, sustraída de prejuicios, expuesta en toda su naturalidad pasan a ser un motivo central de este y los otros filmes de la *Trilogía*. Pese a ello, no implica una ausencia de reflexión y de carga ideológica de parte de Pasolini, al cuestionar a las instituciones, como él los llamaba, de los “bienpensantes oficiales” por su hipocresía característica y “falsa tolerancia”. De este modo, según Pasolini en relación con el cuerpo, el contexto y las formas en que los expone, menciona:

¿Que cómo he llegado a la exasperada libertad de representación de gestos y actos sexuales, a la representación en detalle y en primer plano, del sexo? Tengo una explicación que me resulta cómoda y me parece adecuada, y es la siguiente: en un momento de profunda crisis cultural (a finales de los años sesenta) que ha llevado (y lleva) incluso pensar en el final de la cultura –que de hecho se ha reducido, en concreto, al enfrentamiento, a su modo grandioso, de dos subculturas: la de la burguesía y la de la protesta contra ella– me ha parecido que la única realidad preservada era la del cuerpo... De este modo la protagonista de mis películas ha sido la corporalidad popular. No podía –y precisamente por razones estilísticas– no llegar a las últimas consecuencias de este asunto. De hecho, el símbolo de la realidad corporal es el cuerpo desnudo: y, de un modo más sintético, el sexo¹⁷.

¹⁷ *Apud* Nico Naldini, *op. cit.*, pp. 334-335.

En el “Cuento del fraile”, Pasolini afín a su actitud cuestionadora sobre los hábitos de los “bienpensantes” burgueses, muestra esta sexualidad en relaciones no “convencionales” entre hombre y mujer expuestas en la pantalla¹⁸. Acorde con el relato de Chaucer se detiene en “la falta” de la lujuria. El realizador italiano visualiza un castigo para quienes se entregan a los placeres de la carne que el escritor inglés sólo enuncia, pero en ningún momento describe. La representación de este castigo recae en el lujurioso pobre, que no puede pagar el soborno exigido para no ir ante la “justicia” y como consecuencia es llevado a la hoguera. Pasolini configura los personajes de este relato en relación con la codicia, la hipocresía y el cuerpo. De este modo se percibe como “el cazador de brujas”, quien sirve al Arzobispo, persigue antes que nada el beneficio propio a cualquier costo.

Esto se observa en el diálogo que mantiene con el personaje desconocido que ha testimoniado silenciosamente todos los acontecimientos sucedidos: desde la denuncia de las dos parejas de lujuriosos –uno de ellos que sí pagó el soborno al “cazador” y otro el supliciado– hasta la ejecución que el desconocido atestiguó con cierta emoción sin perder detalle. En este encuentro, ambos se dicen administradores, coinciden en lo limitado de la paga que reciben, por ello deben arreglárselas mediante las “extorsiones y rescates”. El “cazador” emocionado por esta coincidencia pregunta el nombre al desconocido, éste responde que es un diablo cuyos “dominios son el infierno” y sólo toma lo que el hombre quiera darle. Al final, el cazador es tomado por el diablo porque la anciana a quien iba a sobornar –sin saber quién tenía frente a ella– pide al diablo que se lo lleve por acusarla falsamente de adulterio sino se arrepentía.

¹⁸ En este punto, Naldini menciona en relación con este filme: “Cuando se estrena en Italia, los cuerpos desnudos, los actos sexuales realizados «por primera vez en la pantalla» sin disimulos hipócritas, provocan una serie de denuncias y de secuestros”, *ibid.*, 334.

Por otro lado, en este episodio el espectador percibe los sucesos desde el punto de vista del “Desconocido”. Así, cuando el espía del “cazador” se acerca primero a unas cortinas para ver detrás de ellas, le sigue sus pasos el desconocido. Posteriormente el espía mira por el resquicio de una puerta, de igual forma lo hace el otro personaje. En ambas escenas se aprecia a dos hombres en pleno goce desde el punto de mira del desconocido. El espectador percibe estas secuencias por medio de la mirada de este personaje, él es quien ve al espía mirar hacia el interior de un espacio; pero es por medio de su mirada que el espectador descubre lo que observaba con interés el otro personaje: dos hombres teniendo relaciones sexuales.

La siguiente escena después de esta historia, consiste en los peregrinos que se dirigen a Canterbury, quienes se encuentran durmiendo en la posada. Sólo uno de ellos aún sigue despierto y observa al resto, se trata de Geoffrey Chaucer que se dispone a escribir sobre un pergamino: “Apuntes para un libro sobre relatos de los peregrinos que se dirigen a Canterbury. Relato del cocinero”. La figura del escritor está representada por Pasolini, nuevamente se establece la analogía –en lo representacional y una especie de ficcionalización del autor-realizador en tanto intervención representada en su obra– entre el director Pasolini y el artista perteneciente al pasado, aquí específicamente el escritor inglés autor de los cuentos que se expresan cinematográficamente. La presencia física y la interpretación de Pasolini como Chaucer es la que da unidad a todos relatos que forman parte del filme, pues se trata de un “personaje-narrador”, que como escritor se muestra en su proceso creativo y de inspiración, aparece en secuencias intercaladas entre los cuentos que va escribiendo. De esta manera, se observa como Pasolini-Chaucer lee con placer *El Decamerón* en la escena que le sigue al relato del cocinero, deja el libro se acomoda en su escritorio dormitando, pero un grito intimidatorio de su mujer lo devuelve a la realidad abruptamente y se pone a escribir de nuevo.

En la última secuencia del filme se muestra a un Chaucer complacido por lo escrito, a la vez que se proyectan imágenes de los peregrinos en su llegada a Canterbury. Pasolini-Chaucer cierra el texto fílmico con la siguiente frase que relee y se muestra en pantalla: “Aquí terminan *Los cuentos de Canterbury*, contados por el solo placer de contar. Amén”.

4.2.3. *LAS MIL Y UNA NOCHES*

Esta película tiene localizaciones en Egipto, Yemen, Eritrea y Nepal. Pasolini trabaja en la idea de su realización como última parte de la *Trilogía* durante el rodaje de un episodio de *El Decamerón* en Yemen. Esto indica que los filmes fueron concebidos como una unidad vitalista en la que el cuerpo sexualizado tiene un papel central. Según palabras del realizador italiano: “Esta trilogía es una declaración de amor a la vida [...]. Se trata, en realidad de la misma película dividida en capítulos. Pero como le tengo terror al tiempo [...] he preferido hacerla por partes, para no quedar en exceso separado de la realidad”¹⁹.

Lo mismo que los filmes anteriores, en *Las mil y una noches* hay una marcada influencia de los espacios públicos en el paisaje que se muestran en cuadro y la puesta en escena. Las plazas, los mercados, los atrios, los patios o jardines de palacios y las ciudades – que se nos muestran en planos generales o panorámicas– se presentan fusionados con la aglomeración de gente o pequeños grupos que circulan o parecen habitar en estos espacios. De este modo, la película inicia con una secuencia en un mercado en dónde Zumurrud y Nur ed

¹⁹ *Apud* José Luis Guarnier, *op. cit.*, p. 10.

Din se conocen. Ella está siendo vendida como esclava pero tiene el privilegio de elegir quien puede ser su “dueño”. Después de varias ofertas “tentadoras” en las que con ingenio ofende a los compradores y los descarta, se decide por Nur ed Din, un despistado y humilde adolescente. Zumurrud arregla todo para que éste pague al vendedor y rente una casa para los dos. La historia de amor entre Zumurrud y Nur ed Din será la que enmarque a todas las otras que se desarrollan a lo largo del filme. Por la noche, ya en casa, se encuentran ambos personajes, Zumurrud se desnuda primero ante el admirado Nur ed Din, después lo hace él, que esboza una sonrisa y no sabe qué hacer. Ella en todo momento lo guía, será quien lo inicie en la sexualidad, algo desconocido hasta ese momento para Nur ed Din.

Al día siguiente Zumurrud lee un cuento a Nur ed Din sobre el rey Harun que observa a una joven hermosa en un oasis de quien se enamora; de esta se desprenden la historia del poeta Sium y de tres jóvenes que comparten placeres entre sí; le sigue la historia del rey Harun y la reina Zeudi (que parecería la misma mujer del Oasis). Después se retorna al cuento marco, en este momento de la trama Zumurrud es raptada por encargo de Rashid uno de los comerciantes a los que ofendió y que intentó comprarla en el mercado. Barsum es el enviado del mercader para realizar esta acción, droga a Nur ed Din y se lleva a Zumurrud. Cuando el joven protagonista despierta descubre la ausencia de su amada y sale desesperado en su búsqueda por la ciudad, no la encuentra y llora angustiado. Entonces una rica señora le ayuda a dar con Zumurrud y le informa que ella lo esperará al anochecer. Esta información no es gratuita, a cambio le pide que la haga sentir que él es un hombre, Nur ed Din con una sonrisa se deja llevar –este será el primero de otros de encuentros sexuales que este personaje experimentará a lo largo de su recorrido por encontrar a Zumurrud. El joven Nur ed Din llega a la hora prevista pero después de un rato se queda dormido en la calle, en ese momento pasa

Giawan –uno de los cuarenta ladrones– que le quita el turbante mientras Zumurrud le lanza una cuerda confundiéndole con su amado, por tanto éste la rapta y se la lleva a la guarida de su banda. Sin embargo, Zumurrud, debido a su astucia, logra escapar disfrazada de guerrero.

De este modo, la protagonista llega a las puertas de la ciudad de Sair, en donde la confunden con un hombre y la hacen rey por ser el “primer hombre” que llega del desierto. Zumurrud debe casarse con Hayat la hija del visir o morir. Ya en la habitación de los espejos la primera le confiesa a Hayat su secreto, quien alegremente acepta ser su cómplice para encontrar a Nur ed Din. Mientras tanto, este personaje sigue en su búsqueda de Zumurrud y pasa por una serie de vicisitudes. Así, cansado de deambular se deja caer en una gran cesta que cuelga de los muros de una casa, al momento es ascendida desde lo alto, cuando llega a la terraza dos mujeres sustraen a Nur ed Din de la cesta, lo llevan al interior de la casa y lo desnudan, llega una tercera que también entra en el juego sobre la posesión del cuerpo de este personaje, quien disfruta alegremente del momento. En otra escena posterior, se aprecia a Nur ed Din junto a los muros de una ciudad al lado de unos pordioseros. Aquí aparece Munis –hermana de Nabula y Budur–, quien le solicita ayuda para cargar las viandas a cambio de unas monedas. Después de haber ingerido los alimentos, Munis lee a los tres personajes la historia de Tagi y Dunya. En este relato se enclavan el de Aziz y el de los peones, antes hijos de reyes, Zhahzaman y Yunan.

Después se regresa a la escena en la casa de Munis donde los cuatro personajes juegan desnudos en una pileta del baño. Al día siguiente los cuatro duermen en el patio de la casa, Nur ed Din despierta exaltado recordando a Zumurrud y sale nuevamente a buscarla. El protagonista llega a la ciudad de Sair y el rey Wardan-Zumurrud hace que lo lleven a su aposento. En la habitación de los espejos Zumurrud, aún sin revelar su identidad y con

amenazas de decapitarlo si no le obedece, hace que Nur ed Din se eche en la cama boca abajo con los pantalones hasta las rodillas porque lo quiere tener como amante. Éste resignado pide que no le haga daño, pero Zumurrud no hace caso, se va desnudando a la vez que se recuesta junto al joven y recita poesías de amor. Finalmente, ella se descubre ante Nur ed Din y ambos se abrazan y besan emocionados. Nur ed Din entonces dice a Zumurrud los últimos versos con los que cierra el filme: “¡Qué noche! Dios no ha creado una igual. Su inicio fue amargo pero cuan dulce es su final”.

En el filme, se percibe así una configuración del cuerpo sexualizado en la medida que las historias se entremezclan. Gradualmente la desnudes corporal se va exponiendo de forma espontánea a la vez que se concretan relaciones amorosas o sexuales. Las cuales se muestran, despojadas de prejuicios, como algo natural al ser humano. Aquí el sexo se descubre con vitalidad, como una forma necesaria y de alegría para la vida. De este modo, según Mariniello al hablar de la sexualidad en la *Trilogía* considera la fisonomía de los personajes: “La sexualidad de la *Trilogía* está inscrita en la fisicidad de los personajes: ruidosos, alegres, gordos o delgados, barbudos, desdentados, despeinados, gruñones o sonrientes, bellos –pero de una belleza no ‘habitual’–, embrutecidos por la miseria o por el vino, tímidos o descarados pero, sobre todo, totalmente descuidados en lo que a su aspecto se refiere”. Para ella, esto sería una provocación en una sociedad que se preocupa demasiado por la apariencia²⁰.

A pesar de este matiz de “belleza no habitual”, en este filme se podría decir como los protagonistas y otros personajes proyectan una belleza y atractivo en general, tal vez propios de su cultura, pero se aprecian desde la mirada de occidente. Sin embargo se deja claro que el canon de occidente centroeuropeo se elimina con toda intención en la construcción del

²⁰ Silvestra Mariniello, *op. cit.*, pp. 369-370.

microcosmos fílmico. En este sentido podrían anotarse las palabras de Paosolini en cuanto al filme: “No he sido fiel al pie de la letra a *Las mil y una noches*: he hecho cosas arbitrarias. Pero lo que me interesaba no era representar, aunque fuera indirectamente, la cultura árabe, o siria, etc., sino una forma, digámoslo así, dramática, fantástica, de cultura popular; mi polémica era contra la cultura de la clase dominante eurocéntrica”²¹. De algún modo, esto se observa en la presentación de los cuerpos, todas las fisonomías coexisten y se entremezclan sin distinción, también se fusionan con los lugares públicos aglomerados o los privados, con las plazas monumentales o las íntimas habitaciones, privilegiando el placer corporal ante la sexualidad como una forma de construir y experimentar el mundo.

En la historia de Aziz y Aziza la conformación de la sexualidad se realiza, además de esa fisicidad mencionada, acorde con los sentimientos de los personajes; quienes habrán de descubrirlos y experimentarlos a medida que el entramado de este episodio se desarrolla, principalmente Aziz con Budur. Los encuentros sexuales y amorosos entre estos personajes se van entrelazando con el destino de Aziza, por medio de versos entre ésta y Budur que Aziz transmite de una a otra. Ella no renuncia al amor que siente por su primo Aziz, pese a esto lo alienta para que concrete sus deseos con Budur, situación que la llevará a morir de amor por él. Aun con el amor tan notorio que Aziza le expresa a Aziz en ningún momento él se percata de ello, pues está “embrutecido” por el amor y los encuentros sexuales que mantiene con Budur. Así, el día de la muerte de su prima él no se queda a velarla y corre presuroso con su amada. Ésta, consciente de la insensatez de su amante, se dispone a hacerle daño, pero los últimos versos de Aziza pronunciados por el primo lo salvan: “La fidelidad es un bien, pero también lo es la inconstancia”.

²¹ *Apud* Nico Naldini, *op. cit.*, p. 348.

El idilio experimentado por estos personajes se realiza en íntima relación con el espacio, se trata de una carpa utilizada específicamente para el goce de sus cuerpos. En esta historia se muestran en diversos planos la desnudez corporal: los encuadres van desde los primeros planos hasta el general. Acaso por esta intimidad lograda en la puesta en escena, se podría pensar en un efecto de desvanecimiento del entorno cuando los dos amantes se encuentran juntos, sólo parece importar la afección que se demuestran el uno al otro. Las imágenes se resaltan por la composición y tienden hacia la alegoría, como aquella cuando Aziz apunta una flecha con punta fálica al sexo de su amante Budur y ella la recibe sorprendida con sus piernas abiertas. Por otro lado, como punto de contraste, se muestra también la agresión al cuerpo de Aziz, mediante el castigo, porque traiciona a Budur con otra mujer. Ella y otras mujeres a su servicio lo castran, pues no puede matarlo debido a los versos legados por Aziza: cuando Aziz se siente amenazado pronuncia los versos una vez más para salvar su vida, pero esto no evita la mutilación corporal.

En otra historia donde también interviene el amor como destino fatal para los amantes y su corporalidad, sería en la del peón Zhahzaman, antes hijo de rey. Aquí, el desdichado personaje después de perderlo todo en un asalto a su caravana en el desierto pide asilo y alimento en una casa del poblado más cercano, un sastre lo acoge. Zhahzaman agradecido menciona que se proveerá el sustento pues domina las ciencias y la literatura. Sin embargo, el sastre le aclara que no es necesario, con recoger leña es suficiente. En una de esas salidas por leña, este personaje descubre una puerta subterránea y baja a una cueva donde encuentra a una hermosa joven de quien queda prendado al momento. La mujer pregunta si es hombre o demonio, Zhahzaman le responde que es hombre, ambos llevados por la atracción tienen relaciones. Ella le explica que es prisionera de un demonio que la visita periódicamente, solo

debe tocar la tabla con unas palabras grabadas para que éste se presente al instante. Zhahzaman armado de valor –con la pretensión de liberarla y enfrentar al demonio– se deja ir impulsivo contra la tabla y la toca, pero la mujer le suplica que se vaya sino quiere morir, el peón huye. El demonio se ha presentado en la cueva y se percata de la traición de la mujer, se dirige al pueblo en busca del dueño de unas sandalias olvidadas en aquel aposento hasta que lo encuentra. Al estar frente a Zhahzaman le enseña su calzado y lo abraza. Con esta acción se transportan a la cueva donde el demonio enfrenta a los amantes, uno tiene que matar al otro si quiere sobrevivir, pero ninguno acepta debido al amor que sienten entre sí. Entonces, el demonio toma a la mujer y la lleva a un rincón donde su amante pueda verla. Comienza a mutilarla, primero se aprecia cuando le corta las manos con una espada, después los pies; hasta que repara en la mirada de la mujer que está fija en su amante: “Ustedes dos siguen haciendo el amor con la mirada” exclama, y le cercena la cabeza. Posteriormente, el demonio abraza a Zhahzaman se elevan hacia el cielo y pasan por encima de campos, desiertos y océanos hasta llegar a un montículo cerca del mar, en donde el demonio toma un puñado de tierra y transforma a Zhahzaman en mono. Esta escena del viaje por los cielos, según Barroso está lograda con sencillez técnica y mediante el uso de una transparencia se deriva en el efecto de una sensación de magia²².

El mono es recogido por unos marineros, durante el viaje toma una pluma y escribe con claridad y fluidez –gracias a los conocimientos de Zhahzaman ahora con su cuerpo transformado–, esto propicia que sea llevado ante el rey vestido de gala. El rey se lo presenta a su hija pero ella se da cuenta de que es un hombre con cuerpo de animal, su padre le pide entonces lo devuelva a su estado anterior pues lo quiere como visir. Ella lo hace aunque en

²² Ver Miguel Ángel Barroso, *Pier Paolo Pasolini. La brutalidad de la coherencia*, Jaguar, Madrid, 2000, p. 196. En este libro el autor presenta reseñas de todos los filmes de Pasolini con comentarios de sus películas.

esto le va la vida. Zhahzaman, después de estos sucesos trágicos en los que está implícita su presencia, decide presuroso quitarse el ropaje de noble y se lo intercambia a un mendigo. Cuando el rey le pregunta por qué abandonar todo, éste le responde: “Lo que dejo, no lo hago por generosidad, sino debido al destino y a un juicio sobre el género humano”.

En ambos episodios, la mutilación del cuerpo está relacionada con el amor y la traición. Estas sensaciones son desencadenadoras de los sucesos que llevarán a los protagonistas de los relatos a pasar de un desplazamiento de lo sensorial del goce sexual a la experimentación del dolor al momento en que los cuerpos son mutilados, así se aprecia con los gritos hasta el desmayo de Aziz, o con el sufrimiento interior y reprimido de Zhahzaman cuando observa temeroso como su amante, tendida en el piso, es desmembrada sin que ella emita un solo gemido.

En *Las mil y una noches*, como en los otros filmes que conforman la *Trilogía de la vida*, se puede apreciar una configuración del cuerpo sexualizado en consonancia con los espacios, las peripecias de los personajes y sus fisonomías; a la par de una reflexión y mostración permanente de lo popular. En todo ello predomina un rasgo de vitalidad y de juego. Sin embargo, a causa del éxito obtenido comercialmente, la visión de Pasolini de estos cuerpos “inocentes”, expresados con “la fuerza del pasado”, se vio alterada por los intereses del mercado. Las películas fueron asimiladas por la sociedad de consumo que vio en los filmes del director italiano una fórmula para realizar imitaciones, falseando la intención del autor, sin considerar la propuesta, la reflexión implícita en esta *Trilogía*. Así surgieron vulgares copias de sus películas, en las que el sexo por el sexo era lo que importaba sin presentar ninguna propuesta cinematográfica, estética, mucho menos ideológica. En este sentido, Pasolini es

acusado de ser iniciador de estas burdas imitaciones eróticas y pornográficas; así, en un debate al final de la proyección de *Las mil y una noches* en las Jornadas de Cine Italiano responde:

Estoy orgulloso de haber sido el creador de una escuela (como dicen) de películas pornográficas: siempre es mejor una película pornográfica que un programa de televisión; materialmente hay más realidad en una película pornográfica fea que en todos los programas de todo un año de televisión. Una segunda respuesta es que esta acusación que se me dirige no es verdad: los filones boccaccesco-pornográficos se han agotado en seguida. Están ya olvidados. La realidad es que, en todo caso, he abierto el camino a películas como las de Bertolucci y Ferreri²³.

El trabajo y el pensamiento de Pasolini, una vez más fue incomprendido por una sociedad marcada por el consumismo y los moralismos sin importar ideologías. Esto lo lleva a abjurar de su *Trilogía de la vida*. Ésta más que ser una negación se trata de una reflexión, quizá de un replanteamiento en base a lo realizado, sobre lo que acontece en su entorno, en su contexto, acerca de una falta de compromiso y sinceridad perceptible en las cosas. Aquí por ello no reniega tanto de sus filmes en sí, sino de la forma en cómo fueron asimilados por la sociedad de consumo que todo enajena. No obstante, como el mismo Pasolini menciona, para él todas las películas que rueda “se tratan de verdaderos amores”²⁴.

²³ *Apud* Nico Naldini, *op. cit.*, p. 347.

²⁴ *Ibid.*, p. 333.

4.3. ACERCAMIENTO A LA ABJURACIÓN DE LA *TRILOGÍA DE LA VIDA*

Después del reconocimiento de la crítica a los tres filmes, pero también del invariable acecho institucional a su trabajo por tanto a su persona –mediante los juicios y la censura–, Pasolini escribe y publica el 15 de junio de 1975 el texto “Abjuración de la Trilogía de la vida” en el que, como su nombre lo indica, parecería renegar de los tres filmes realizados anteriormente. Pasolini marca su postura en contra de las instituciones de poder. Debido a que éstas todo lo asimilan y lo “instrumentalizan” según sus intereses. Con ello eliminan o alteran la sinceridad y necesidad –plasmadas con intención del autor en la obra– de lo que hay que decir. En este sentido, el director italiano resalta que frente a esta circunstancia, cuando se ha manipulado esta sinceridad es preciso renegar de ella: “Yo abjuro de la *Trilogía de la vida*, aunque no me arrepienta de haberla hecho. En realidad no puedo negar la sinceridad y la necesidad que me impulsaron a la representación de los cuerpos y de su símbolo culminante, el sexo”²⁵.

Estos rasgos, según Pasolini se debían atender por el momento histórico e ideológico, porque se presentaban como una respuesta, una lucha sincera por la “democratización” del derecho a expresarse y por la liberación sexual, momentos importantes en una sociedad cambiante y en “tensión progresista”. Además, en esta etapa de transformación “enajenante” por la influencia cada vez mayor de los *mass media*, Pasolini considera los cuerpos “inocentes” con la violencia de sus órganos sexuales como el último baluarte de la realidad. Por ello, la representación corporal se da en una ambientación dónde el entorno apenas haya

²⁵ Pier Paolo Pasolini, “Abjuración de la *Trilogía de la vida*”, *Cartas luteranas*, trs. Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella, Trotta, Madrid, 1997, p. 61. El texto de la “Abjuración...” también aparece en los guiones publicados de la *Trilogía* en Pier Paolo Pasolini, *Trilogía de la vida*, tr. Enric Ripoll-Freixes, Aymá, Barcelona, 1977.

sido influido por ese presente de masas, mediático y capitalista²⁶. De este modo, al momento de la Abjuración, para el director italiano ya todo ha sido trastornado, es así como señala:

Primero: la lucha progresista por la democratización expresiva y por la liberación sexual ha sido brutalmente superada y trivializada por la decisión del poder consumista de imponer en este punto una tolerancia tan amplia como falsa.

Segundo: también la «realidad» de los cuerpos inocentes ha sido violada, manipulada y pisoteada por el poder consumista; es más: esa violencia sobre los cuerpos se ha convertido en el más macroscópico de los datos de la nueva época humana.

Tercero: las vidas sexuales privadas (como la mía) han sufrido tanto el trauma de la falsa tolerancia como el de la degradación de los cuerpos, y lo que en las fantasías sexuales era dolor y alegría se ha convertido en engaño suicida, en tedio informe²⁷.

La celebración del cuerpo propuesta por Pasolini en la *Trilogía de la vida* se ve banalizada por el poder consumista imperante, al desvirtuar con su “falsa tolerancia” la “realidad de los cuerpos” para ser revertidos y objetualizados en mercancía. Con ello se da una enajenación y homologación de la corporalidad con la ayuda de los medios masivos. Acaso esto deriva en una falta de compromiso “sincero” del sujeto con su entorno y evita una reflexión sobre la forma de estar en el mundo, y a su vez en la manera en cómo se experimenta y entiende el cuerpo. En este sentido, Pasolini señala como no podría realizar otras películas de este tipo. Porque los cuerpos del presente, mercantilizados, han perdido la inocencia. Si estos cuerpos están degenerados es porque potencialmente ya tenían esa predisposición de ser degradados desde tiempo atrás: “Si los jóvenes y los muchachos del subproletariado romano –que son, por otra parte, los que he proyectado en la antigua y resistente Nápoles y luego en los países pobres del Tercer Mundo– son *ahora* inmundicia humana, eso quiere decir que también

²⁶ Cfr. Silvestra Mariniello, *op. cit.*, p. 364.

²⁷ Pier Paolo Pasolini, “Abjuración de la *Trilogía de la vida*”, *op. cit.*, p. 62.

entonces lo eran potencialmente”²⁸. Apoyándome en el detallado estudio de Mariniello sobre Pasolini, aquí señala otro punto de la Abjuración: “No es tanto la diferencia entre dos realidades, pasada y presente, lo que se dilucida en estas páginas, cuanto la diferencia entre dos tipos de compromiso, o mejor dicho, de intervención en la eterna batalla contra el poder. La *Trilogía* era un desafío precisamente a su aspecto no ideológico no político; un desafío a la falsa tolerancia”²⁹.

En la tercera y última parte del texto, Pasolini plantea a dónde lleva la “Abjuración” –además de tratarse de un escrito sobre el cuerpo y la sexualidad– menciona como finalmente en esos tiempos degradantes y degenerados, no dejarían lugar más que para la adaptación. A pesar de ello, el realizador italiano mantiene el compromiso y su postura desde la diversidad. Esto se comprobará con su siguiente filme *Saló o los 120 días de Sodoma*:

Pues bien: es hora ya de afrontar el problema: ¿a qué me lleva abjurar de la *Trilogía*?

Me lleva a la adaptación.

[...] Todo el mundo se ha adaptado: bien al no querer darse cuenta de nada o por medio de la más indiferente desdramatización.

Pero debo admitir que tampoco haberse dado cuenta o haber dramatizado preserva realmente de la adaptación o la aceptación. Pues yo mismo me estoy adaptando a la degradación y estoy aceptando lo inaceptable. Maniobro para reordenar mi vida. Estoy olvidando como eran *antes* las cosas. Los amados rostros de ayer empiezan a amarillear. Ante mí –implacable, sin alternativas– el presente. Y readapto mi compromiso para una mayor inteligibilidad (*¿Saló?*)³⁰.

El proceso de adaptación mencionado por Pasolini, se trataría de un razonamiento sobre los tiempos determinados por la violencia ejercida por el consumismo, y según el texto por otra igual de dramática que al parecer había en Italia. Ante el hecho se muestra la adaptación o el

²⁸ *Idem.*

²⁹ Silvestra Mariniello, *op. cit.*, p. 365.

³⁰ Pier Paolo Pasolini, “Abjuración de la *Trilogía de la vida*”, *op. cit.*, p. 64.

“no quererse dar cuenta” de sus dimensiones al relevar este fenómeno a las notas periodísticas. Esta idea permanece latente y se confirma en un escrito posterior de Pasolini en el que trata de forma directa el tema de la criminalidad en Italia, en éste propone dos “modestas” soluciones al fenómeno. En el texto Pasolini señala: “el consumismo [...] ha destruido cínicamente un mundo «real», transformándolo en una irrealidad total, en la que ya no hay elección posible entre el bien y el mal. De ahí la ambigüedad que caracteriza a los criminales, así como su ferocidad, producto de la falta absoluta de cualquier tipo de conflicto interior tradicional”³¹. Sus propuestas para solucionar la criminalidad que tienen el rasgo “swiftiano” y “humorístico”, como el mismo escritor menciona, consisten en la eliminación de la “enseñanza secundaria obligatoria” y la abolición “inmediata de la televisión”³². En este sentido, al retomarse los planteamientos de la “Abjuración...”, Pasolini ante la aceptación y la postura evasiva general se “adapta” y responde mediante la provocación que derivaría en su último filme: *Saló*. A pesar de la “Abjuración”, los filmes de la *Trilogía de la vida* cinematográficamente mantienen esa vitalidad que el realizador plasmó en ella.

³¹ Pier Paolo Pasolini, “Dos modestas proposiciones para eliminar la criminalidad”, *Cartas...*, p. 131

³² *Idem*.

CAPÍTULO 5. LA CRUELDAD Y EL CUERPO COSIFICADO
EN *SALÒ O LOS 120 DÍAS DE SODOMA*

5.1. REGLAMENTACIÓN DE LA CRUELDAD

Pier Paolo Pasolini logra realizar *Las 120 jornadas de Sodoma* de manera indirecta, pues quien desarrollaba originalmente el proyecto de llevar la novela del Marqués de Sade al cine, era su amigo y asistente Sergio Citti. Pasolini, como siempre, colabora en el planteamiento y guión de sus películas. Citti gradualmente pierde interés en este proyecto por concentrarse en otros. En cambio, Pasolini ve en la novela una forma de representar el horror y “el límite de la legalidad”, y una oportunidad para formular sus “batallas contra el Nuevo Poder”¹. Entonces sustituye a Citti en la concreción y realización de lo que se convertiría en *Salò*. De este modo, anoto las palabras del propio Pasolini en cuanto al proyecto: “Mi principal aportación a este guión ha consistido en darle una estructura de carácter dantesco que probablemente ya estaba en la idea de Sade, es decir, he dividido el guión en partes, o sea, le he dado esta especie de verticalidad y de orden”². Orientado por la lectura de Sade, con esta estructura del guión que se proyectará en la película, el propósito de Pasolini es presentar un “descenso” a los infiernos,

¹ Nico Naldini, *op. cit.*, p. 351. Pasolini plantea como el “nuevo poder” no tiene rostro y no se le puede identificar, es algo amorfo, pero algunas de sus características son contundentes; en este sentido señala: “También conozco –porque las veo y las padezco– algunas características de este nuevo Poder aún sin rostro. Por ejemplo, el rechazo al viejo clericalismo, su decisión de apartarse de la Iglesia, su determinación [...] de transformar a campesinos y subproletarios en pequeñosburgueses, y sobre todo su afán, digamos que cósmico, de llevar el ‘Desarrollo’ hasta sus últimas consecuencias: producir y consumir [...]. Este nuevo Poder, que todavía no tiene un representante y es el resultado de una ‘mutación’ de la clase dominante, en realidad [...] es una forma ‘total’ de fascismo”, *Escritos corsarios*, tr. Juan Vivanco Gefaell, ediciones del oriente y del mediterráneo [sic.], Madrid, 2009, p. 58.

² *Idem.*

en el contexto del fascismo del último año de la Segunda Guerra Mundial. Así, muestra una alegoría del poder y del consumismo que, desde su visión, están transformando y enajenado a la sociedad de su tiempo. De ahí que en el filme se centre en la sexualidad, en los cuerpos como mercancía y en el uso del poder sin límites figurativizado por los cuatro “fascistas-libertinos”; quienes se dedican a consumir los cuerpos depravadamente, pues practican el sexo de manera sistemática y se apropian de los cuerpos como cosas, no se mezclan con ellos. De esta forma, considero pertinente mencionar las palabras de Mariniello en cuanto a la relación de Sade y Pasolini: “el diálogo con Sade permite a Pasolini desarrollar una intuición en la que se fundamenta buena parte de su trabajo [...]: la concepción de la sexualidad como lugar crítico desde el que considerar la construcción social en la que participamos y sus límites”³.

En este sentido, Pasolini se basa en la obra del Marqués de Sade porque considera que al reconfigurarla en la expresión cinematográfica puede desafiar a la sociedad contemporánea, haciéndolo con toda la violencia y el horror que *Las 120 jornadas de Sodoma* posibilita, utilizando la alegoría. Al igual que Sade, en este filme el realizador italiano centra sus reflexiones en el poder, el deseo y en el sexo configurándolos mediante el uso extremo de la crueldad. A pesar de que para Pasolini el empleo de la crueldad esté ausente en la mayor parte de su filmografía y como éste menciona: la crueldad no está hecha para él, *Salò* parece ser una excepción: “*Salò* será una película cruel, tan cruel que (supongo) deberé distanciarme de ella a la fuerza, fingir que no creo en ella y jugar un poco fríamente”⁴. Al respecto González-Torre señala: “Pasolini había mostrado siempre su rechazo a la violencia. La consideró como algo completamente ajeno a su naturaleza y a su interés. Sin embargo ahora se preocupa por ella

³ Silvestra Mariniello, *op. cit.*, p. 336.

⁴ Nico Naldini, *op. cit.*, p. 358.

hasta el punto de convertirla en *leiv motiv* de su trabajo, haciendo una obra caracterizada precisamente por una violencia extrema”⁵.

Pasolini mediante la figura de los cuatro señores fascistas propone que el poder es anárquico. Sin embargo, para ejercer este poder de manera totalitaria sobre los otros, ellos establecen una serie de reglas que siguen sistemáticamente. Así, Pasolini considera a Sade como “el gran poeta de la anarquía del poder”. Para el realizador, cualquier tipo de poder resulta inhumano, porque “actualiza la violencia más primordial” de los fuertes contra los débiles: “La anarquía de los explotados es desesperada, idílica, y sobre todo construida en el aire, eternamente irrealizada. Mientras que la anarquía del poder se concreta con la máxima facilidad en artículos jurídicos y en la praxis. Los poderosos de Sade no hacen otra cosa que escribir Reglamentos y aplicarlos regularmente”⁶.

Aquí podrían mencionarse algunas nociones de Michel Foucault en relación con el poder, su ejercicio y la forma como afecta a los cuerpos. Para Foucault el poder y el saber se implican entre sí. Para él no existe poder sin una correspondencia con un campo de saber, ni saber que no suponga relaciones de poder. De este modo, señala cómo se trata de una “microfísica del poder” que las instituciones y aparatos ponen en movimiento, pero el campo de su validación se sitúa en los grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas⁷. En este sentido agrega:

⁵ Ángel Pelayo González-Torre, *Salò o las 120 jornadas de Sodoma. La verdad según Pasolini*, Tirant lo Blanch [sic], Valencia, 2005, p. 17.

⁶ Nico Naldini, *op. cit.*, p. 360.

⁷ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, tr. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 2004, p. 33. Según Foucault “puede existir un ‘saber’ del cuerpo que no es exactamente la ciencia de su funcionamiento, y un dominio de sus fuerzas que es más la capacidad de vencerlas: este saber y este dominio constituyen lo que podría llamarse la tecnología política del cuerpo” *idem*. Mediante ésta plantea estudiar las relaciones de poder y las relaciones del objeto. Se trataría entonces de lo que llama una “microfísica del poder”, plantea cómo mediante el poder se puede sujetar y disciplinar a los cuerpos.

este poder se ejerce más que se posee, que no es el “privilegio” adquirido o conservado de la clase dominante, sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta y a veces acompaña la posición de aquellos que son dominados. Este poder, por otra parte, no se aplica pura y simplemente como una obligación o una prohibición, a quienes “no lo tienen”; los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en las presas que ejerce sobre ellos⁸.

Por otro lado, la referencia al Marqués en esta película de Pasolini no se concreta sólo a la novela, también aparecen en los créditos una bibliografía que indica el estudio de este autor: *Sade mi prójimo* de Pierre Klossowski; *Lautreamont* y *Sade* de Maurice Blanchot; *Sade, Loyola, Fourier* de Roland Barthes; *¿Hay que quemar a Sade?* de Simon de Beauvoir y *La escritura y la experiencia de los límites* de Philippe Sollers. La sugerencia de los títulos muestra el interés de Pasolini por la figura de Sade. De igual modo, González-Torre y Mariniello coinciden en que Sade se convirtió en el centro de atención teórica de esa época, después de ser un autor olvidado y no tan estudiado.

De este modo, Pasolini, además de proyectar este interés por Sade, logra proponer en el filme una forma de cuestionamiento a las manifestaciones del poder absoluto. Al igual que Sade en sus jornadas, Pasolini presenta un modo de organización social totalitario en el universo ficcional de *Salò*. En cuanto a este punto de las leyes en Sade, Deleuze menciona como la ley está ligada a exigencias de conservación y despoja la verdadera soberanía. Según Deleuze, en Sade “la ley no puede ser superada sino hacia la anarquía como institución [...]. La ley sólo puede ser superada por un principio que triunfe sobre ella y que niegue su poder”⁹.

⁸ *Ibid.*, pp. 33-34.

⁹ Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch*, p. 91.

En Sade, se trataría de un principio más alto consistente en la “Idea de un Mal, Ser supremo de maldad, que la destituye”¹⁰.

Así, por el sistema tiránico que establecen en Salò los cuatro señores, se aprecia en la película la humillación y vejación corporal de los hombres y de las mujeres y su cosificación. En este sentido, mencionó las palabras de Antonietta Macciocchi en cuanto al filme: “En *Salò*, el análisis estado-sujeto se fundamenta en la manera en la que se desencadena la dinámica del poder (en nuestros tiempos mercantil, de consumo) para deformar el sexo, que es el centro vital del hombre (y de la mujer), para manipularlo, ultrajarlo y humillarlo, destruyendo al hombre mismo”¹¹.

Como ya mencioné, el filme se basa en la novela de Sade *Las 120 jornadas de Sodoma*, al igual que sus películas tratadas en el capítulo anterior, Pasolini se inspira en una obra literaria para presentar desde su propio enfoque una interpretación del texto¹². El director italiano ubica la trama a finales de la Segunda Guerra Mundial, entre 1944 y 1945, en la República Mussoliniana de Salò al norte de Italia, con la regencia y apoyo del ejército nazi. En el filme, Pasolini retoma la estructura presente en la obra sadiana: se apoya en la equivalencia

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Apud* Silvestra Mariniello, *op. cit.*, p. 340.

¹² Por la importancia del teórico, me limito a señalar la crítica realizada de Roland Barthes a este trabajo de Pasolini. Barthes considera que Sade no tiene nada que ver con los fascistas y no puede llevarse al cine. Menciona como la obra del director italiano no está bien lograda, y la caracteriza la literalidad insistente y minuciosa, que deja fuera la metáfora y el simbolismo. Pues para Barthes “la literalidad deforma los objetos de conciencia sobre los cuales estamos obligados a tomar posición”. Así al insistir en la fidelidad de las escenas sadianas deforma el objeto-Sade y el objeto-fascismo, según Barthes. Además agrega: “Los sadianos (los lectores encantados del texto de Sade) no reconocerían nunca a Sade en el filme de Pasolini. La razón de ello es general: Sade no es de ningún modo figurable [...], tampoco es posible ninguna imagen del universo sadiano: este último, por una decisión imperiosa del escritor-Sade, se remite enteramente al sólo poder de la escritura. Y esto es así, existe sin duda un acuerdo privilegiado entre la escritura y la fantasía: las dos están *resquebrajadas*; la fantasía no es el sueño, no sigue lo ligado, aunque deforme, de una historia; y la escritura no es la pintura, no sigue lo pleno del objeto: la fantasía solamente se puede escribir, no describir. Por eso Sade no pasará nunca al cine y, desde un punto de vista sadiano [...], Pasolini solamente podía equivocarse, lo cual ha hecho con obstinación (seguir literalmente es obstinarse)” en “Sade-Pasolini”, *La torre Eiffel*, tr. Enrique Folch González, Paidós, Barcelona, 2001, p. 114. A lo largo del trabajo he señalado la autonomía de ambas formas discursivas, aun cuando cualquier película esté basada en un texto literario.

numérica para esquematizar el desarrollo de la cinta. De este modo, la película se divide en cuatro partes, una inicial que sería el “Anteinferno” y el resto se presenta en tres círculos: el círculo de las manías, el círculo de la mierda y el círculo de la sangre. Esta conformación de la película obedece a una estructuración dantesca por parte de Pasolini, quien pensaba que tal vez Sade había organizado su novela a la manera de Dante.

En el filme están presentes los cuatro señores libertinos, representantes de las instituciones de poder: el aristocrático, personificado por el duque; el eclesiástico, por su hermano el obispo (Monseñor); el judicial, por su excelencia el magistrado de segunda instancia y el económico, por el presidente Durcet. También se encuentran las cuatro antiguas meretrices: tres de ellas serán narradoras en cada círculo, la última será una pianista que ambienta los relatos libertinos de las otras. Las tres meretrices se encargan de “adiestrar” a las víctimas para complacer a los señores, mediante la narración de experiencias propias o conocidas que estimulan la lascivia de los libertinos¹³. Además están los jóvenes y adolescentes de ambos sexos; entre ellos ocho serán los guardias, entre milicianos y colaboracionistas: hombres atractivos que contribuyen a mantener el orden y propiciar el suplicio a las víctimas. Éstas se dividen en grupos de nueve mujeres y nueve hombres, pero uno de ellos es acribillado por los soldados en el camino a la villa cuando intenta escapar y otra mujer es degollada por no abandonar su fe. De este modo, los grupos quedan conformados por ocho hombres y ocho mujeres, el mismo número de víctimas que Sade

¹³ En la novela de Sade aparecen los mismos libertinos. El texto se divide en cuatro partes cubiertas por cada una de las narradoras, que relatan ciento cincuenta pasiones en cada mes correspondiente a cada parte. Así, la primera estaría conformada por las “pasiones simples, o de primera clase” narradas por Madame Duclos; la segunda parte por las “pasiones de segunda clase, o dobles” contadas por Madame Champville; la tercera consta de las “pasiones de tercera clase o criminales” historiadas por la Martaine y la cuarta por las “pasiones asesinas o de cuarta clase, o dobles” descritas por Desgranges. Sade, *Las 120 jornadas de Sodoma*, pról. y tr. Mauro Armíño, Valdemar, Madrid, 2006.

expone en su texto. Finalmente están las cuatro esposas de los señores, se trata de sus propias hijas que se intercambian entre ellos.

En el “Anteinferno” de *Salò*, la primera secuencia muestra en plano general una mansión junto a la costa y en su interior –sentados a la mesa junto a un ventanal con vista al exterior– a cuatro señores firmando un reglamento que regirá su vida durante los siguientes ciento veinte días en una villa de Salò. Posteriormente se aprecia cómo se da seguimiento a las reglas recién firmadas, cuando los señores “fascistas-libertinos” mandan traer a una habitación a sus cuatro hijas, y el duque expone a sus compañeros que al casarse con ellas unirán sus destinos para siempre. Preparan todo para desposarlas y acuerdan quien será la esposa de cada libertino. Todo el acto se realiza frente a las hijas como si no estuvieran ahí. Asimismo, en esta fase de la película se observa como son capturados quienes cumplirán la función de guardias libertinas y como son seleccionadas escrupulosamente –desechando a quienes tengan el menor defecto físico como una dentadura en mal estado– sus jóvenes y adolescentes víctimas; las cuales posteriormente son trasladadas contra su voluntad al castillo de Salò. Ya en la mansión son amontonados en un gran jardín, incluidas las hijas, por los colaboracionistas, quienes ya cumplen el reglamento y obligan a obedecerlo. Con ello hacen funcionar el aparato de poder libertino en ese espacio de reclusión.

Continúa la siguiente fase con el “círculo de las manías”. En ésta se verá aparecer a la primera de las narradoras sumamente arreglada: la señora Vaccari. Ella relatará historias sobre la masturbación masculina. En uno de los relatos, su excelencia el magistrado, molesto, la interrumpe por omitir detalles que él considera importantes: como la manera en que tomó los genitales, las dimensiones del miembro masculino y la forma de la eyaculación. La narradora se disculpa prometiendo no omitir en adelante ningún detalle. En esa misma secuencia,

estimulado por los relatos de la señora Vaccari, el obispo toma a un joven y sale del salón de los relatos para que lo complazca sexualmente, regresa molesto porque no logró su objetivo, de un puntapié avienta al joven al piso. Después se aprecia una escena de la hora de la comida: en la mesa central se muestra a los señores y las meretrices, en las otras dos, las víctimas. Las hijas siempre desnudas sirven los alimentos, por tanto están expuestas de manera constante a la humillación. De este modo, uno de los colaboracionistas le escupe a una y un guardia le pone una zancadilla a otra y se aprovecha sexualmente de ella. Al ver esta escena, el presidente enseña su trasero al resto de los comensales y ocasiona la risa de algunos colaboracionistas, hasta que llega a donde está el guardia con la hija-esposa del libertino y le pide que lo penetre a él también. Mientras tanto, Vaccari, asombrada anteriormente a la hora de los relatos porque uno de los jóvenes no tenía idea sobre la masturbación masculina, entra con un maniquí acondicionado con un falo artificial para que las víctimas aprendan y practiquen como debe masturbarse un órgano masculino. En otra sesión de relatos, Vaccari cuenta que un libertino le pidió andar en “cuatro patas” como un animal para excitarlo. Esta escena es imitada por los señores que obligan a sus víctimas, jaladas por correas por los guardias, a que simulen ser perros y atrapen el alimento que les avientan a sus bocas. La hija de un libertino se niega a hacerlo, entonces su excelencia la obliga a comer un puré lleno de clavos. Ella sólo grita de dolor mientras se desangra.

En el “círculo de la mierda” las historias serán contadas por la señora Maggi, quien lo mismo que las otras narradoras viste elegantemente para compartir sus relatos. Al momento de arreglarse se escucha en *off* el sonido de unos aviones de guerra que sobrevuelan la villa. Por un instante esto parece distraer al personaje que se detiene mientras se mira al espejo, se levanta, se dirige a la ventana y mira hacia el cielo; pero el ruido de los motores se desvanece

y la señora retorna a su arreglo, como si nada ocurriera en el exterior del castillo. Los relatos de esta narradora se basan en los placeres de los excrementos humanos, en el gusto por sentirlos como por ingerirlos. En este punto, el presidente revela su coprofilia, su debilidad por estas prácticas que la relatora considera una muestra de refinamiento. Por tanto, los señores acuerdan en el reglamento, que a partir de ese momento todos solamente ingerirán excremento que desechen las víctimas, quienes para ello deberán seguir estrictas reglas bien estipuladas. En este círculo, uno de los chicos subyugados, vestido de novia, es casado con su excelencia. El banquete está conformado por excremento que los comensales degustan con asco a excepción de los libertinos y las narradoras. En otra secuencia de este mismo círculo, el duque le pide a la señora Maggi que organice un concurso para saber “cuál es el culo más bello”. La señora Maggi considera el resultado de su composición como “una obra maestra”: coloca a las víctimas hincadas ocultando la cabeza contra el piso, formando un semicírculo, con ello se evita saber la identidad de los cuerpos.

En cuanto al “círculo de la sangre” será la parte concluyente del filme. Inicia con la boda de los tres fascistas vestidos de mujeres (el duque, el magistrado y el presidente) con un guardia cado uno. El obispo ataviado de forma extravagante y “pagana” encabeza la ceremonia. Este círculo estará determinado por las delaciones entre las víctimas que violan el reglamento secretamente. A lo largo del filme, los señores han ido anotando en su cuaderno los nombres de las víctimas a las que les reservan un castigo ejemplar y placentero para ellos. Posterior a la escena de las denuncias, enfilan a las víctimas en un salón; el duque las va nombrando y según de quien se trate les colocan un listón azul. Pocos se quedan en Salò, sólo aquellos que se han asimilado a las depravaciones de los cuatro señores. En otra secuencia se aprecia a los jóvenes del listón recluidos y amarrados en una habitación entre abundante

excremento. Al mismo tiempo, en el salón de los relatos aparece la tercera narradora: la señora Castelli, quien cuenta historias sobre perversiones que conllevan asesinatos. Finalmente, en las últimas escenas se observa como los libertinos con unos binoculares se turnan para ver, desde una silla colocada frente a una ventana, la forma en que las víctimas son torturadas y asesinadas por ellos –cuando no están satisfaciéndose mediante la mirada– con la ayuda de los guardianes, en un gran patio de la villa de Salò.

De este modo, Pasolini con este filme reafirma su “Abjuración” al mostrar cuerpos violentados, transgredidos cruelmente para el placer de los libertinos. La sexualidad y los cuerpos que antes celebró con su *Trilogía de la vida*, en *Salò* se presentan con otra perspectiva. En este filme el sexo y la corporalidad están determinados por una crueldad inherente en su manifestación. El cuerpo se constituye como un objeto a desechar después de su manipulación y “consumo”. El sexo ya no se muestra como algo disfrutable y lúdico, sino como una experiencia de escarnio y muerte para las víctimas cosificadas. El individuo desposeído de voluntad propia ha sido disminuido, por constantes maltratos, a cosa manipulable para el placer de los cuatro señores. En esta usurpación de la voluntad del sujeto se llega a su cosificación y se le trata como una mercancía. Con esta objetualización de las víctimas, Pasolini expone una humillación del sujeto y de su corporalidad por medio de los “fascistas-libertinos”, quienes se asumen como sus “propietarios” para satisfacer sus depravaciones, exaltados incluso por la dominación y poder ejercidos en sus subordinados. Así, en el filme según González-Torre se muestra “el poder ilimitado” de los fascistas:

Convergen [...] en la película la tendencia al poder ilimitado y cruel de los jefes políticos con la presentación de los cuerpos cosificados por el consumismo y aptos para cualquier utilización. *Salò*, que es la metáfora del consumismo, es a la vez el ideal epílogo fascista como demostración de la materialización del deseo de ejercer el poder ya sin límites. Es el momento en el que por vez primera los jefes fascistas o sus herederos burgueses pueden actuar con libertad y decir la verdad, la verdad de sus pensamientos y de sus sentimientos, sin ninguna cortapisa, y amparados por un espacio interior de impunidad, normativamente reglamentado, y por un tiempo de decadencia¹⁴.

En este sentido, se instaura una situación de víctima-victimario en la que el acuerdo sólo existe entre los verdugos, es decir, los libertinos¹⁵. En el “Anteinfierno” se establece cómo discurrirán los sucesos del filme. Las jóvenes víctimas, mujeres y hombres de una belleza y atractivo evidentes, son confinadas en la villa y obligadas a seguir el estricto reglamento antes firmado por los libertinos. La figura del victimario está representada por los cuatro señores fascistas, quienes son capaces de vejar y asesinar a sus víctimas si no siguen sus normas o se entregan a sus placeres. Éstos son llevados por su excitación a grados de crueldad insoportable para sus víctimas, quienes prefieren la muerte antes que seguir existiendo en *Salò*. Sin embargo, en la película los libertinos con tal de llevar más allá las torturas y sus caprichosos deleites, prolongan la agonía y la muerte con su representación y la repiten sin que ésta se concrete: tan sólo el acto de prolongarla estimula su excitación. Así, en relación con la característica repetitiva del acto del verdugo en la obra de Sade, Pasolini menciona que la acción de éste sólo se puede realizar una vez, por tanto en lugar de matar a una sola víctima se asesina a miles: debido precisamente a esta imposibilidad de repetir el acto asesino en una

¹⁴ Ángel Pelayo González-Torre, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵ De esta forma, podrían anotarse las palabras de Deleuze en relación con libertinos de Sade. Deleuze señala como para Sade la “función interpretativa y descriptiva del lenguaje” se supera hacia una “función demostrativa e instituyente”. *Presentación...*, p. 28. Para Deleuze, en las obras de Sade “se trata de demostrar que el razonamiento mismo es una violencia, que está de lado de los violentos con todo su rigor, toda su serenidad, toda su calma [...]. Se trata de demostrar la identidad entre la violencia y la demostración [...]. Las violencias padecidas por las víctimas son sólo la imagen de una más alta violencia que una que la demostración patentiza”, *ibid.*, p. 23.

única víctima. Por ello, desde su perspectiva, lo anterior lo soluciona en el filme al señalar el fingimiento del acto: “ésta es una solución que yo he añadido en mi película: fingir que se mata a la víctima y en realidad no matarla; cargar la pistola con cartuchos de salva; la vuelta a la vida se convertirá en una variante perversa, al estar el rito de la muerte ya consumado”¹⁶.

La instrumentalización de los cuerpos propuesta por Pasolini en *Salò* es la comprobación de su “Abjuración de la *Trilogía de la vida*”. Se trata de una forma completamente opuesta de configurar el cuerpo y el sexo. Pasolini anteriormente los había mostrado con escenas lúdicas como una celebración de la vida, ahora los presenta como una “realidad” intolerable, perversa y marcada por la desilusión a la que el director italiano se “readapta” provocadoramente con este filme. En relación con los cuerpos de su *Trilogía...* y el cambio de perspectiva sobre ellos, Pasolini menciona en su “Abjuración”: “he acabado odiando los cuerpos y los órganos sexuales [...] me refiero a *estos* cuerpos y *estos* órganos sexuales. Esto es, a los cuerpos de los nuevos jóvenes y muchachos italianos [...]. El degradante presente quedaba compensado por la supervivencia objetiva del pasado o por la posibilidad, por consiguiente, de volver a evocarlo. Pero hoy la degeneración de los cuerpos y de los sexos ha cobrado efecto retroactivo”¹⁷. Frente a una sociedad normada por las instituciones burguesas, el “neocapitalismo” y además caracterizada por el consumismo, el presente resulta desalentador. En este punto, anoto las palabras de Pasolini, quien considera a la televisión como un medio de homologación de los sujetos, y vislumbra en ella la influencia y el poder que ejerce en una sociedad, la consecuente enajenación de la misma; así como la pérdida de su autenticidad y tradiciones, lo que hace a una sociedad distinta de otras:

¹⁶ Nico Naldini, *op. cit.*, p. 352.

¹⁷ Pier Paolo Pasolini, “Abjuración de la *Trilogía de la vida*”, *Cartas luteranas*, p. 62.

Con la televisión, el Centro ha igualado todo el país, tan diverso por su historia y tan rico en culturas originales. Ha emprendido una labor de homologación destructora de la autenticidad y la concreción. Ha impuesto, como decía, sus modelos, los de la nueva industrialización que ya no se conforma con un “hombre que consume” y pretende que las ideologías distintas de la del consumo sean inconcebibles. Un hedonismo neolaico, ciegamente olvidadizo de los valores humanistas y ciegamente ajeno a las ciencias humanas¹⁸.

De este modo, Pasolini nos presenta en *Salò* una “realidad” difícil de evadir. Aun cuando el consumismo, que alegóricamente se expone en el filme, se piense como una forma de escape de la realidad, deviene en una alienación colectiva. Debido a que es un elemento que impide poner atención sobre los acontecimientos de un entorno determinado. Sin embargo, las imágenes mostradas en *Salò* difícilmente se pueden “dejar pasar” sin que la cosificación de los cuerpos, su consecuente uso y desecho, determine el entramado del filme, y por supuesto deje huella en cualquier espectador; pues la provocación de esta realidad enajenante y contemporánea, Pasolini la muestra ahí: en el infierno de *Salò*.

Es así como en el “Anteinfierno” todo se dispone para que la maquinaria de poder funcione en la villa de *Salò*, tal como lo han reglamentado los cuatro fascistas. Después de haber reclutado por la fuerza, desde sus guardianes del orden hasta sus objetos de placer, quienes serán utilizados de diversas maneras en el enclaustramiento de depravación ilimitada para los libertinos. El proceso del consumo ya se orienta desde la misma selección de las víctimas: todas atractivas y sin defectos físicos; aún más, se confirma por su comportamiento servil y pasividad total ante la tremenda brutalidad y crueldad que los libertinos cometen en ellos y en sus cuerpos. En relación con las líneas anteriores, con ello se señalaría, alegóricamente, la desesperanza y ausencia de ideales de las jóvenes víctimas. Aquí podrían

¹⁸ Pier Paolo Pasolini, *Escritos corsarios*, p. 32.

anotarse las palabras de Giménez Merino en cuanto al “hedonismo neo-laico” tratado por Pasolini: “Concretamente, lo que Pasolini llamaba ‘hedonismo neo-laico de masas’ es la forma evolucionada de la representación moderna del individuo: la de un ser de deseos ilimitados sin referencias sociales, históricas y morales. Éste es el motivo de la atención pasoliniana hacia los jóvenes, los más propensos a manifestar el perfil adictivo y agresivo del consumismo”¹⁹.

En Salò, los señores detentan el poder y están protegidos por el ejército nazi en el exterior de los muros de la mansión. Sin embargo, en el interior ellos norman y deciden sobre la vida de los otros de forma absoluta. En la secuencia donde los reclusos son reunidos por vez primera en la villa para leerles el reglamento, se aprecia en plano general y de conjunto a los libertinos, a las narradoras y la pianista en el balcón; también a sus víctimas en el jardín frente a la entrada del castillo. En otros planos de picado y contrapicado de la cámara, ésta nos ubica desde la perspectiva de los señores en el balcón y de las víctimas en el jardín. En esta escena, el duque les revela el motivo que los llevó a Salò y la naturaleza de objetos de placer que para los señores tienen quienes se encuentran en el jardín: “Débiles criaturas fueron creadas para nuestro placer. No esperen aquí la libertad, ¡Ni la ridícula idea de mostrar piedad a otros! Están fuera del alcance de cualquier legalidad. Nadie sabe que están aquí. Para el resto del mundo ustedes ya están muertos. Estas son las leyes que gobernarán sus vidas”. Acto seguido, el duque pasa el cuaderno de las “leyes” a su excelencia el magistrado, quien a continuación da lectura al reglamento: la jornada comienza a las seis de la mañana, posteriormente se deben reunir en la sala de las orgías, donde las narradoras contarán una serie de relatos lúbricos que tiene como finalidad estimular “la imaginación y todo tipo de lascivia será permitida”. Posteriormente tendrá lugar la cena y después se celebrarán las orgías, aquí todos los

¹⁹ Antonio Giménez Merino, *Una fuerza del pasado. El pensamiento social de Pasolini*, Trotta, Madrid, 2003, p. 154.

personajes se relacionarán de forma “incestuosa, adultera y sodomítica”. Igualmente, menciona los castigos para quienes falten a las leyes e incurran en actos prohibidos, así cualquier hombre sorprendido con una mujer sufrirá la mutilación de sus extremidades, y cualquier manifestación de práctica religiosa “será castigada con la muerte”. Con esta escena se cierra la primera parte correspondiente al “Anteinferno”.

Pasolini encuentra en *Salò* una manera de expresar un cuestionamiento a la burguesía y sus instituciones de poder, asimismo desconfía del consumismo como rasgo de desarrollo que asume la sociedad italiana de su tiempo. Sociedad que se va olvidando, principalmente los jóvenes, de su cultura del pasado. Pasolini realiza este cuestionamiento mediante una problematización del cuerpo. Tal vez resulte pertinente mencionar las relaciones de los cuerpos que Foucault señala al tratar el cuerpo disciplinado, como objeto de relaciones de poder en un “campo político”. Así, el cuerpo es afectado por un poder que lo somete y lo asimila a un sistema en donde sus normas determinarán las posibles manifestaciones de lo corporal:

el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; la relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción [...]. El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido²⁰.

²⁰ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 32-33.

En el filme, la alegorización del poder dominante y “burgués” se da mediante la figura de los cuatro señores fascistas, también libertinos detentadores de un poder ilimitado, que crean sus propios estatutos para asimilar y sistematizar la crueldad en los cuerpos nulificados de las jóvenes víctimas, privadas de lenguaje y expresiones de inconformidad. Sólo uno de los subordinados hará una muestra de rebeldía en uno de los círculos posteriores, pero será asesinado a manos de los cuatro señores.

5.2. SOMETIMIENTO Y PERVERSIÓN DEL CUERPO

Pasolini lleva al extremo de la crueldad las manifestaciones de poder que los libertinos ejercen sobre los cuerpos de sus víctimas. El poder encarnado en los libertinos se ve determinado por una estricta normatividad que se caracteriza por la complicidad entre los señores, quienes al momento de ajustar sus leyes las modifican o crean nuevas, para estimular y satisfacer más sus perversiones. En este sentido, según Mariniello: “La gramática erótica que Pasolini retoma de Sade remite a la gramática del poder fascista, con su estructura jerárquica y sus modos de articulación, y ambas se remontan al poder neocapitalista, que reduce el cuerpo a accesorio insignificante y prescindible”²¹.

En el filme se aprecia a los libertinos conformando una estructura jerárquica, en la que ellos son los regidores del orden impuesto. Así, se encuentran las privilegiadas meretrices, quienes gozan del favor y acaso indulto de los señores, porque les proporcionan placer

²¹ Silvestra Mariniello, *op. cit.*, p. 337.

mediante la palabra al relatar sus experiencias; a su vez ellas son cómplices al vigilar el estricto cumplimiento de las normas. De la misma manera, se ubican los guardias que están a salvo mientras no quebranten las reglas, ellos representan la fuerza opresora que somete a las víctimas –tienen la función de obedecer y hacer obedecer, además de proporcionar placer a los libertinos–; por otro lado, las víctimas se convertirán en objetos de consumo, sus cuerpos son útiles para satisfacer las depravaciones, pero pueden ser desechados en cualquier momento; de igual forma, se sitúa la servidumbre, aun cuando esta figura aparece escasas veces en cuadro. Finalmente, se encuentran las cuatro esposas –siempre desnudas, siempre apartadas en los diferentes planos en que aparecen en cuadro–, que son utilizadas para el servicio del resto en las horas de los relatos y las comidas. Esto acaso porque los cuatro señores ya las han desposado y para ellos han dejado de tener un valor, como si se trataran de una mercancía que al ser probada pierde el interés de la novedad y de aquello que aún no se posee. Por lo tanto, cualquiera de los colaboracionistas puede disponer de ellas.

Los “fascistas-libertinos” son los únicos que pueden transgredir el orden, pero siempre por acuerdo, con el fin de imponer uno a cada cumplimiento de cualquier perversión. Con ello, se da un reordenamiento de la normatividad según sus ocurrencias por satisfacer sus depravaciones, pues el poder y el orden son lo que les permite mantener el control y enajenación sobre los otros. Así, Pasolini muestra un poder absoluto en los libertinos, mediante una alegoría de las formas de poder de su tiempo con las del pasado configurado en el filme. En este punto podrían mencionarse las palabras de Mariniello en relación con el poder en este filme: “El nuevo poder, en su asociación con el viejo poder, ha triunfado. Los seres humanos son reducidos a objetos, consumibles como cualquier otro producto de esta sociedad. Los cuerpos sólo son ‘comunes objetos de uso temporal y de facilísima fabricación’

que se pueden comprar y tirar”²². Asimismo, el director italiano considera el poder instrumentalizado por las fuerzas del consumo y su consecuente aculturación, como algo enajenante que priva de identidad propia al individuo y los hace a todos iguales. El mismo Pasolini afirma sobre el poder y la afectación del consumismo en el sujeto:

“El poder ha decidido que seamos todos iguales”. El afán de consumo es un afán de obediencia a una orden no pronunciada. En Italia todos sienten ese afán, degradante, de ser iguales a los demás cuando se trata de consumir, de ser felices, de ser libres, porque tal es el orden que inconscientemente han recibido y “deben” obedecer para no sentirse distintos. Nunca la diversidad ha sido una culpa tan espantosa como en este periodo de tolerancia. La igualdad no se ha conquistado, es una falsa igualdad regalada²³.

La perspectiva de Pasolini acerca de esta homologación de los individuos se ve acentuada por esa “falsa tolerancia”, a la que alude en estas líneas, de una sociedad determinada por el consumismo, punto que también tratará en su “Abjuración...”. En cierto modo, Pasolini se refiere a una forma de vivencia del sexo y de los cuerpos en un pasado que se ha perdido. Para él, antes de esta época de la “homologación” y “neocapitalismo” aún se encontraban los “cuerpos inocentes”. El sexo implicaba el adentramiento y su consecuente comprensión de los grupos sociales marginales, pues la experiencia erótica que tenía con chicos de estos grupos devenía en una relación de amistad y conocimiento de su cultura popular.

Sin embargo, en la época contemporánea a sus últimos filmes (la *Trilogía de la vida y Salò*) esto se ha transformado, las relaciones se ven influidas por el consumismo. En este sentido, Giménez Merino señala: “en la Italia de la modernización, supuestamente laica y tolerante, la antigua distinción entre relaciones ‘legítimas’ y ‘prohibidas’ dio paso a una nueva distinción entre relaciones ‘normales’, por un lado, y ‘homosexuales’ y ‘bisexuales’, por el

²² *Ibid.*, pp. 334-335.

²³ Pier Paolo Pasolini, *Escritos corsarios*, pp. 75-76.

otro”²⁴. Para Pasolini esta “tolerancia” es algo meramente “nominal”, se trata de una distinción entre lo considerado “normal” y “anormal”, entre una mayoría que se cree de “conductas correctas” que tolera a una minoría –según aquella– de “conductas incorrectas”; ésta es marginada por estar fuera de la norma.

Asimismo, Pasolini señala una negación por parte de los jóvenes de su origen y la pérdida de la conciencia hacia el valor de su “cultura antigua”, por ello absorben los modelos que les impone la sociedad de consumo. Esto deriva en una alienación en la que todos desean “ser iguales”, lo que se ve reflejado en los cuerpos y en el sexo que se estereotipan y se vuelven productos de consumo. De esta forma, anoto las palabras del director italiano, relacionadas con este punto de la tolerancia y la vacuidad de los jóvenes:

La tolerancia en muy poco tiempo habría convertido el sexo en algo triste y obsesivo [...]. Ahora estamos dentro de ese presente de una forma ya irreversible: nos hemos adaptado. Nuestra memoria siempre es débil. Por tanto, vivimos lo que sucede hoy, la represión del poder tolerante, que de todas la represiones es la más atroz. Ya no hay nada alegre en el sexo. Los jóvenes son feos o están desesperados, son malos o están derrotados²⁵.

Así, en el “Círculo de las manías” se aprecia la conducta despótica de los “fascistas-libertinos”, al aplicar su reglamento en la vida de todos los habitantes de la villa de Salò. La transgresión física y cosificación de las jóvenes víctimas se va dando de forma escalonada, a medida que aumenta la crueldad de las perversiones –acompañadas por diversos castigos–, mientras más se avanza en el decurso de la trama por las diferentes etapas del filme. Desde el “Anteinferno” hasta el acontecer de cada “Círculo”, la depravación y la humillación corporal se intensifican hasta culminar con la aniquilación del cuerpo, pues ya la voluntad de

²⁴ Antonio Giménez Merino, *op. cit.*, p. 141.

²⁵ *Apud* Nico Naldini, *op. cit.*, p. 358.

las víctimas ha sido eliminada desde el momento en que han ingresado a la mansión, acaso a partir de la lectura del reglamento.

De este modo, en el “Círculo de las manías” los señores comienzan la explotación rigurosa de sus subordinados a medida que los relatos de la señora Vaccari se van conociendo; aquí la excitación de los libertinos va en aumento, estimulada por el sentido del oído al escuchar las historias de la narradora. Esto muestra la relevancia de la palabra en las experiencias libertinas, por medio de ella es que los señores pueden prepararse y orientar sus mayores placeres y depravaciones, debido a que los actos libertinos van precedidos de la palabra misma porque ésta deja mayores impresiones en el oído. Así, como menciona Deleuze: “En Sade, *Las ciento veinte jornadas* se organizan según los relatos que los libertinos se hacen narrar por historiadoras; y, al menos en principio, ninguna iniciativa de los protagonistas debe anticiparse a esos relatos. Porque el poder de las palabras culmina cuando decreta la repetición de los cuerpos”²⁶.

En el filme, los cuerpos de los jóvenes parecerían marionetas sin voluntad, se trataría de objetos manipulables por la instrumentalización del poder que se manifiesta en la corporalidad de éstos. Las víctimas son cosificadas, se les atribuye un uso y se les priva de poder expresar la palabra, misma que los distinguiría como sujetos. No obstante, tampoco se percibe mucha intención de los jóvenes por pronunciar algún reclamo, mucho menos alguna ofensa ante las vejaciones. Ellos sólo reaccionan con frases de ruego o auxilio frente a los implacables suplicios a los que son sometidos. En tanto “objetos” son tratados como una mercancía de placer, útiles para satisfacer las depravaciones de sus explotadores. En este sentido, sería pertinente anotar las palabras de González-Torre, para él los cuerpos juveniles se

²⁶ Gilles Deleuze, *Presentación...*, p. 22.

aprecian objetualizados y con cierto automatismo en la pantalla: “se nos presentan ahora unos jóvenes despersonalizados, abducidos, convertidos en meros objetos de consumo, privados de discurso y desespiritualizados, que no hablan, que están sometidos a estrechas reglas de sumisión, incapaces de oponerse o reaccionar frente a los jefes fascistas-capitalistas que los utilizan”²⁷.

Los cuerpos de las víctimas son objeto de posesión para satisfacer los instintos y estímulos desencadenados por la lascivia de los cuatro señores. Ello también comprende la dominación del otro hasta el grado de deshumanizarlo y finalmente cosificarlo. Como se observa en la secuencia en la que las víctimas son jaladas con correas por los pasillos y escaleras, hasta que llegan a un salón donde los esperan los libertinos para aventarles el alimento a sus bocas. Los jóvenes son “animalizados”: jadean, andan a “cuatro patas”, los obligan a tragar como perros y que se comporten como tales. Como ya he mencionado los señores se vuelven los poseedores de los cuerpos de los otros y dominan sus voluntades. En este sentido, sería pertinente mencionar la postura de Klossowski en cuanto al cuerpo, quien lo ve como un lenguaje y en correspondencia con la perversión como una “expropiación” del cuerpo propio y del cuerpo del otro, como una dominación del perverso hacia el otro:

La representación de tener un cuerpo de una condición distinta que el cuerpo propio, es evidentemente específica de la perversión; aunque el perverso sienta la *alteridad* del cuerpo extraño, lo que mejor siente es el cuerpo *de otro como siendo suyo*; y aquel que de manera normativa e institucional es el suyo como siendo realmente *ajeno a él mismo*, es decir, ajeno a esa función insubordinada que lo define. Para que pueda concebir el efecto de su propia violencia sobre el otro, *de previamente habita en otro*; en los reflejos del cuerpo de otro verifica esa extrañeza: la irrupción de una fuerza ajena en el interior de «sí». Está a la vez fuera y dentro²⁸.

²⁷ Ángel Pelayo González-Torre, *op. cit.*, p. 55.

²⁸ Pierre Klossowski, *Sade mi prójimo*, tr. Antonia Barreda, Arena, Madrid, 2005, p. 39. Asimismo, respecto a la obra de Klossowski y al cuerpo Deleuze menciona: “el cuerpo se refleja en el lenguaje: lo propio del lenguaje es *recobrar* en sí la escena fijada y hacer de ella un acontecimiento del espíritu o más bien un advenimiento de los

La configuración del cuerpo está determinada por la relación de fuerzas existente entre los dominadores y los dominados. En este caso el perverso ostenta y ejerce su poder sobre el otro para asimilarlo a su construcción de mundo depravado y pervertido en la villa de Salò, solamente él puede poseer los cuerpos y las voluntades para transgredirlos hasta suprimirlos, mediante la aplicación rigurosa, totalitaria y “reglamentaria” del poder sobre los otros. Es así como el duque, el ideólogo de los libertinos en el filme, afirma sobre la capacidad de poder de los fascistas: “Nosotros los fascistas somos los únicos y verdaderos anarquistas, naturalmente. Una vez que nos apoderamos del estado, la verdadera anarquía es parte del poder”.

Por tanto, son los “fascistas-libertinos” quienes disponen deliberadamente del cuerpo de los otros en correspondencia con su propia corporalidad. Acaso también controlan las sensaciones de las víctimas al reglamentar los suplicios que devienen en diversas formas de dolor y de crueldad en esos cuerpos cosificados, limitados de cualquier vestigio de placer. Como se observa en la secuencia en la que los señores casan a las víctimas Renata y Sergio, quienes desnudos uno frente al otro pueden tocarse por un momento, por la ternura mostrada con sus caricias –que contrasta con todas las formas de actuar por el orden impuesto en la villa de Salò y con el resto de las acciones en el filme–, esto significaría un instante en que se humanizan nuevamente. Pero de inmediato, antes de que hagan el amor, los libertinos arremeten contra ellos; el duque se echa encima de Renata y Durcet de Sergio, a su vez su excelencia el magistrado sodomiza al duque.

«espíritus». Es en el lenguaje [...], donde el espíritu capta al cuerpo, los gestos del cuerpo como objeto de una repetición fundamental”, *Lógica del sentido*, p. 289.

Momentos antes, mientras la señora Vaccari y uno de los guardias masturbaban a Renata y a Sergio, respectivamente, para comprobar si ya eran “mujer” y “hombre”, los cuatro señores observaban atentamente el ritual. Al mismo tiempo, el duque reflexiona en voz alta mientras mira como la narradora y el guardián actúan sobre los cuerpos de las víctimas: “sin embargo, mirar sus gestos obscenos es como el lenguaje de sordomudos con un código que nadie puede romper, por grande que sea su poder. No hay nada que hacer. Nosotros debemos restringir nuestros impulsos a un gesto único”. Con estas palabras del duque se deja ver la influencia que tuvieron las ideas del filósofo, escritor y pintor francés Pierre Klossowski en Pasolini para conformar el filme; así, el personaje del obispo al final de estas afirmaciones repite el nombre de este intelectual francés. De este modo se observa en las siguientes palabras del propio Klossowski, quien a su vez se basa en Sade: “El perverso persigue la *ejecución de un gesto único*; es cosa de *un instante*. La existencia del perverso se convierte en la perpetua espera del *instante en que poder ejecutar ese gesto*. Considerado en sí, el perverso sólo puede *manifestarse* por ese gesto: ejecutar ese gesto equivale a la *totalidad del hecho de existir*”²⁹. Ese instante perseguido por el perverso consiste en el detalle de la depravación buscado obsesivamente hasta lograr su concreción, pues el perverso sólo se sacia cuando ve cumplido “escrupulosamente” el gusto por un detalle. De ahí ese “gesto único” que resulta irrepetible. Por tanto el acto debe ejecutarse una y otra vez, por ello la reiteración.

²⁹ Pierre Klossowski, *op. cit.*, p. 26.

Por otro lado, el cuerpo de las víctimas se verá sometido por los arrebatos perversos de los cuatro señores, quienes se apropian de la corporalidad de los otros y descargan en ella toda su rabia. Los libertinos marcan su existencia expropiando el cuerpo de las víctimas, mediante las depravaciones y la crueldad que infringen a sus cuerpos. En cierto modo, ellos son conductores de los mecanismos de poder y disolución mediante su propia corporalidad, al ejecutar las perversiones que ocasionan dolor, sufrimiento y muerte.

5.3. EL CUERPO COMO MERCANCÍA

El cuerpo en el filme se constituye como un instrumento de uso y desecho de parte de los libertinos, como una pieza del aparato de poder que todo lo pervierte, éste logra alienar a las víctimas mediante la aplicación del orden. El sometimiento a las reglas derivará en una disolución gradual del sujeto y una desaparición de todo rastro de su identidad y cultura. Aquí podría mencionarse que los libertinos han logrado disciplinar a sus víctimas, mediante la ejecución de sus estatutos. En relación con la disciplina y su afectación a los cuerpos Foucault señala:

La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos ‘dóciles’. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una ‘aptitud’, una ‘capacidad’ que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta³⁰.

³⁰ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 141-142,

De este modo, con la homogeneización de las víctimas, se les priva de cualquier signo de rebeldía, de voz propia que les permita una posible respuesta ante el desastre de su inminente aniquilación física y también de la constancia de su existencia como sujetos. Para las víctimas no hay esperanzas, nada bueno les depara, la única certeza es la violentación de sus cuerpos por quienes detentan el poder, que pocas veces obtienen placer en sus actos perversos. De ahí los constantes arrebatos de furor por lograr ese “gesto único” que solamente pueden concretar en un instante. De este modo, según palabras de Cristóbal Pera: “En toda acción violenta el cuerpo del agresor desencadena una fuerza viva que impacta abusivamente sobre otro cuerpo, con lo que se convierte en un agente traumático que causa lesiones, a veces mortales, en el cuerpo de la víctima, sea por impacto directo o de modo indirecto”³¹.

Por ello, en el “Círculo de la mierda” los cuerpos de las víctimas son estrictamente controlados para que, a cada nueva perversión reglamentada de los señores, puedan desechar sus excrementos bajo una supervisión de alimentos y horarios. Con estas medidas disciplinarias, según los libertinos, mejoran la calidad de las excreciones en consistencia y fetidez. Por el contrario, para los subordinados aumenta la asquerosidad y se remata su existencia en ese encierro de descomposición. Sin embargo, para los libertinos y para las meretrices el excremento humano se trata de todo un “manjar” y una forma más de poseer al otro. Así, se pueden considerar ciertas nociones de la corporalidad que Nancy menciona, como la excreción del cuerpo para configurarse como un cuerpo de sí mismo, no sólo en el plano escatológico, sino en el ontológico; en donde este factor de excrecencia del cuerpo es parte de la corporeidad y de su naturaleza para conformarse y llegar a ser un cuerpo. Esto es, expulsar

³¹ Cristóbal Pera, *Pensar desde el cuerpo, Ensayo sobre la corporeidad humana*, Triascastela, Madrid, 2006, p. 122.

de sí un cuerpo, para ser cuerpo: “Un cuerpo es para sí mismo, también, su decoración, su degradación, y hasta el ícor fétido, o hasta la parálisis. La existencia no sólo comporta el excremento (como tal, elemento cíclico): sino que un cuerpo es también, y *se hace* su propia excreción. Un cuerpo se espacia, un cuerpo se expulsa, idénticamente”³².

En este “Círculo” hay secuencias del filme en las que se muestran en cuadro con planos generales, ese rasgo que forma parte de la corporalidad como las deposiciones. Tal vez una de las escenas más inquietantes –no sólo por lo que se muestra sino por el posible efecto provocado en un espectador–, sería la del duque enfurecido cuando defeca en el salón de los relatos delante de todos, para castigar a Renata por el llanto que interrumpió su discurso sobre la figura de la madre, y también por el posterior acto de súplica en el que ella pide respeten el recuerdo de su madre fallecida, cuando intentó impedir que se la llevaran a los libertinos. Los ruegos y el llanto de la víctima excitan al duque, pero la referencia a la madre y a Dios –al pasado, al sentido de pertenencia–, lo encoleriza y como castigo la obliga a que se arrastre hasta donde están sus heces y trague su excremento con una cucharilla. Esta escena, como otras del filme y los relatos de las narradoras, se basa en una muy similar descrita en el texto de Sade *Las 120 jornadas de Sodoma*. En la novela, la víctima es Constance, hija del libertino Durcet y esposa del duque, quien está embarazada y es odiada por el presidente Curval; en el filme el equivalente a este personaje sería su excelencia el magistrado. En la jornada decimoséptima deciden que Constance, por su estado, deberá comer excremento a cada infracción cometida. Sin embargo, Curval exige la aplicación del castigo de manera inmediata, los otros libertinos están de acuerdo: “el presidente cagó en el centro de la habitación, y ella fue conminada a ir a cuatro patas a devorar lo que aquel hombre cruel acababa de hacer. Se

³² Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 81.

postró de rodillas, pidió perdón, nada los enterneció [...]. En última instancia tuvo que decidirse; el estómago se le revolvió en mitad de la operación, mas no le quedó otro remedio que acabarla”³³.

En otras secuencias del filme, se muestra el resultado de las secreciones de las víctimas derivadas del seguimiento de un orden, por sus cuerpos ya programados y con una supervisión constante. Como ya mencioné al principio del capítulo, el banquete principal de la boda, realizada en este “círculo” entre su excelencia y uno de los chicos victimizados, consiste en deyecciones de las víctimas que son recolectadas para esa ocasión. En esta secuencia se observa en primer plano el platillo escatológico cuando es llevado a la mesa. De igual modo, también en primer plano y en plano medio se aprecia el momento en que las excrecias son ingeridas por los comensales: los subordinados las consumen de manera forzada, con asco, resignación y cierto automatismo; en cambio los libertinos y las historiadoras las ingieren con satisfacción. Se aprecia como los explotadores han moldeado a sus explotados; alegóricamente, en ello parecería distinguirse una homologación de los individuos. Pese a lo insoportable de la escena con su pestilencia y repugnancia que se deja ver en cuadro, nadie dice nada. Las víctimas como autómatas callan y actúan según el proceder de los que representan el poder. Todos consumen las secreciones. En cuanto al cuerpo y las excreciones anoto las palabras de Nancy: “La exterioridad y la alteridad del cuerpo llegan hasta lo insoportable: la deyección, el desperdicio, el innoble despecho que todavía forma parte de él, que todavía es de su sustancia y sobre todo de su actividad; es necesario que lo expulse”³⁴.

³³ Sade, *op. cit.*, pp. 327-328.

³⁴ Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, p. 28.

En otra secuencia posterior se muestra una discusión entre los fascistas –principalmente entre el duque y el obispo–, sobre el acto de sodomía y su posible significado: “la muerte de la especie humana”. No obstante, también resaltan que el acto del verdugo es todavía más monstruoso, pero es irrepetible y único; a diferencia del acto sodomita que puede repetirse las veces que se quiera. A pesar de esto, el obispo encuentra una forma de repetir la acción del verdugo. Estas reflexiones suceden mientras los libertinos esperan entrar al salón donde la señora Maggi ha organizado todo para que ellos decidan –según sus gustos– cuál es el mejor trasero de las víctimas. Con el ganador del concurso, el obispo pone en práctica su idea sobre la forma de repetir el acto del verdugo. Se trata de un chico, el obispo junto con los guardias lo sostienen y le encañonan la cabeza con una pistola que tiene balas de salva. El obispo da la orden y uno de ellos aprieta el gatillo, el joven suspira aterrorizado. Mientras se aprecia en primer plano el rostro de la víctima se escuchan en *off* llantos, y monseñor le dice al joven enfáticamente: “Debes ser idiota al pensar que morir sería tan fácil ¿No sabes que pensamos matarte mil veces? Hasta el límite de la eternidad, si es que la eternidad puede tener un límite”. De este modo, se trataría de la representación de parte del verdugo, lo más cercana a lo “real”, del acto de dar muerte y de que la víctima sienta próxima su ejecución; de ahí que esta acción se pueda repetir una y otra vez.

5.4. DE LA SEXUALIDAD PERVERSA A LAS DELACIONES

La configuración de un cuerpo ultrajado y sometido por una serie de suplicios aplicados estrictamente por los fascistas-libertinos, no deja resquicios para una posible relajación en la aplicación de la crueldad y la explotación efectuada por los cuatro señores en ese espacio carcelario de *Salò*. Pasolini en la construcción de este mundo basado en las jornadas de Sade, al igual que el escritor francés, no da un momento de sosiego al espectador. La crueldad hacia los cuerpos de las víctimas va en aumento, desde el inicio de la película se anticipa el horror de que serán objeto. El horror se manifiesta conforme se avanza en los “círculos”, que se enfatiza por los relatos de las tres narradoras. De este modo, se puede mencionar como *Salò* es la construcción y representación de un infierno pasoliniano:

Salò es la representación de la vida como infierno [...]: el infierno en que se ha convertido la vida tras la mercantilización de los cuerpos y la consagración de la obscenidad como presente único [...]. La experiencia del dolor ha sustituido a cualquier otra posible. De ahí que la película esté compuesta con una frialdad estupefacta: nada de lo que Pasolini estaba filmando le inspiraba el menor amor. Se diría que sólo queda lugar para la muerte³⁵.

La crueldad corporal se intensifica, no sólo por el gradual decurso de la trama, sino por la fuerza del lenguaje paralelo al adentramiento en cada círculo. Las historias relatadas aumentan en perversión y crueldad a medida que se pasa de un círculo a otro, además de que influyen en los arrebatos de violencia y lascivia de los libertinos. De este modo, Deleuze destaca en relación con esta obra de Sade: “En *Las ciento veinte jornadas*, el libertino se declara excitado, no por los ‘objetos que hay aquí’, sino por el Objeto que no está ahí, es decir la ‘idea

³⁵ Mariano Maresca y Juan Ignacio Mendiguchía, “Léxico pasoliniano”, *Pier Paolo Pasolini. Palabra de corsario*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 2005, p. 343.

del mal'. [...] esa idea de lo que no está, esa idea del No o de la negación, que no es dada ni dable en la experiencia, sólo puede ser objeto de demostración”³⁶. Se trataría de una evidencia de los razonamientos y las acciones de los libertinos, más que descripciones de sus actos. El mismo Deleuze agrega: “los héroes sádicos desesperan y se enfurecen al ver tan pobres sus crímenes reales comparados con esa idea que ellos pueden alcanzar mediante la omnipotencia del razonamiento. Sueñan con un crimen universal e impersonal”³⁷. Acaso por ello, tanto al final de la novela como del filme, la búsqueda de este “crimen universal”, que no se logra, se realiza mediante la repetición de los tormentos y del acto asesino en varias de sus víctimas.

En este sentido, en el “Círculo de la sangre” es ya irremediable la tortura y la muerte como muestra final de depravación libertina. Se llega a un grado en que la violencia al cuerpo consistirá en la maceración y la tortura hasta lograr el exterminio. Pese a ello, los libertinos en estas acciones siempre resaltan el orden, realizan los actos de forma sistemática. Parecería ser que desde su perspectiva no puede haber libertinaje, tampoco apropiación y explotación del otro hasta su aniquilamiento, sin el seguimiento de un orden. En este sentido, anoto las palabras de Mariniello en relación con la violencia en el filme: “*Salò* es la puesta en escena del genocidio cultural y físico de un mundo perpetrado por el poder, así como de la perpetuación de la infamia y de la violencia hasta que ésta se vuelve mecánica; en otras palabras, la puesta en escena de una verdadera y auténtica tecnología de la violencia”³⁸.

Por tanto, esta sistematización de la violencia mediante el reglamento establecido por los fascistas-libertinos, deriva en una instrumentalización de la corporalidad. El cuerpo es configurado como mercancía para uso de las perversiones y desechable cuando ya se ha

³⁶ Gilles Deleuze, *Presentación...*, p. 31.

³⁷ *Idem.*

³⁸ Silvestra Mariniello, *op. cit.*, p. 335.

consumido de manera literal mediante la reiteración. La transgresión al cuerpo se concreta en un acto carnal reiterado, en el que las víctimas, como piezas de carne, sirven para satisfacer las depravaciones de los libertinos. El cuerpo objetualizado de las víctimas es materia de los excesos y las sensaciones lúbricas del perverso. De acuerdo a este punto, menciono las palabras de Klossowski:

No hay nada, pues, más “verbal” que los excesos de la carne. En Sade, el lenguaje intolerable para sí mismo, no llega nunca a agotarse, después de encarnizarse jornadas enteras sobre la misma víctima. El lenguaje está condenado a una reiteración sin fin [...]. Precisamente, el acto carnal sólo es atractivo si es transgresión del lenguaje por la carne y de la carne por el lenguaje. Esta transgresión es vivida como éxtasis³⁹.

En el “Círculo de la sangre”, la violentación de los cuerpos llega al punto máximo de la crueldad. Los cuerpos cosificados están ahí para ser suplicados al momento que se requiera debido a las depravaciones y el ejercicio de poder de los libertinos, quienes han establecido un sistema para suplicar el cuerpo de los otros, basados en maquinaria del poder. En este sentido, Foucault afirma que cuando el cuerpo humano ingresa en un mecanismo de poder, es explorado, desarticulado y recompuesto: “Una ‘anatomía política’, que es igualmente una ‘mecánica del poder’, está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina”⁴⁰. Así, el registro de los cuerpos que experimentarán el rigor, mediante los tormentos, de esta maquinaria fascista, se realiza en el cuaderno donde anotan a quienes serán castigados, por faltar al reglamento. El

³⁹ Pierre Klossowski, *Un tan funesto deseo*, trs. y nn. de Julián Fava y Lucía Ana Belloro, Las cuarenta, Buenos Aires, 2008, p. 126.

⁴⁰ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 141.

cuaderno se ha ido llenando en el transcurrir de las jornadas con los nombres de las víctimas; las mismas que habrán de padecer diversas formas de tortura.

En este círculo, después de la primera delación las víctimas se verán obligadas a denunciarse entre sí. Cuando el obispo realiza la inspección en el cuarto de los chicos, uno de ellos por temor al castigo que puedan infringirle al día siguiente –pensando que al revelar un secreto se puede salvar–, denuncia a una de las chicas que guarda una fotografía debajo de su almohada. Así se desencadenan las delaciones. Después de la denuncia del muchacho, el obispo se dirige al cuarto de las mujeres a comprobar el hecho. La chica por temor denuncia las relaciones que mantienen dos de sus compañeras, lo mismo sucede con una de ellas que intenta salvarse revelando la relación que uno de los guardias tiene con una criada. Ahora ya los cuatro libertinos acompañados de la joven van hasta las habitaciones del servicio. La joven pareja se muestra en cuadro teniendo relaciones, los fascistas los sorprenden, empuñan sus pistolas apuntándole al guardia, pero Ezio (el guardia) se mantiene erguido, los mira y levanta el brazo izquierdo con el puño cerrado en señal de protesta. El acto del joven hace vacilar por un instante a los cuatro libertinos, quienes enseguida descargan sus balas sobre el cuerpo de Ezio. Después el duque se abre paso y se acerca al cuerpo de la víctima y lo remata con varios disparos. Llega hasta donde está la compañera y la mata de un tiro en la cabeza.

Por otro lado, se podría decir que hay cuatro momentos en que las víctimas se resisten a los libertinos de manera diversa. El primero sucede antes de su llegada a ese espacio carcelario de Salò: uno de los jóvenes salta del transporte que los conduce a la villa pero es acribillado por los nazis mientras se fuga. El segundo se trata de la joven que se mantiene fiel a sus creencias religiosas, con esto quebranta las leyes impuestas por los libertinos y de pronto aparece degollada en el salón de los relatos. El presidente realiza un chiste sobre el número

ocho, los libertinos y las meretrices se carcajean sin darle importancia a los restos de la joven, la señora Vaccari camina de un lado a otro delante del cadáver y continúa su historia. El tercer momento se ubicaría cuando Renata usa la palabra para suplicar el respeto a su dolor por la muerte de su madre y pide a dios por ella: de inmediato es castigada. El cuarto momento, quizás el más específico y significativo, es esta escena en la que Ezio con su gesto, relacionado con el comunismo o el socialismo, remite a la resistencia frente a los señores fascistas y lo que representan: el poder y la explotación.

En otra secuencia, posterior a las delaciones, se aprecia en plano general a las víctimas formadas en fila, a los colaboracionistas armados que se burlan de ellas y a los libertinos acompañados por las meretrices al momento de entrar al salón. En esta escena, por primera vez –además del principio de la película– a las víctimas se les vuelve a llamar por su nombre. El duque va nombrando a aquellas que serán supliciadas, después se les coloca un listón azul. A quienes no menciona continúan –al igual que las otras víctimas objetualizadas– siendo útiles para ellos en Salò. De este modo, en planos generales o de conjunto se muestran a quienes serán torturados y al duque al momento de mencionarlos. Primero nombra a las hijas y esposas de los libertinos: “Susy, Giuliana, Liana, Tatiana”, después prosigue con las víctimas: “Sergio, Lamberto, Claudio, Carlo, Franco, Tonino, Antinisca, Renata, Dorit, Fadirah, Giuliana”. A todos ellos se les ha devuelto el nombre para humillarlos una vez más, reafirmando su estado de cosificación en la siguiente escena en que aparecen amarrados entre excremento.

En las secuencias finales se muestra la ejecución de los tormentos. Éstos se llevan a cabo en un gran patio donde se aprecia la tortura de las víctimas por tres libertinos y los guardias. El cuarto libertino se encontrará en una silla frente a una ventana desde donde puede ver los suplicios. Esta silla será ocupada de forma alternada por cada uno de los fascistas. En

la habitación acompañan al libertino en turno dos colaboracionistas armados que les sirven para satisfacer su lascivia provocada por la percepción de los castigos. El fascista-libertino, al momento de situarse en la habitación utiliza unos binoculares para apreciar con más detalle las torturas y los asesinatos que en el otro espacio realizan sus compañeros; esto deviene en una mostración de los tormentos por medio de una visión de la cámara en una subjetiva⁴¹, o también una *ocularización interna*⁴². Así, en estas secuencias del filme, lo que aparece en cuadro se da a partir del punto de vista del personaje libertino que aprecia el suceso. Por tanto, la información percibida para el espectador será desde la perspectiva del personaje que domina el campo de visión; así el espectador ve lo mismo que el personaje. Esto subrayaría la crueldad a que son sometidas las víctimas y su efecto en el espectador. Las imágenes aparecen con mayor barbarie, no hay una invisibilidad de la cámara, su presencia se resalta mediante este recurso de los binoculares –remarcado en negro alrededor de la pantalla. Mediante el empleo de este recurso, también, se introduce al espectador en la villa de Salò en el momento culminante: los castigos y la muerte de las víctimas. Entonces resulta difícil escapar de la crueldad a que está siendo expuesto, pues las imágenes están ahí.

⁴¹ Para Pasolini el discurso indirecto libre consiste en la intromisión del autor en el ánimo de su personaje, por tanto, el autor adopta la psicología y la lengua del personaje. Asimismo, en el cine, el discurso directo libre se relacionaría con la subjetiva (punto de vista del personaje). No obstante, Pasolini señala que en el cine es posible un “discurso indirecto libre” y este sería la “subjetiva indirecta libre”, pero en ella marca una diferencia entre el “indirecto libre” y el “monólogo interior”. El director italiano anota como ni el “monólogo interior”, ni el “indirecto libre” corresponden plenamente a la “subjetiva indirecta libre”; debido a que en el cine la identificación del autor con la mirada de un personaje “no puede ser lingüística sino estilística”. De este modo: “La característica fundamental, por lo tanto, de la ‘subjetiva indirecta libre’ es de no ser lingüística sino estilística. Y puede ser definida, en consecuencia, un monólogo interior privado del elemento conceptual y filosófico abstracto explícito. Esto [...] hace que la ‘subjetiva indirecta libre’ en el cine implique una posibilidad estilística muy articulada; libere incluso, las posibilidades expresivas comprendidas por la tradicional convención narrativa, en una especie de retorno de los orígenes: hasta volver a encontrar en los medios técnicos del cine la originaria cualidad onírica, bárbara, irregular, agresiva, visionaria. En suma, es la ‘subjetiva indirecta libre’ la que instaura una posible tradición de ‘lengua técnica de la poesía’ en el cine”, *Empirismo herético*, pp. 248-249. Por su parte, Gilles Deleuze menciona en relación con este punto sobre Pasolini y la “subjetiva indirecta libre”: “la cámara no ofrece simplemente la visión del personaje y de su mundo, ella impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja. Este desdoblamiento es lo que Pasolini llama una «subjetiva indirecta libre»”, *La imagen-movimiento*, p. 113.

⁴² *Vid. supra* Capítulo 1, pp. 25-27.

En *Salò*, el cuerpo está determinado en relación con el poder instituido y ejercido sobre el organismo de forma ilimitada en ese espacio de reclusión; en donde el orden imperante radica en los estatutos de los cuatro señores fascistas-libertinos. En la parte final del filme, la manifestación de la crueldad se enfatiza en la mostración de los cuerpos destruidos. Las torturas objetivan la materialización del ejercicio del poder absoluto del libertino sobre los cuerpos de los otros; la objetivación de las sensaciones de sufrimiento perceptibles ofrece una marca de posesión de los explotadores, y una forma de presentar a la corporalidad que está siendo consumida, devastada, hasta llegar a su aniquilación física. El cuerpo gradualmente se va desarticulando para, en este caso, dejar de tener una organización o un sentido; es decir, los cuerpos de las víctimas ya no se explotan más: como mercancía se les ha consumido y en esta etapa final la satisfacción llega con la eliminación total del organismo. La corporalidad cambia de sentido: de ser un objeto de consumo para la depravación del deseo se convierte en algo inservible, de desecho, lo que se manifiesta mediante su trituración. Sólo queda la constancia del acto del verdugo en los despojos inanimados de sus víctimas. Irrebatible imagen de la barbarie totalitaria contemporánea.

CONCLUSIONES

Al recorrer la narrativa de Piñera y el trabajo fílmico de Pasolini, el lector y espectador puede encontrar en ellas la configuración de un pensamiento crítico y una reflexión sobre temas que en su momento inquietaban a cada autor, pero que finalmente pueden ser coincidentes mediante el uso del artificio; es decir, el empleo de expresiones artísticas de dos poéticas, para proponer su visión de las cosas, relacionadas con un entorno y momento determinado. Virgilio Piñera lo hace mediante el empleo de la ironía y del absurdo. Pier Paolo Pasolini, desde su perspectiva, lo realiza con un compromiso social permanente, una preocupación por los habitantes de los suburbios y una mostración de la “fuerza” de la tradición en oposición a un presente enajenador. Ambos fueron incansables, siempre comprometidos con su trabajo y sus propuestas estéticas. Piñera experimenta la vida en la literatura. Mejor dicho, lleva la literatura a su vida, corporizándola en el acto de escritura. Como un motivo central de su modo de ser en el mundo. Su compromiso es más poético, estético, que ideológico. Esto no quiere decir que en sus obras no se aprecie un trasfondo crítico del entorno y del momento que vive. Ese trasfondo parecería estar ahí, artificialmente simulado por la preeminencia del acto literario. Según Rodríguez Feo, la

cuentística de Piñera es de las más personales, y en su caso vida y obra se entrelazan al grado que resulta difícil distinguir lo real de lo imaginario¹.

En cambio, Pasolini encuentra en el cine el medio para expresar su filosofía con mayor alcance. Al momento de incursionar en el cine, Pasolini no parecía encontrar en la literatura un medio adecuado para expresar la realidad plenamente. Para él, el cine se trataría del “lenguaje escrito de la realidad”. Esa realidad, de los márgenes, del pasado, de las tradiciones que iban desapareciendo por el impulso “modernizador” que deviene en el consumismo, y un mayor control y posicionamiento de la burguesía. Clase a la que Pasolini siempre detestó y cuestionó. No obstante, en su obra literaria en ningún momento dejó de plasmar las mismas inquietudes. Todo esto, lo refiere en la construcción de sus “universos” fílmicos, que se convierten en un espacio y medio de reflexión sobre el acontecer al que se enfrentaba en su contexto. La obra de Piñera tampoco fue ajena al moralismo y la censura, al grado de causar la marginación de su producción literaria y de su autor.

Ambos autores comparten la construcción de un efecto provocador en sus obras radicado en la formulación estética de una postura crítica, es decir, configuraron universos ficcionales que conducen a la reflexión de la relación con el entorno desde la experimentación del cuerpo llevada al límite. Sin embargo, no se trata de una reflexión que refiera a entornos históricos concretos, sino a reformulaciones literarias o fílmicas de mayor alcance para pensar la manera de ser del sujeto-cuerpo en el mundo.

Piñera y Pasolini se desarrollaron en contextos socio-económicos diferentes, pero marcados en común por una cierta inconformidad ante las circunstancias que les tocó vivir. En este sentido, es relevante señalar que a pesar de las adversidades mantuvieron sus

¹ José Rodríguez Feo, “Virgilio Piñera, cuentista”, *Hispanérica* (University of Maryland), 1990, núms. 56-57, p. 110.

posturas estéticas. Para el cubano, la miseria, el hambre y su definida homosexualidad fueron factores que contribuyeron a su aislamiento en un entorno determinado por moralismos, que también excluían las expresiones artísticas que no entendían. Pese a ello, Piñera tendría, en la Isla, un periodo en su vida de modesta bonanza y de publicaciones individuales durante el régimen revolucionario. No obstante, este mismo régimen lo marginará por no seguir los parámetros de la cultura oficial y de una estética comprometida con el gobierno de la Revolución. De ello se deriva la censura de su trabajo y el ostracismo al que fue orillado en el último periodo de su vida. En Pasolini la miseria se ve superada poco a poco por el trabajo cinematográfico; en el entorno y sociedad que habita puede producir y su trabajo ser difundido. Pero sus obras, la mayoría de los casos son censuradas. Detienen la proyección de los filmes, mientras se someten junto con su autor a juicios. Esto, en algunos casos, por la ideología comunista con ideas progresistas del realizador, que chocaba con otros comunistas, y desde luego con anticomunistas conservadores que ocupaban el poder. Los juicios, acaso tenían la finalidad de agobiar y cansar a Pasolini, parecería que el fin era hacerlo claudicar y acallar su voz, alienar su postura crítica que se plasmaba en sus ensayos y permeaba sus filmes.

Sin embargo, resalto, ambos a su modo, enfrentaron las adversidades y mantuvieron su postura estética e ideológica. En Piñera, la ideología y el compromiso radican en la literatura y sus afectaciones a la vida y experimentación del mundo. En Pasolini, también en la literatura, en el arte, en el cine como medio para señalar cuestionamientos sobre fenómenos de su época: la modernización con su “falsa tolerancia”, el consumismo, el gradual olvido y pérdida de las tradiciones, específicamente por los jóvenes.

Se estudia la obra de estos dos autores porque encuentran en el cuerpo un modo de reflexión y una manera de problematizar su entorno, y acaso sobre el modo del individuo de ser y percibir el mundo. A partir de sus microcosmos ficcionales, literarios y cinematográficos, se puede hacer especial énfasis en la corporalidad. La forma en cómo la experiencia del mundo se modifica, según diversas afectaciones padecidas por el organismo. Así, la percepción del mundo y la manera de estar en él, de vivenciarlo se relaciona directamente con el cuerpo. Esto, en tanto que el individuo es cuerpo y sus impresiones las percibe sensorialmente en el organismo, para después traducirlas en experiencias conformadoras de un pensamiento y una visión de mundo.

En los textos analizados de Piñera, el cuerpo mantiene un lugar central y define gran parte del microcosmos ficcional de estos relatos. Lo corporal tiene que ver con el entorno, la ambientación, las relaciones entre los personajes. En los textos, el desarrollo de la trama está vinculado estrechamente a lo corpóreo y su integridad. Así, el cuerpo es objeto de afectaciones que lo van configurando en el entramado, como la mutilación, la antropofagia, la crueldad concretada por lesiones físicas. Todo ello, determina la manifestación de un cuerpo alterado por agresiones y autoagresiones, que derivará en la conjunción de elementos para delimitar el cuerpo violentado. En estas obras, el cuerpo se ve determinado por su naturaleza cárnica. Esto es, la evidencia en el mundo narrado –y en un nivel extraliterario sería una reafirmación–, de que “todos estamos hechos de carne”. Antes que nada somos cuerpo, mediante éste se experimenta el mundo y llega a definirse la forma de estar en él.

En el caso de Pasolini, sus últimas realizaciones –tratadas en esta investigación– tienen en común la relevancia dada a la fisicidad en la construcción de los universos fílmicos. Sin embargo, se aprecia una forma contrastante en la configuración de la corporalidad y en la manera de concebirla entre unas películas y otra. Principalmente en relación con el entorno creado y mostrado en los filmes. De este modo en la *Trilogía de la vida*, la preeminencia del cuerpo gira en torno a la celebración y goce de la fisicidad. El sexo y lo lúdico resultan determinantes para la construcción del cuerpo y la forma de relacionarse de los personajes. El gozo sexual y los placeres corporales se muestran en la pantalla como un hecho natural, desprejuiciados, que forman parte necesaria de la existencia. En cambio, en *Salò* se muestra una concepción del cuerpo opuesta a la conformada en la *Trilogía*. En este filme, Pasolini construye una corporalidad fundamentada en la crueldad física, como parte de un sistema de relaciones entre los personajes de víctima-victimario. Estas relaciones están marcadas por la satisfacción obligada de los placeres depravados de los libertinos. El cumplimiento de las perversiones de manera normada y sistematizada orienta el decurso del relato fílmico. Las víctimas son sometidas mediante el seguimiento de estrictas leyes, que tienen la finalidad de proporcionar placer a los libertinos. Esta situación resalta la propuesta del cuerpo como un objeto mercable, que puede sustituirse o desecharse cuando ya no proporcionen ningún tipo de satisfacción, de placer o permitan su control. Así, en este filme el cuerpo se configura por la crueldad, como un cuerpo cosificado, que las víctimas experimentan mediante una serie de castigos y tormentos, violentando su fisicidad. Esto deriva en una destrucción del organismo, por el maltrato sistemático, el agotamiento, que devienen en la supresión de los

cuerpos. En cuanto a la fragilidad de los cuerpos en relación con el poder del consumismo. Fragilidad mostrada en los filmes de Pasolini, como se anota en las palabras de Franco Cassano:

También la realidad de los cuerpos que parecía la última línea de resistencia ha sido violada, manipulada, forzada por el poder consumista. El nuevo poder acosa insidiosamente lo que parecía la última zona emancipada, la sacralización, la desentimentalización coincide con la inscripción de los cuerpos en un nuevo código disciplinario, omnipresente e invisible a la vez².

En los cuatro filmes, el cuerpo se integra al espacio mostrado, forma parte de la arquitectura de la puesta en escena. En la *Trilogía* los personajes y sus cuerpos se desenvuelven en espacios abiertos. En ellos confluyen y se entremezclan las masas, como los mercados, las plazas públicas, atrios y jardines palaciegos. Como polo opuesto, en *Salò* los cuerpos son reclusos a un espacio cerrado, del que nadie puede salir ni entrar. Un ambiente de agobio, enajenación y muerte se muestra en el castillo acondicionado por los libertinos para ejecutar sus perversiones sin límite. En ese lugar, los libertinos están conscientes de que no sufrirán ningún tipo de sanción por sus depravaciones. Ellos establecen las reglas y representan el poder absoluto en ese espacio aislado y de reclusión.

Por otro lado, la homosexualidad de Virgilio Piñera y de Pier Paolo Pasolini deriva en una aproximación a sus obras en relación con la forma de percibir, experimentar y sensibilizar su visión de mundo, mediante las expresiones culturales y artísticas que ambos desarrollaron. Los dos autores estuvieron conscientes de su homosexualidad desde una parte muy temprana de su vida. Piñera lo señala en su escrito autobiográfico “La vida tal cual”, con una seguridad contundente al mencionar que las “tres gorgonas” le marcan su

² Franco Cassano, “Pier Paolo Pasolini: Oxímoron de una vida”, *Visiones de Pasolini*, Mario Maresca (ed.), Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 130.

vida desde siempre: “Claro que no podía saber a tan corta edad que el saldo arrojado por esas tres gorgonas: miseria, homosexualismo y arte, era *la pavorosa nada*. Como no podía representarla en imágenes, la representé sensiblemente”³. Más adelante, Piñera indica en el mismo texto:

Se explica muy bien que simbolizara inconscientemente la nada si se tiene presente que la materia que se oponía a mi materia no se podía combatir en campo abierto, sino que la lucha se desarrollaba en el angustioso campo de lo prohibido. No hubiera podido salir a la calle y declarar abiertamente nuestra hambre; infinitamente menos confesar, y lo que es más importante, practicar, mi inversión. En cuanto al problema del arte, no era tan bárbara mi familia como para prohibírmelo, pero como en la niñez el futuro artista no lo es, y en cambio, sí es y nada más que pura sensación, sólo atina abrir una inmensa boca y sufrir las angustias del éxtasis⁴.

En cambio, Pasolini asevera sus preferencias abiertamente en su temprana juventud. Pero él mismo señala como desde su infancia experimentaba cierta atracción por personas de su mismo sexo. Esto por una inexplicable sensación que sentía cuando miraba a otros chicos. Sensación que Pasolini nominará como “Teta veleta”: “Ahora sé que era un sentimiento intensamente sensual. Si lo experimento de nuevo, siento con exactitud en mis entrañas, la aflicción y la violencia del deseo. Era la sensación de lo inalcanzable, de lo carnal, una sensación para la cual aún no se ha inventado un nombre”⁵. En una entrevista posterior a lo expresado en estas líneas, Pasolini vuelve sobre la misma idea:

¡Tenía tres años! Recuerdo que estaba en medio de unos chiquillos que jugaban en la plaza que había delante de la casa. Me atraían sus piernas, en concreto la cavidad de sus rodillas. Es la primera parte del cuerpo que me ha impresionado como cuerpo. Uno de los chiquillos me atraía y no sabía por qué. Este sentimiento de afecto lo llamé Teta-veleta⁶.

³ Virgilio Piñera, “La vida tal cual”, p. 25. El énfasis es mío.

⁴ *Idem*.

⁵ *Apud* Nico Naldini, *op. cit.*, p. 10.

⁶ *Ibid.* pp. 10-11.

De este modo, en cuanto a este aspecto de Pasolini en relación con su obra, Cassano señala: “el rasgo singular y creativo de su posición es su *sustancial ajenidad a la cultura gay*. [...] el oxímoron pasoliniano se basa en el convencimiento de que la carga del escándalo, sufrimiento y contradicción de la diversidad [...], es precisamente lo que le proporciona el don de una palabra capaz de llegar a la humanidad de todos y no sólo al universo homosexual”⁷. En este sentido, la obra creativa de ambos autores se verá permeada, influida por una manera de sensibilizar las cosas a partir de su homosexualidad. Sin embargo, esto no quiere decir que su literatura y filmografía sean obras creadas con el interés de subrayar en ellas la homosexualidad. Por el contrario, tanto el trabajo de Piñera como el de Pasolini, se enfocan en las potencialidades de la expresión empleada: la literatura y el cine; para transmitir reflexiones más abarcales, mismas que no ponen en el centro sus tendencias sexuales. Lo relevante es destacar los efectos estéticos literarios o fílmicos, particularmente la provocación como efecto reflexivo, vínculo entre la postura crítica y su obra, a la vez que reiteración de la distancia temática con sus vidas. Esto no quiere decir que en sus trabajos no se vislumbre aspectos biográficos relacionados con esta parte de su vida. Resulta un factor relevante que es pertinente considerar al momento de acercarse a su trabajo. Sin embargo, no se traduce en un elemento necesario para realizar una aproximación crítica de sus obras ficcionales, precisamente porque han optado por estetizar toda vivencia y circunstancia histórica. Sus poéticas encarnan estas experiencias, sin reducir su significado a ellas.

⁷ Franco Cassano, art. cit., p. 119.

Finalmente, es importante subrayar que las diversas configuraciones del cuerpo violentado en la narrativa de Piñera y la filmografía de Pasolini dan cuenta de una necesidad reflexiva, que tiene como rasgo común más relevante su carácter de provocación intelectual. Esto quiere decir, como se ha buscado mostrar a lo largo de este trabajo, que la problematización del cuerpo en estas dos propuestas discursivas distintas recurre al extremo de la agresión y la crueldad, para superar el simple estremecimiento producto de las descripciones o imágenes, a favor de la exigencia de una reacción: una provocación vital. El análisis en los dos casos muestra el carácter cambiante de los modos de experimentar la corporalidad y su incidencia en todos los planos vitales: el ser mismo en el mundo, la base es una concepción dinámica del cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

OBRA DE VIRGILIO PIÑERA

CUENTOS

- , *El conflicto*, Espuela de Plata, La Habana, 1942.
- , *Poesía y prosa*, Serafín García, La Habana, 1944.
- , *Cuentos fríos*, Losada, Buenos Aires, 1956.
- , *Goyesques*, tr. Félix Gattegno, *Les temps modernes*, núm. 140, octubre, pp. 619-623.
- , *Cuentos*, Unión, La Habana, 1964.
- , *El que vino a salvarme*, pról. de José Bianco, Sudamericana, Buenos Aires, 1970.
- , *Cuentos*, Alfaguara, Madrid, 1983.
- , *Muecas para escribientes*, Letras Cubanas, La Habana, 1987.
- , *Un fogonazo*, Letras Cubanas, La Habana, 1987.
- , *Algunas verdades sospechosas*, La Habana Editorial, 1992.
- , *El viaje*, pról. de Mirta Yáñez, Unión, La Habana, 1992.
- , *Cuentos de la risa y el horror*, Norma, Bogotá, 1994.

-----, *Cuentos completos*, Alfaguara, pról. de Antón Arrufat, Madrid, Alfaguara, 1999.

-----, *Cuentos fríos*, sel. y prolog. de Julio Travieso Serrano, Lectorum, México, 2006.

-----, *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, edición de Vicente Cervera y Mercedes Serna, Cátedra, Madrid, 2008.

-----, *Cuentos selectos*, pról. de Celina Manzoni, Corregidor, Buenos Aires, 2009.

NOVELA

-----, *La carne de René*, Siglo XX, Buenos Aires, 1952.

-----, *Pequeñas maniobras*, Ediciones R, La Habana, 1963.

-----, *Presiones y diamantes*, Unión, La Habana, 1967.

-----, *La carne de René*, Alfaguara, Madrid, 1985.

-----, *Presiones y diamantes. Pequeñas maniobras*, Alfaguara, Madrid, 1986.

-----, *La carne de René*, pról. de Antón Arrufat, Unión, La Habana, 1995.

-----, *La carne de René*, Tusquets, Barcelona, 2000.

-----, *Presiones y diamantes. Pequeñas maniobras*, Lectorum, México, 2002.

POESÍA

-----, “El grito mudo”, en Juan Ramón Jiménez, *La poesía cubana en 1936*, Instituto Hispanocubano de Cultura, La Habana, 1937, pp. 211-212.

-----, “Amor”, *Espuela de Plata*, octubre-noviembre, 1939, p. 13.

-----, *Las furias*, Ediciones Espuela de Plata, La Habana, 1941.

-----, *La isla en peso*, Tipografía García, La Habana, 1943.

-----, *Poesía y prosa*, Serafín García, La Habana, 1944.

-----, *La vida entera*, Unión, La Habana, 1969.

-----, *Una broma colosal*, Unión, La Habana, 1988.

-----, *Poesía y crítica*, pról. de Antón Arrufat, CONACULTA, México, 1994.

-----, *La isla en peso: Obra poética*, Unión, La Habana, 1998.

-----, *La isla en peso*, pról. de Antón Arrufat, Tusquets, Barcelona, 2000.

-----, *La vida entera (1937-1977)*, Huerga y Fierro, Madrid, 2005.

OBRAS DRAMÁTICAS

-----, *Teatro completo*, Ediciones R, La Habana, 1960.

-----, *Teatro del absurdo*, Instituto del Libro, La Habana, 1967.

-----, *Dos viejos pánicos*, Casa de las Américas, La Habana, 1968.

-----, *Aire frío*, Asociación de Directores de Escena, Madrid, 1990.

-----, *Teatro inconcluso*, pról. de Rine Leal, Unión, La Habana, 1990.

-----, *Teatro inédito*, Letras Cubanas, La Habana, 1993.

-----, *El no*, pról. de Ernesto Hernández Busto, Editorial Vuelta, México, 1994.

-----, *Teatro completo*, comp. y pról. de Rine Leal, Letras Cubanas, La Habana, 2002.

ARTÍCULOS, CRÍTICAS

-----, “Dos poemas, dos poetas, dos modos de expresión”, *Espuela de Plata* (La Habana), agosto de 1941, pp. 17-18.

-----, “De la contemplación” *Clavileño* (La Habana), octubre de 1942, núm. 3, p. 8.

-----, “Samuel Feijóo, *Camarada celeste*. Poemas, *Orígenes* (La Habana), abril de 1945 núm. 5, pp. 50-51.

-----, “Cuba y la literatura”, *Ciclón* (La Habana), 1955, núm. 5, pp. 41-50.

-----, “Literatura y Revolución”, *Revolución* (La Habana), 18 de junio de 1959.

-----, *Poesía y crítica*, pról. de Antón Arrufat, CONACULTA, México, 1994.

FRAGMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS

- , “La vida tal cual”, *Unión*, “Especial: *Virgilio tal cual*” (La Habana), abril-mayo-junio de 1990, año III, núm. 10, pp. 22-35.
- , “Discurso a mi cuerpo”, *Unión*, “Especial: *Virgilio tal cual*” (La Habana), abril-mayo-junio de 1990, año III, núm. 10, abril-mayo-junio, 1990, pp. 35-36.
- , “Memoria de Buenos Aires”, *Biblioteca de México* (México, D.F.), julio-agosto de 1994, núm. 22, pp. 50-51.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Adsuar Fernández, María Dolores, *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*, Universidad de Murcia, 2009.
- Alberto, Eliseo, “De *Informe contra mí mismo*”, en *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Rita Molinero (ed.), Plaza Mayor, Puerto Rico, 2002, pp. 109-111.
- Alvaro, Daniel, “Un cuerpo, cuerpos”, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, tr. y postfacio de, La cebra, Buenos Aires, 2007, pp. 53-66.
- Anderson, Thomas F., *Everything in Its Place. The Life and Works of Virgilio Piñera*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2006.
- Andrade, Oswald de, *Obra escogida*, selecc. y pról. de Haroldo de Campos, cronol. de David Jackson, trs., Santiago Kovadloff, Héctor Olea y Mária Rusotto, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981.
- Arcos, Jorge Luis, *Los poetas de Orígenes*, sel., y prol. de, FCE., México, 2002.
- Arrufat, Antón, “La carne de Virgilio”, *Unión*, “Especial: *Virgilio tal cual*” (La Habana), abril-mayo-junio de 1990, año III, núm. 10, pp. 44-47.
- , “La carne de Virgilio”, *Revista de la Universidad de México*, 47: 1992, pp. 46-49.
- , “Prólogo” en Virgilio Piñera, *Poesía y crítica*, CONACULTA, México, 1994, pp. 11-41.
- , “Un poco de Piñera” en Virgilio Piñera, *Cuentos completos*, prólogo de, Alfaguara, Madrid, 1999, pp. 11-31.

- , “Un poco de Piñera, (recopilación antológica de Antón Arrufat)”, *República de las Letras* (Madrid), 2009, núm. 114, pp. 99-145. (Número dedicado a Virgilio Piñera).
- Artaud, Antonin, *El arte y la muerte/ Otros escritos*, tr, Víctor Goldstein, Caja Negra, Buenos Aires, 2005.
- Asensi Pérez, Manuel, “El poder del cuerpo o el sabotaje de lo construido”, *Encarna(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos*, Meri Torres y Noemí Acedo (eds.), Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2008, pp. 15-30.
- Aumont, Jacques *et al.*, *Estética del cine*, trs, Núria Vidal y Silvia Zierer, 2ª. ed. rev. y amp., Paidós, Barcelona, 1996.
- , *Teorías de los cineastas*, tr. Carles Roche, Paidós, Barcelona, 2004.
- Barroso, Miguel Ángel, *Pier Paolo Pasolini. La brutalidad de la coherencia*, Jaguar, Madrid, 2000.
- Barthes, Roland, “Sade-Pasolini”, *La torre Eiffel*, tr. Enrique Folch Gmzález, Paidós, Barcelona, 2001, pp. 113-115.
- Balderston, Daniel, “Piñera y cuestiones del canon, 1953-1990” en *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Rita Molinero (ed.), Plaza Mayor, Puerto Rico, 2002, pp. 463-470.
- Barquet, Jesús, “El inicio de una disidencia esencial en los años cuarenta: Virgilio Piñera como editor de *Poeta* y crítico generacional” en *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Rita Molinero (ed.), Plaza Mayor, Puerto Rico, 2002, pp. 365-381.
- Bianco, José, “Piñera, narrador”, en Virgilio Piñera, *El que vino a salvarme*, pról. de, Sudamericana, Buenos Aires, 1970, pp. 7-19.
- Brioso, Jorge, “*La carne de René* o el aprendizaje de lo literal”, *Revista Iberoamericana* (University of Pittsburgh), LXXIII, enero-junio, 2007, núms. 218-219, pp. 79-99.
- Cervera, Vicente y Mercedes Serna, “Los cuentos de Virgilio Piñera: avatares de la fábula” en Virgilio Piñera, *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, (ed. de), Cátedra, Madrid, 2008, pp. 13-108.
- Cristófani Barreto, Teresa, “Los cuentos fríos de Virgilio Piñera”, *Hispanamérica* (University of Maryland), 1995, núm. 71, pp. 23-33.
- Cruz Sánchez, Pedro A., *La vigilia del cuerpo*, Tabularium, Murcia, 2004.

- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, tr. Isidro Herrera, Arena, Madrid, 2002.
- , *La imagen-movimiento*, tr. Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1984.
- , *La imagen-tiempo*, tr. Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1986.
- , *Lógica del sentido*, tr. Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 1989.
- , *Nietzsche y la filosofía*, tr. Carmen Artal, 7ª. ed., Anagrama, Barcelona, 2002.
- , *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, tr. Irene Agoff, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas*, tr. José Vázquez Pérez, 5ª. ed., Pre-Textos, Valencia, 2002.
- Espinosa Domínguez, Carlos, *Virgilio Piñera en persona*, Unión, La Habana, 2003.
- , “El poder mágico de los bifés” en *Virgilio Piñera. La memoria de un cuerpo*, Rita Molinero (ed.), Plaza Mayor, Puerto Rico, 2002, pp. 117-137.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, tr. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 2004.
- G. Cortés, José Miguel, *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.
- Garrandés, Alberto, *La poética del límite. Sobre la cuentística de Virgilio Piñera*, Letras Cubanas, La Habana, 1993.
- , “Economía y política de la carne”, *República de las Letras* (Madrid), 2009, núm. 114, pp. 83-90. (Número dedicado a Virgilio Piñera).
- Gaudreault, André y François Jost, *El relato cinematográfico*, tr. Núria Pujol, Paidós, Barcelona, 1995.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, tr. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989.
- , *Nuevo discurso del relato*, tr. Marisa Rodríguez Tapia, Cátedra, Madrid, 1998.
- Giménez Merino, Antonio, *Una fuerza del pasado. El pensamiento social de Pasolini*, Trotta, Madrid, 2003.
- González, Fernando, *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997.

- Gombrowicz, Rita, *Gombrowicz en Argentina. 1939-1963*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2008.
- Gombrowicz, Witold, *Diario argentino*, tr, Sergio Pitol, 3ª. ed., Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006.
- Guarner, José Luis, “Prólogo”, en Pier Paolo Pasolini, *Trilogía de la vida*, tr. Enric Ripoll-Freixes, Aymá, Barcelona, 1977, pp. 7-14.
- Klossowski, Pierre, *Sade mi prójimo*, tr. Antonia Barreda, Arena Libros, Madrid, 2005.
- , *Un tan funesto deseo*, trs. y nn. de Julián Fava y Lucía Ana Belloro, Las cuarenta, Buenos Aires, 2008.
- Liandrat-Guigues, Suzanne y Jean-Louis Leutrat, *Cómo pensar el cine*, tr. Manuel Talens, Cátedra, Madrid, 2003.
- López Lemus, Virgilio, “Vida verdadera del poeta Virgilio Piñera, en *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Rita Molinero (ed.), Plaza Mayor, Puerto Rico, 2002, pp. 139-162.
- Maresca, Mariano y Juan Ignacio Mendiguchía, “Léxico pasoliniano”, *Pier Paolo Pasolini. Palabra de corsario*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 2005. pp. 325-345.
- Mariniello, Silvestra, *Pier Paolo Pasolini*, tr. José Luis Aja, Cátedra, Madrid, 1999.
- Medina Ávila, Virginia, *Influencia de los escritores en la renovación y búsqueda del cine mexicano de los sesenta y setenta*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2006. (Tesis doctoral)
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine. (1964-1968)*, tr. Carles Roche, Paidós, Barcelona, 2002.
- Molinero, Rita, “Introducción” (ed. de), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Plaza Mayor, Puerto Rico, 2002, pp. 17-25.
- , *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, (ed. de), Plaza Mayor, Puerto Rico, 2002.
- Naldini, Nico, *Pier Paolo Pasolini. Una vida*, tr. Mercedes del Corral, Circe, Barcelona, 1992.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, tr. Patricio Bulnes, Arena Libros, Madrid, 2003.
- , *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, tr. y postfacio de Daniel Alvaro, La cebra, Buenos Aires, 2007.

- Nicotra, Esteban, “Pasolini, una ‘desesperada vitalidad’ para que lo irreal no venza”, en Pier Paolo Pasolini, *Empirismo herético*, pról. y tr. de, Brujas, Argentina, 2005, pp. 7-16.
- Ocaña, Enrique, *Sobre el dolor*, Pre-textos, Valencia, 1997.
- Padura Fuentes, Leonardo, “Historia de una salación: el destino trágico de Virgilio Piñera”, en *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Rita Molinero (ed.), Plaza Mayor, Puerto Rico, 2002, pp. 95-101.
- Pasolini, Pier Paolo, “Abjuración de la *Trilogía de la vida*”, *Cartas luteranas*, trs. Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella, Trotta, Madrid, 1997, pp. 61-64.
- , *Cartas luteranas*, tr. Josep Torrel, Antonio Jiménez Merino, Trotta, Madrid, 1997,
- , “Dos modestas proposiciones para eliminar la criminalidad”, *Cartas luteranas*, trs. Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella, Trotta, Madrid, 1997, pp. 129-133.
- , *Empirismo herético*, prolog. y tr. de Esteban Nicotra, Brujas, Córdoba, Argentina, 2005.
- , *Escritos corsarios*, tr. Juan Vivanco Gefaell, ediciones del oriente y del mediterráneo [sic], Madrid, 2009.
- , “Gennariello”, *Cartas luteranas*, trs. Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella, Trotta, Madrid, 1997, pp. 17-58.
- , *Teorema*, tr. Enrique Pezzoni, Edhasa, Barcelona, 2005.
- , *Trilogía de la vida*, tr. Enric Ripoll-Freixes, Aymá, Barcelona, 1977.
- Pelayo González-Torre, Ángel, *Salò o las 120 jornadas de Sodoma. La verdad según Pasolini*, Tirant lo Blanch [sic.], Valencia, 2005.
- Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine*, 3ª. ed., Cátedra, Madrid, 1999.
- Pera, Cristóbal, *Pensar desde el cuerpo, Ensayo sobre la corporeidad humana*, Triascastela, Madrid, 2006.
- Pérez Bowie José Antonio, *Leer el cine. La teoría del literaria en la teoría cinematográfica*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008.

- Pezzella, Mario, *Estética del cine*, tr. Leyre Bozal Chamorro, Antonio Machado Libros, Madrid, 2004. (La balsa de Medusa, 142)
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI-UNAM, México, 1998.
- Rodríguez Feo, José, “Virgilio Piñera, cuentista”, *Hispanamérica* (University of Maryland), 1990, núms. 56-57, pp. 107-113.
- Rojas, Rafael, *Tumbas sin sosiego*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen, “Antiestética y disidencia en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera”, en *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*, Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría coor., Colibrí, Madrid, 2004, pp. 191-206.
- Sade, Donathien-Alphonse-Francoise, Marqués de, *Las 120 jornadas de Sodoma*, pról. y tr. Mauro Armiño, Valdemar, Madrid, 2006.
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine*, Paidós, Barcelona, 2000.
- Santi, Enrico Mario, “Carne y papel: el fantasma de Virgilio” *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Rita Molinero (ed.), Plaza Mayor, Puerto Rico, 2002, pp. 79-94.
- Siciliano, Enzo, *Vida de Pasolini*, tr. Juan Moreno, Plaza y Janés, Barcelona, 1981.
- Torres, Carmen L., *La cuentística de Virgilio Piñera*, Pliegos, Madrid, 1989.
- Valerio-Holguín, Fernando, *Poética de la frialdad. La narrativa de Virgilio Piñera*, University Press of America, Lanham, 1997.
- Wolf, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Paidós SAICF, Buenos Aires, 2001.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Agüero, Luis, “Virgilio Piñera, genio y figura”, *Unión*, “Especial: *Virgilio tal cual*” (La Habana), abril-mayo-junio de 1990, año III, núm. 10, pp. 66-68.
- Arcos, José Luis, *Las palabras son islas*, int. y sel. de, Letras Cubanas, La Habana, 1999.
- Arrufat, Antón, “Algunos cuentos súbitos” *República de las Letras* (Madrid), 2009, núm. 114, pp. 19-26. (Número dedicado a Virgilio Piñera).
- Barquet, Jesús y Norberto Codina, *Poesía cubana del siglo XX*, FCE, México, 2002.

- Boccaccio, Giovanni, *Decamerón*, tr. María Hernández Esteban, 6ª. ed., Cátedra, Madrid, 1994.
- Calderón, Damarís, “Virgilio Piñera: antecedentes para una poética de los ochenta”, *Crítica* (Puebla, Pue. Méx.), 1996, núm. 64, pp. 85-96.
- Capella, Juan-Ramón, *Entrada en la barbarie*, Trotta, Madrid, 2007.
- Cruz Sánchez, Pedro A. y Miguel A. Hernández-Navarro, *Cartografías del cuerpo*, (eds. de), CendeaC, Murcia, 2004.
- Chaucer, Geoffrey, *Cuentos de Canterbury*, tr. Pedro Guardia Massó, 10ª. ed., Cátedra, Madrid, 2009.
- Estévez, Abilio, “El secreto de Virgilio Piñera”, *Unión*, “Especial: *Virgilio tal cual*” (La Habana), abril-mayo-junio de 1990, año III, núm. 10, pp. 69-70.
- , “Un fantasma llamado Virgilio Piñera”, *República de las Letras* (Madrid), 2009, núm. 114, pp. 30-37. (Número dedicado a Virgilio Piñera).
- Fernández, Pedro Armando, “El otro Virgilio”, *República de las Letras* (Madrid), 2009, núm. 114, pp. 195-201. (Número dedicado a Virgilio Piñera).
- Flower, Víctor, “Cuerpo, poder, escritura. (Variaciones a Piñera)”, *Unión* (La Habana), 2000, núms. 38-39, pp. 11-16.
- Fornet, Jorge y Carlos Espinosa, *Cuento cubano del siglo XX*, FCE, México, 2002.
- Garrandés, Alberto, *Aire de luz. Cuentos cubanos del siglo XX*, Letras Cubanas, La Habana, 1999.
- González, Reynaldo, “El insoportable Virgilio Piñera”, *Unión*, “Especial: *Virgilio tal cual*” (La Habana), abril-mayo-junio de 1990, año III, núm. 10, pp. 60-63.
- Hernández Busto, Ernesto, “Los reyes del Rex: Piñera y Gombrowicz en Buenos Aires”, *Biblioteca de México* (México, D.F.), julio-agosto de 1994, núm. 22, pp. 42-43.
- Ibieta, Gabriela, “Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera”, *Revista Iberoamericana* (University of Pittsburgh), LVI, julio-diciembre de 1990, núms. 152-153, pp. 975-991.
- Kanzepolski, Adriana, “Virgilio Piñera, la generosa provocación”, *Hispanamérica* (University of Maryland), 1996, núm. 75, pp. 137-150.
- Koch, Dolores M. “Virgilio Piñera y el neo-barroco”, *Hispanamérica* (University of Maryland), 1984, núm. 37, pp. 81-86.

- Las mil y una noches*, Jacinto, León Ignacio, T. 1 y 2, Cifuentes, México, 2009.
- Laddaga, Reinaldo, *Literatura indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 2000.
- Le Breton, David, *Adiós al cuerpo*, tr. Ociel Flores Flores, La cifra, México, 2007.
- , *Antropología del cuerpo y modernidad*, tr. Paula Mahler, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.
- López Lemus, Virgilio, “Vida verdadera del poeta Virgilio Piñera, *Unión*, “Especial: *Virgilio tal cual*” (La Habana), abril-mayo-junio de 1990, año III, núm. 10, pp. 48-59.
- Maresca, Mario, *Visiones de Pasolini*, (ed. de), Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2006.
- Mendez y Soto, E. “Piñera y el tema del absurdo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 1975, núm. 229, pp., 448-453.
- Mengue, Philippe, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, trs. Julián Fava y Luciana Tixi, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2008.
- Morello-Frosch, Marta, “La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera”, *Hispanamérica* (University of Maryland), 1979, núms. 23-24, pp. 19-34.
- Nicotra, Esteban, “Pier Paolo Pasolini: exilio, pasión, poesía” en Pier Paolo Pasolini, *Del diario (1945-47)*, Brujas, Córdoba, Argentina, 2005, pp. 9-49.
- Pasolini, Pier Paolo, *Cinema. El cine como semiología de la realidad*, tr. Miguel Bustos García, UNAM, México, 2006.
- , *Descripciones de descripciones*, tr. Guillermo Fernández, CONACULTA, México, 1995.
- , *La divina mimesis*, tr. Julia Adinolfi, Icaria, Barcelona, 1976.
- , *Mamma Roma*, tr. José Agustín Goytisolo, Seix Barral, Barcelona, 1963.
- , *Medea*, tr. Magda Pochintesta, Editorial Alfa Argentina, Buenos Aires, 1972.
- , *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940-1975*, tr. Diego Bentivegna, El cuenco de Plata, Buenos Aires, 2005.

- Pérez León, Roberto, “Con el peso de una isla de jardines invisibles”, *Unión*, “Especial: Virgilio tal cual” (La Habana), abril-mayo-junio de 1990, año III, núm. 10, pp. 37-43.
- , “Aurora y Victrola”, *Biblioteca de México* (México, D.F.), julio-agosto de 1994, núm. 22, pp. 48-49.
- Rivas Iturralde, Vladimiro, “Virgilio Piñera ¿desterrado del Caribe?”, *Revista de la Universidad de México*, 2007, núm. 42, pp. 43-49.
- Rodríguez Tomeu, Humberto, “«Épater le bourgeois»: Piñera y Gombrowicz en Argentina”, *Biblioteca de México* (México, D.F.), julio-agosto de 1994, núm. 22, pp. 44-45.
- Rajchman, John, *Deleuze. Un mapa*, tr. Elena Marengo, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004.
- Santi, Enrico Mario, “Carne y papel: el fantasma de Virgilio”, *Vuelta* (México, D.F.), 18: 1994, núm. 208, pp. 58-63.
- Sorel, Andrés, “Virgilio Piñera ¿Una broma colosal?”, *República de las Letras* (Madrid), 2009, núm. 114, pp. 5-16. (Número dedicado a Virgilio Piñera).
- Vega, Jesús, “Virgilio Piñera: entre el bien y la ausencia”, *Unión*, “Especial: Virgilio tal cual” (La Habana), abril-mayo-junio de 1990, año III, núm. 10, pp. 78-80.
- Vitier, Cintio, “Virgilio Piñera: Poesía y prosa”, *Orígenes*, El Equilibrista, México, 1: 1989, pp. 263-266. *Revista Orígenes*, abril de 1945, núm. 5, pp. 47-50.
- Yoel, Gerardo, *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, comp., Manantial, Buenos Aires, 2004.
- , *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, comp., Manantial, Buenos Aires, 2004.
- Zambrano, María, “Crítica de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera”, *República de las Letras* (Madrid), 2009, núm. 114, pp. 191-194. (Número dedicado a Virgilio Piñera).
- Zourabichvili, François, *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, tr. Irene Agoff, Amorrortu, Buenos Aires, 2004.

FILMOGRAFÍA CITADA

Pasolini, Pier Paolo, *Teorema*, (filme) argumento y guión: Pier Paolo Pasolini, fotografía: Giuseppe Ruzzoni, productores: Franco Rossellini, Manolo Bolognini, Producción: Aetos Film (Roma), 1968.

-----, *El Decamerón (Il Decameron)*, director Pier Paolo Pasolini, argumento y guión Pier Paolo Pasolini, fotografía de Tonino Deli Colli, escenografía de Dante Ferretti, vestuario de Danilo Donatti, música de Pier Paolo Pasolini y Ennio Morricone, producción: Pea-Les Productions Artistes Associés-Artemis Film. Productor: Franco Rossellini. 1971, (Italia-Francia-Yemen). En *DVD* edición de Zima Entertainment-Metro Goldwyn Mayer-United Artists

-----, *Los cuentos de Canterbury (I racconti di Canterbury)*, director Pier Paolo Pasolini, argumento y guión Pier Paolo Pasolini, fotografía de Tonino Deli Colli, escenografía de Dante Ferretti, vestuario de Danilo Donatti, música de Pier Paolo Pasolini y Ennio Morricone, producción: Pea-Produzioni Europee Associate. Productor: Alberto Grimaldi. 1972, (Reino Unido-Italia). En *DVD* edición de Zima Entertainment-Metro Goldwyn Mayer-United Artists

-----, *Las mil y una noches (Il fiore delle mille e una notte)*, director Pier Paolo Pasolini, argumento y guión Pier Paolo Pasolini, fotografía de Giuseppe Ruzzolini, escenografía de Dante Ferretti, vestuario de Danilo Donatti, música de Ennio Morricone, producción: Pea-Les Productions Artistes Associés. Productor: Alberto Grimaldi. 1974 (Etiopía-Yemen-Irán-Nepal). En *DVD* edición de Zima Entertainment-Metro Goldwyn Mayer-United Artists

-----, *Salò o los 120 días de Sodoma (Salò o le centoventi giornate di Sodoma)*, director Pier Paolo Pasolini, argumento y guión Pier Paolo Pasolini, colaboración en el guión de Sergio Citti y Pupi Avati, fotografía de Tonino Deli Colli, escenografía de Dante Ferretti, vestuario de Danilo Donatti, música asesorada por Ennio Morricone, producción: Pea-Les Productions Artistes Associés. Productor: Alberto Grimaldi. 1975, Italia (Salò, Mantua, Bolonia). En *DVD* edición de Zima Entertainment-Metro Goldwyn Mayer-United Artists.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DOCTORADO EN HUMANIDADES

LITERATURA

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN EN TEORÍA LITERARIA

TESIS DE INVESTIGACIÓN DOCTORAL

***EL CUERPO VIOLENTADO EN LA NARRATIVA DE VIRGILIO PIÑERA
Y LA FILMOGRAFÍA DE PIER PAOLO PASOLINI***

**PRESENTADA POR
ROGELIO CASTRO ROCHA**

ASESORA: DRA. ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ

MÉXICO, D.F. AGOSTO DE 2011