

El Goce Totalitario

De *Salò* a Abu Ghraib

Eduardo Subirats

Resumen

La verdad de la tortura es el silencio del orden global que la soporta; es el signo externo de la violencia y coerción que subyace al nuevo orden civilizatorio. Pero la tortura no es solamente un instrumento cruel de coerción y destrucción de sus víctimas. Es también un sistema científico y técnicamente definido de anulación de la voluntad y manipulación de la conducta. Las fronteras epistemológicas, morales e institucionales entre los métodos psiquiátricos de intervención química, quirúrgica y electrónica en el sistema nervioso humano y las técnicas científicas de interrogación son intangibles como un hábito. La tortura es también un espectáculo: sus imágenes ponen de manifiesto la disponibilidad de cualquier humano a los sistemas de manipulación de la voluntad. Tampoco el sistema de violencia sexual sobre el cuerpo humano organizado por las redes globales de pornografía y prostitución se distinguen cualitativamente del terror infligido por las instituciones penitenciarias que hoy practican la tortura como objeto de placer de sus colectivos militares, paramilitares y policiales. El cinismo que hoy practica el genocidio en nombre de la libertad, la tortura bajo la bandera de los derechos humanos, y la destrucción masiva de civiles inocentes en nombre de una guerra contra el terrorismo cuyas falacias son cada día más obscenas anuncian hoy el final de la cultura y el triunfo de un totalitarismo mundial sin precedentes en la historia de la humanidad.

Temas: tortura; espectáculo; objeto de placer; derechos humanos

La Bastille

En su *Directorium Inquisitorum*, el tratado sobre interrogatorios y torturas inquisitoriales de 1503, Nicolau Eimeric formuló una regla de oro. Según este teólogo, la tortura no debe considerarse bajo ningún pretexto como un simple juego arbitrario del crimen institucionalmente amparado en el nombre de Dios. Por el contrario, sus técnicas e instrumentos están sujetos específica y razonadamente a un último valor trascendente, y es precisamente este significado interior de la tortura el que otorgaba al verdugo la más alta dignidad teológica. Así, Eimeric se oponía drásticamente a la práctica común de quebrar huesos en los interrogatorios a “personas desamparadas”, puesto que carecía de toda función racional. En cambio, proponía tecnologías conceptualmente astringentes para individuos socialmente relevantes, como médicos, soldados y sacerdotes, que practicasen la herejía. En esos casos, las torturas debían diseñarse bajo principios teológicamente diferenciados para cada clase de trasgresión dogmática y para cada caso personal. La tortura, en suma, debía y debe considerarse como un instrumento espiritual.¹

Es por eso que reducir la tortura a la categoría de problema tecnológico, confinarla sociológicamente a administraciones corruptas y sistemas políticos tiránicos, o enclaustrarla en nombre de la ley bajo un principio más o menos virtuoso y más o menos virtual de derechos humanos significa, en última instancia, no comprender sus últimos fundamentos. La tortura es una expresión, entre muchas otras, de la dominación humana y debe relacionarse, en primer lugar, con otras manifestaciones del poder inherente al estado moderno y la civilización contemporánea, como son la destrucción tecnocientífica de los ecosistemas, las estrategias económicas de genocidios globales, o los programas de exterminio nuclear y biológico. Eso no quiere decir que la tortura sea una más entre esas formas e instrumentos de dominación; más bien constituye su expresión espiritualmente privilegiada.

Sería asimismo incierto trivializar la tortura como daño colateral o secuela indeseable de los aparatos políticos o militares de dominación. Los métodos e instrumentos de tortura son, por el contrario, de central importancia ya que ponen de manifiesto las subestructuras morales, epistemológicas y políticas de los sistemas que la ejecutan. Tal vez deban recordarse aquí dos interpretaciones clásicas. “Die Waffen sind nichts anderes, als das Wesen der Kämpfer selber” – escribió G. W. F. Hegel en su *Phänomenologie des Geistes*. Las armas son la esencia de sus portadores. Reflejan la naturaleza de la conciencia racional de la civilización que las emplea.² Por su parte, Franz Kafka describe en su relato *In der Strafkolonie* al cuerpo torturado como la superficie de registro en la que se labra y puntea el sistema legal que rige en el campo de concentración y exterminio como metáfora de la civilización moderna.

La tortura es un microcosmos. De ahí su alto valor teológico, filosófico y político. Las técnicas físicas y químicas de destrucción de la persona – desde los garfios y mutilaciones que practicaba la Inquisición hasta las descargas eléctricas, las drogas,

1 Nicolau Eymerich, Francisco Peña, *Le manuel des inquisiteurs (Directorium Inquisitorum, Barcelona 1503)* (Paris: Mouton Éditeur, 1973), pp.207 y ss.

2 G. W. F. Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes*, A: 320.

las contusiones violentas, la asfixia prolongada, los estímulos sensoriales agresivos o la violación sexual adiestrados en los centros de inteligencia militar de la Guerra fría y la Guerra global – no son como proclaman los watchdogs institucionales y mediáticos de los human rights: la visión de un inexpresable e incomprensible horror. Por el contrario, constituyen la expresión racional y calculada que define a la modernidad. Es este el mismo nexo entre tortura y racionalidad civilizadora que expuso el Marquis de Sade en sus memorias de cárcel: *Les 120 journées de Sodome*.

La configuración literaria de la tortura sadiana es esclarecedora en nuestro panorama contemporáneo de guerras, genocidios y escarnio de la masa electrónica global por varios motivos. Los propósitos criminales de sus imaginarias sociedades secretas les obligaban a una situación de exclusión social y desafuero jurídico, metafóricamente representada en la imagen mística del castillo oculto en un lugar inaccesible e inexpugnable. Pero Sade no formulaba este confinamiento de sus libertinos como la condición negativa de asociaciones criminales fuera de la ley. Por el contrario, definía metafóricamente aquel estado de excepción a partir del cual se constituyeron el orden jurídico y moral de un sistema racional y revolucionario de dominación. Los libertinos de Sade fueron los instrumentos que ejecutaron la última consecuencia moral y política de la razón filosófica e histórica de la *Grande Revolution*, la misma razón que instituyó la guillotina y la dictadura revolucionaria. La misma razón que erigió los altares sacrificiales a la libertad y abrió las puertas a las guerras napoleónicas. La misma que inauguró una nueva era de expolio, explotación y genocidios coloniales. Su violencia configura el nuevo orden racional republicano al igual que lo formula la teoría del estado de excepción, como condición constituyente del estado totalitario en Thomas Hobbes o en Carl Schmitt.³ Así como lo hemos presenciado en el proceso de expansión y dominación militares que han culminado con la tortura y el exterminio públicos de prisioneros de guerra en los campos de tortura y ejecución de Guantánamo o Abu Ghraib.

La ejemplaridad moral y la función jurídica y filosófica de los libertinos sadianos explican la escrupulosidad con la que Sade describe el rigor lógico, el orden geométrico, las estrictas normas y jerarquías formales, y la vigilada transparencia de sus performances criminales. Y explica asimismo, su puntillosa ponderación de un sistema de control administrativo total que comprende tanto la actuación moral como el goce de las víctimas o los verdugos indistintamente.⁴ Por eso también la sociedad secreta sadiana es una anticipación visionaria de la organización totalitaria inherente a las burocracias militares y políticas globales modernas, como ya señalaron Max Horkheimer y Theodor W. Adorno en su *Dialektik der Aufklärung*.⁵

Pero la filosofía de Sade va mucho más allá que la simple explicación de la función jurídica constituyente de la violencia anterior o exterior a la ley. Sade no fue un *ideologue*. Tampoco un teórico del estado totalitario moderno. Su obra literaria pone de manifiesto, más bien, las premisas lógicas y epistemológicas, y las consecuencias

3 S Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen* (Berlin: Dunker&Humblot, 1963), pp. 34 y s. Giorgio Agamben, *Homo sacer: sovereign power and bare life* (Stanford: Stanford University Press, 1998.), pp. 30 y ss.

4 The Marquis de Sade: *The 120 days of Sodom, and other writings*. Compiled and translated by Austryn Wainhouse and Richard Seaver (New York, Grove Press, 1966), pp. 240 y ss.

5 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt: S.Fischer Verlag, 1969), pp. 88 y ss.

político-económicas y morales del nuevo orden político y metafísico de la Revolution, a través de un performance repetitivo y tedioso, de un goce criminal monacalmente sistematizado, de una combinatoria de órganos more geométrico, y de la racionalización industrial de la violación, la tortura y el crimen. Sade despliega la subestructura lógica del sistema de la civilización moderna: liberal y totalitaria, ilustrada y destructiva, progresista y apocalíptica.

Dos características distinguen este significado civilizador de la tortura. Una es política y se formula en términos muy crudos como la ejemplaridad criminal con que determinados sectores vanguardistas de la organización política y militar del estado de derecho exhiben su poder sedicente como fuerza constitutiva de un nuevo orden local o global de hecho. Ello explica una paradoja común a las organizaciones eclesiásticas o militares que han practicado el terror bajo una u otra forma, como fue el caso de la Inquisición colonial o de las fuerzas paramilitares de la era postcolonial. Estas organizaciones tienen que ocultar a la sociedad su primitiva brutalidad sanguinaria y sacrificial que por sí sola priva a su poder de cualquier legitimidad. Pero al mismo tiempo tienen que exhibir públicamente los trofeos de su terror como representación pública de su poder tanto más absoluto cuanto más arbitrario. El caso de Giordano Bruno, sometido durante seis años a interrogatorios y tortura en las prisiones secretas del Vaticano, para ser quemado vivo en el mercado público tras arrancarle la lengua, ilustra esta doble dimensión oculta y, al mismo tiempo, exhibicionista de la tortura.

La obra de Sade pone de manifiesto que la racionalidad que sostenían los ideales ilustrados de la libertad y la igualdad del sistema republicano, llevaba, en su última consecuencia, a perpetrar los mismos actos de terror que habían distinguido el Antiguo régimen. La opresión, la destrucción, la rapiña y el escarnio: esos eran sus postulados! Por eso *Les 120 journées de Sodome* anticipan la llamada "dialéctica de la ilustración", la doble cara de una razón revolucionaria que, al mismo tiempo, entrafía una maquinaria política y militar totalitaria.

De *Salò* a Abu Ghraib

Salò, o le 120 giornate di Sodoma de Pier Paolo Pasolini es, en primer lugar, el testimonio intelectual de una edad de guerras imperialistas, ultraje mediático y genocidio.⁶ El film narra específicamente las prácticas de violación sexual, tortura y ejecución practicadas al amparo de los estados fascistas europeos en torno a las guerras de los años cuarenta del siglo pasado. Pero Pasolini hace algo más que documentar un caso real de crimen organizado: lo pone a contraluz de una crítica de la civilización tardo-moderna. Más allá de esta metáfora política sobre el crimen estatal y eclesiásticamente organizado, *Salò* es una denuncia del nihilismo moral que ha impregnado la filosofía moderna de Sade, Nietzsche o Klossowsky, precisamente a través de sus iluminaciones filosóficas más cáusticas. Y cuyas citas Pasolini pone en boca de los verdugos fascistas y bajo el decorado que brindan los íconos sagrados de la vanguardia futurista, de Fer-

6 Pier Paolo Pasolini, (*Salò*), *The 120 Days of Sodom* (1975).

nand Léger y Lyonell Feininger a Carlo Carrá. *Salò* es una denuncia de la tortura, pero al mismo tiempo es su interpretación como la escritura secreta de aquella modernidad que la legitima y difunde. En este sentido fue un anuncio del nuevo fascismo global que hoy tenemos frente a nuestros ojos.

Por lo demás, la película expone tres definiciones, o tres aspectos de la práctica institucional de la tortura. Primero, la tortura aparece como goce (Lust) sexual ligado a la destrucción, a la humillación y a la muerte sacrificial. Más aún, Pasoloni muestra la santa trinidad de excitación libidinal, violación sexual y asesinato, junto a las fantasías narcisistas de omnipotencia que los acompaña, como los signos de aquel mismo colapso de la humanidad que Freud había anunciado décadas antes en su diagnóstico de la modernidad como una cultura de la violencia. *Salò* pone de manifiesto este mismo colapso a través de las imágenes de hombres y mujeres violados y mutilados en la danza macabra del poder absoluto que cierra sus últimas secuencias.

Segundo: en *Salò* la tortura se eleva a la expresión suprema de la libertad. Pues ningún ideal moral de soberanía, por paranoico o absolutista que sea su voluntad de poder, puede manifestar de una manera más transparente la emancipación de cualquier freno jurídico, su independencia de cualquier norma moral y su hegemonía más allá de cualquier límite técnico. Y ningún principio de dominación puede cumplirse de una manera a la vez tan inocente, absoluta e impecable como en la relación del verdugo con su víctima. Sólo en la tortura la libertad trascendental de la razón tecnocientífica y moral se cumple al mismo tiempo como fantasía de omnipotencia y como goce de la verdadera *an-arkbia* (*el estado anterior a la ley y constituyente de la ley*), según pronuncia expresamente uno de los libertinos de Pasolini.

El tercer significado de la tortura es estético. Pero quizás deba hablarse precisamente de una múltiple función estética de la tortura, y quizás pueda recordarse la profusa imaginería de violaciones y mutilaciones, bombardeos masivos y asesinatos que distinguen la pequeña pantalla del global village en estos últimos años de transición al nuevo siglo. Esta dimensión estética o, más exactamente, performática de la tortura merece especial atención.

En *Les 120 journées* la tortura y el asesinato se presentaban bajo el formato de un escenario barroco. Eran crímenes perpetrados para ser vistos, y en su goce participaban a partes iguales el libertino como actor, y el lector como voyeur. Pasolini retoma esta dimensión escénica. Y lo hace bajo una variedad de aspectos. La estetización del horror es uno de ellos. El genocidio ejemplar de *Salò* tiene lugar en una elegante villa paladiana cuyo interior exhibe las obras maestras de las vanguardias artísticas bajo un ambiente de refinamiento literario. También en este sentido Pasolini anticipa la estetización del horror a través de las mise en scène mediáticas: las víctimas de Guantánamo clínicamente uniformadas de color naranja, transportadas en camillas a sus salas de tortura en un sobrio espectáculo de violencia hipermoderna.

Pero la película *Salò* también plantea esta estetización de la tortura como teatro incorporado dentro del cine. A este respecto es importante subrayar la utilización por Pasolini de las alcahuetas sadianas como narradoras que introducen subrepticamente aquella misma distancia y extrañamiento (*Befremdung*) con respecto a la representación que Brecht había formulado como medio de esclarecimiento artístico. Esta duplicación de la representación de la tortura es reflexiva y, como tal, se enfrenta polémicamente con dos características elementales de la representación de la violencia

en la aldea global: la ficcionalización, neutralización y gasificación mediáticas de su realidad constituye uno de sus medios rutinarios que permite naturalizar y banalizar la violencia en la pantalla; su complemento es la exaltación hiperrealista del crimen, el sadismo sexual y la violencia. A diferencia de esta sistemática trivialización del crimen por la industria cinematográfica el distanciamiento reflexivo frente al escenario de la tortura es lo que transforma a *Salò* en un crudo manifiesto, una protesta, una crítica. Por eso el Pasolini fue y sigue siendo un film prohibido, y no lo son, en cambio, la pornografía y la violencia corrientes de las cadenas globales de televisión.

El cuarto significado de la tortura en esta película es político: la constitución de una organización y un poder totales sobre las víctimas. La tortura se revela en ella como una escritura cifrada en el cuerpo de las víctimas y en el goce de los verdugos, lo mismo que en la *Strafkolonie* de Kafka, e instaurada como sistema de normas opresivas de una sociedad totalitaria ideal. Pasolini muestra la tortura como la dimensión interior de la máquina neutral y autónoma de terror bajo la que la filosofía política ha definido el estado absolutista y totalitario moderno de Hobbes a Schmitt.⁷

El proceso civilizador

Salò no solamente tiene el interés de una denuncia histórica de los crímenes del fascismo pasado. Es también una anticipación del fascismo que ayer era de mañana, como Barth David Schwartz ha subrayado en su biografía de Pasolini.⁸ La tortura como expresión de la libertad, la tortura como poder total, la tortura como espectáculo: estas son las dimensiones contemporáneas de la crítica de la razón civilizatoria de Sade y Pasolini.

La película describe este significado a través de la estructura iniciática que recorre: la división en una serie de “círculos” sucesivos por los que las víctimas deben transitar hasta su final consumación sacrificial. Estos círculos son una alusión al *Inferno* de Dante y su sentido es alegórico. El primero de ellos, el “Girone delle manie” pone en escena un sistema artificial de estímulos y excitaciones. Un sistema que no se priva de los incentivos más extremos, desde la masturbación hasta la ejecución sumaria. Pero se trata de un sistema de incitación y excitación que, en última instancia, genera grados progresivos de frustración, y una subsecuente agresividad destructiva y autodestructiva, tanto en los verdugos, como en las víctimas. Con esta metáfora cierra Pasolini parodia un sistema de incitación al consumo que, ya se trate de los tráfico sexuales, de la producción corporativa de semillas biocidas, o de las economías armamentistas, genera progresivos gradientes de violencia, el incremento exponencial de hambre, epidemias y muerte, así como la expansión indefinida de la guerra.

En el siguiente “Girone della merda” Pasolini expone la consecuencia necesaria de este primer ciclo capitalista de hiperexcitación libidinal, descargas emocionales frustrantes y la subsiguiente acumulación de energía letal. Asistimos inermes en este círculo a la degradación del humano militarmente obligado a marcar cuchillas, a arras-

7 Carl Schmitt, *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1982), pp. 51 y ss.

8 Barth David Schwartz, *Pasolini Requiem* (New York: Vintage Books, 1995), p. 637 y ss.

trarse en cuclillas y engullir los propios excrementos. También una parodia del poder global en el mundo moderno.

La sangre cierra estos ciclos de iniciación a la civilización totalitaria. Bajo su símbolo a la vez vital y sacrificial *Salò* representa la tortura y mutilación de los órganos de la unión erótica y la generación biológica. Se trata de una tortura política y sexual al mismo tiempo, exactamente como las practicadas por los regímenes fascistas de la Guerra llamada fría en Colombia, Chile o Argentina, y como las que se siguen llevando a cabo bajo los auspicios de la subsiguiente Guerra contra el terrorismo. Semejante simbolismo de la sangre pone también de manifiesto a la tortura como paradigma de la destrucción terminal del humano. Pero Pasolini añade un detalle no menos relevante en la cultura mediática e industrial del siglo 21: la gasificación mediática del dolor y de la agonía humanas en los espectáculos de violencia, destrucción y la muerte. Es su conclusión al goce totalitario.

La última secuencia de *Salò* es esclarecedora en este sentido precisamente. En una prisión a cielo abierto se somete a las víctimas a torturas y mutilaciones letales. Pero uno de los facciosos contempla la escena desde un balcón cerrado y a través de unos binóculos. La cámara reproduce el visor por el que se ven los rostros de desesperación y desfallecimiento de las víctimas en un limpio close-up, pero no pueden escucharse sus gritos. En su lugar se oye la exaltación sacra de la sensualidad, el erotismo y la belleza de *Carmina Burana* como música de fondo. De repente, el libertino invierte la posición de los prismáticos y las imágenes de los cuerpos despedazados se diluyen en la indiferencia de la lejanía, mientras uno de los soldados le masturba. El film muestra a este verdugo voyeur y masturbante de espaldas. Es, por consiguiente, una conciencia anónima. Su función compositiva es identificatoria. Representa al espectador mediático. Somos nosotros.

Tres características distinguen la constitución espiritual de este “nosotros electrónico en el espectáculo de la Guerra global. El primero de ellos es la ficcionalización de la realidad. Esta gasificación mediática de lo real ha alcanzado en Abu Ghraib al extremo de barajar las fotografías de las víctimas reales de torturas letales con imágenes de la industria pornográfica. Pero esta hibridación de ficción y realidad no significa solamente la volatilización de esta última en el sentido de “la guerre qu’na eu lieu”. Más importante es la dimensión profunda de este intercambio semiótico entre simulacros y representaciones: la continuidad lingüística, moral y libidinal del consumo masivo de pornografía electrónica y el goce totalitario de la tortura y asesinato masivo de humanos en prime time.

Un segundo momento distingue Abu Ghraib como símbolo civilizador en la era del espectáculo: sus espacios fragmentarios, la deformación y despersonalización de sus víctimas, y los signos de un terror militar que, por una parte, exhibe una eficiencia tecnocrática hipermoderna y, al mismo tiempo, la estructura esquizofrénica de un poder de formas proteicas, sujetos esquizoides y actuaciones racionalmente incontrolables. Lo que Michel Foucault anunció en su saludo de bienvenida al *Anti-Oedipe* como una edad deleuziana por venir.

El tercer y último aspecto que cristaliza en este voyeur de *Salò* que somos nosotros es una consecuencia de los dos anteriores, la evaporación electrónica y la deconstrucción esquizofrénica de la realidad. Se trata de nuestro estado colectivo de rigidez catatónica, de congelamiento intelectual y emocional, y de invalidez tanto práxica como

comunicativa. Es el sentido de la última imagen de la película: una pareja de soldados bailan un tango indiferentes a la realidad que les rodea e intercambian frases banales. Epítome de un estado generalizado de sonambulismo en el que resulta imposible para el humano comprender la realidad del espectáculo y construir un sentido para su existencia.

Una humanidad que se devora a sí misma

— ¿Por qué estoy viendo esta película?— se preguntaba una estudiante en un seminario sobre Pasolini. Una pregunta que nos hacemos todos ante el horror que sus imágenes despiertan. Y una pregunta que entraña el rechazo espontáneo de este film. Ese horror es el sentimiento que acompaña nuestra experiencia de una realidad que rebasa los límites de nuestro orden moral y nuestra conciencia individual, y los destruye, dejándonos en el vacío, en la incertidumbre, y en medio de un mundo de tinieblas y del no-ser. Nos preguntamos qué sentido tiene ver esta ficción cuando sus imágenes y discursos no parecen tener otro objeto que revelar el absurdo de la historia, la fragilidad de la existencia y la impotencia de nuestra conciencia.

— ¿Por qué vemos estos films?— es una pregunta que nos hacemos frente al límite de lo que somos capaces de ver y aprehender sin poner en peligro la integridad moral y la coherencia intelectual de nuestra conciencia. ¿Por qué vemos estas imágenes que nos perseguirán como testimonios de nuestra propia irrealidad en el mundo? ¿Por qué contemplamos paralizados las horribles imágenes de Pasolini, y de los video-clips de torturas, asesinatos, genocidios y escarnio con los que cada día nos confrontan los medios de comunicación?

La condena moral que se ha impuesto reiteradas veces contra *Saló* de Pasolini es la hipocresía de nuestro tiempo: el rechazo de una supuesta inmoralidad de las imágenes del film que objetivamente sólo realzan a través de la reflexión artística una realidad que la información pública desactiva a través de sus retóricas, y a través de la fragmentación, aceleración y banalización de sus noticias. Este rechazo moralista es falso y no sólo porque las imágenes de *Saló* sean históricamente verdaderas. Pasolini expone en primer lugar una interpretación filosóficamente rigurosa de aquella crisis de la razón ilustrada y científica cuyas primeras consecuencias vislumbró Sade, que Nietzsche puso rigurosamente de manifiesto, y cuyos motivos se han reiterado a lo largo del pensamiento intelectual y artístico del siglo 20. *Saló* es asimismo una reflexión sobre las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial y su absurdo, puesto que desde nuestra perspectiva histórica nada se ha erigido sobre sus cenizas. Y *Saló* es también una visión desesperada de una humanidad que consume consumiendo y se devora a sí misma.

Pero, probablemente, lo más terrible en este film no son sus imágenes. Lo más espantoso es que su construcción artística en el medio del film nos hace ser conscientes de una complicidad contemplativa de voyeur con respecto a los mismos escenarios de tortura, genocidio y degradación en las nuevas guerras del siglo 21 de la que estos mismos medios nos hacen inconscientes e inmunes hasta un extremo que raya la imbecilidad. El horror ante estas imágenes no sólo emana de la simpatía y compasión hacia el dolor humano que representan. Es también el sentimiento de los límites y la

Ilha de Santa Catarina

impotencia de nuestra conciencia que nos acompaña frente a su realidad. Y la transgresión de estos límites es precisamente la última consecuencia transformadora de toda verdadera obra de arte.