

Revista de creación literaria y artística / Segunda época / Número 11 / 2018



ier

DIRECTOR

Ignacio Gil-Díez Usandizaga

CONSEJO EDITORIAL

Alberto Gil-Albert Gómez

Ignacio Gil-Díez Usandizaga

Aurora Martínez Ezquerro

ILUSTRA ESTE NÚMERO

Ilustraciones de la revista *Rioja Industrial*

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Instituto de Estudios Riojanos

C/ Portales, 2

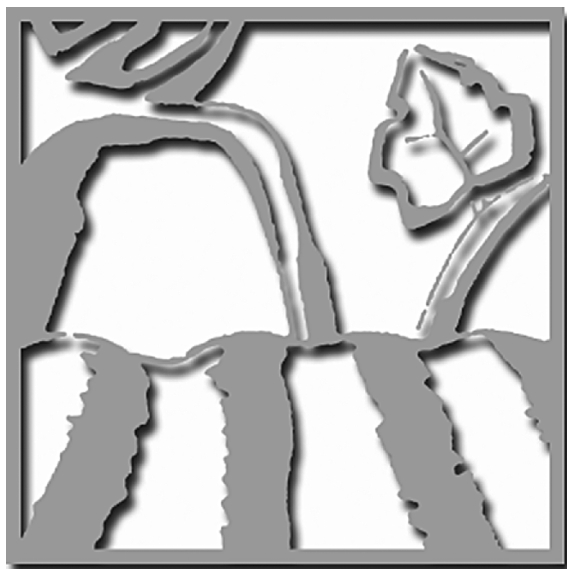
26071 Logroño

E-mail: publicaciones.ier@larioja.org

Web: www.larioja.org/ier

CODAL

Revista de creación literaria y artística / Segunda época / Número 11 / 2018



Gobierno de La Rioja
www.larioja.org

 **Instituto
de Estudios
Riojanos**

Codal : revista de creación literaria y artística. – 2ª época. – Nº 11 (2018). -- Logroño:

Instituto de Estudios Riojanos, 2018

v. ; il. : 24 cm.

Anual

D.L. LR 418-2008. – ISSN 0530-0169

821.134

7

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse, por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los titulares del copyright.

© Instituto de Estudios Riojanos, 2018

C/ Portales, 2

26001 Logroño

www.larioja.org/ier

© Diseño de cubierta e interior: Demetrio Navaridas

ISSN: 0530-0169

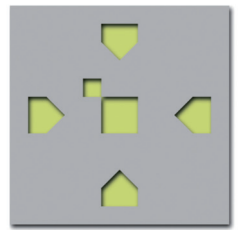
Depósito Legal: LR-418-2008

Impreso en España - Printed in Spain



ÍNDICE

■	Editorial	7		
■	<i>Francisco Ferrer Lerin</i>	11		VERSOS
■	<i>Ana Montiel</i>	19		ENCUADRES
■	<i>Montserrat Villar</i>	35		HISTORIAS
■	El fracaso de Beckett, la sonrisa de Pinter y la comedia de Sanzol, notas para Obra en un acto en el Bretón de Logroño <i>Alberto Gil-Albert Gómez</i>	55		BAMBALINAS
■	Jesús Lozano. Pintura inacabada <i>Ignacio Gil-Díez Usandizaga</i>	63		DE ARTE
■	Cuatro amigos dicen basta y para siempre. Algo más sobre <i>La grande Bouffe</i> de Marco Ferrerri y Rafael Azcona <i>Jordi Ibáñez Fanés</i>	89		OTRAS LETRAS
■	SCULTO 2018 <i>Beatriz Carbonell, José María Esteban Ibáñez y Enrique Martínez Glera</i>	107		CITA CON EL ARTE
■	Biografías	123		



OTRAS LETRAS



VILÁBELTRÁN

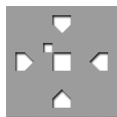
CUATRO AMIGOS DICEN BASTA Y PARA SIEMPRE.

ALGO MÁS SOBRE *LA GRANDE BOUFFE* DE MARCO FERRERI Y RAFAEL AZCONA

JORDI IBÁÑEZ FANÉS

Cuenta Bernardo Sánchez en su libro *Rafael Azcona: hablar el guión* que al plantearle Víctor García León al guionista la posibilidad de adaptar *La grande bouffe* para el teatro, Azcona le respondió que en todo caso habría que reducir entonces a uno el número de *bouffeurs*¹. Siendo tan directo el testimonio, resulta difícil de poner en duda su veracidad, aunque también se echa de menos el contexto y los matices, porque la recomendación se nos antoja demasiado chocante y se parece bastante a una broma ante la que deberemos sonreír, pero sin estar en absoluto de acuerdo con ella. Porque si *La grande bouffe* tiene sentido y se sostiene como historia y artefacto es precisamente por el juego de la amistad entre sus cuatro protagonistas. Esta es aquí la cifra fundamental, y la idea de la amistad lo decisivo, hasta el punto de que el último superviviente de

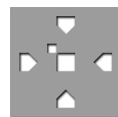
1. Bernardo Sánchez, *Rafael Azcona: hablar el guión*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 110.



RARA AVIS

JORDI IBÁÑEZ FANÉS

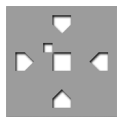
los cuatro, Philippe (Noiret), al final de la película, ingiriendo esas dos montañas de gelatina dulcísima y azulada en forma de pechos, lamenta vivir aún sin sus amigos: «Pensarán que los he abandonado», le dice a Andréa (Férreol) —temor, por cierto, que no solamente habla de la amistad, sino también de alguna idea de vida más allá de la muerte—. En todo caso, cualquier consideración sobre dinámicas de grupo, se trate o no de amigos, ya intuye y sabe que la cifra estable debe de ser el cuatro, ni más ni menos. Nada de dos, o hablamos de una pareja. Nada de tres, o ya tenemos al tercero en discordia. Y tampoco cinco, porque entonces uno resulta redundante con respecto a la función decisiva que el cuarto personaje ejerce para neutralizar las tensiones bipolares o triangulares. Luego, y como se ve en la película, dentro de los afectos y dinámicas del cuarteto pueden haber soterradas rivalidades o correspondencias binarias que se neutralizan fácilmente. En *La grande bouffe*, la suave rivalidad, no exenta de complicidad, se produce entre Marcello (Mastroianni) y Ugo (Tognazzi) —recuérdese cómo compiten los dos cronometrando cuánto tardan en dar cuenta de una docena de ostras—. Pero también hay un enamoramiento de Michel (Piccoli) hacia Marcello, y en cierto modo los dos caracteres vigorosos —Marcello y Ugo— se contraponen a los dos caracteres más débiles —Michel y Philippe—. Todo esto, entre cuatro, fluye felizmente en un juego de equilibrios, pactos tácitos, alianzas y complicidades entrecruzadas. Entre dos o entre tres la orgía, muy probablemente, desembocaría pronto en todo tipo de conflictos irresolubles. Y en el caso del solitario enfrentado a sí mismo —¿*La grande bouffe* como el monólogo teatral de un suicida bulímico?— todo quedaría dominado por la tristeza inconmensurable de una soledad glotona. Y en fin: con respecto al número cuatro casi debería poder dejarse de lado la posibilidad, aunque sin ignorarla del todo, de que además ese cuarteto de amigos venga a ser algo así como un remedo de los cuatro temperamentos, de los cuatro humores y de los cuatro elementos. O quizá no hace falta que signifiquen o representen nada si también funcionan así: el ventoso Michel, obvio con su problema de gases; el acuoso Philippe, evidente en su propensión a servir de pitorro para ávidas succionadoras; el fogoso Marcello, que acaba —ironías del destino— helado bajo la nieve; y el terrenal Ugo, el cocinero del cuarteto, también el más cínico y el más filósofo, y el que muere engullendo un monumental pastel de paté y carne de ave con la forma de la cúpula de San Pedro del Vaticano. Es una comida que



parece hecha de barro, una mole de paté, un montón de tierra... o de mierda, como dice Philippe, incapaz de engullir eso: «C'est de la merde!». Además: cuatro son los jinetes del Apocalipsis, y cuatro los apóstoles, cuatro las estaciones del año, cuatro las edades del hombre, cuatro las extremidades y cuatro las patas de los muebles más estables. Y luego, obviamente, está el cuarteto de libertinos que Sade dispuso para orquestar sus *120 días de Sodoma, o la escuela del libertinaje*. Sólo hay un problema con ese cuatro. Si tuviese que registrarse una relación entre *La grande bouffe* y una película del año anterior (1972) tan decisiva e importante como *El discreto encanto de la burguesía* —al fin y al cabo, la película de Buñuel se articula en torno a la idea de una comida siempre frustrada, siempre postergada—, entonces habría que considerar que la estructura ideada por Buñuel (y su coguionista Jean-Claude Carrière) no es menos sólida: dos parejas, más un amigo. Se mantiene el cuatro... más uno. Igual que en *La grande bouffe*: cuatro amigos... más una mujer.

Porque es que además la idea del actor único aún se sostiene menos si se piensa en la figura de Andréa. Nada funcionaría entre estos cuatro amigos sin la mediación y el acompañamiento de esta mujer valiente y prodigiosa que comprende de inmediato el valor del viaje emprendido por los cuatro amigos hacia el exceso. ¿Cómo puede imaginarse entonces la historia —y sobre todo: cómo contarla— sin la amistad y sin esa forma particular de amor que Andréa les ofrece?

Nada o demasiado poco sabemos de esos cuatro tipos: Ugo, el cocinero propietario de un restaurante de éxito probablemente hartado de su esposa y de su negocio; Michel, el productor de televisión separado y probablemente homosexual; Marcello, el piloto de aviación comercial, un donjuán empedernido, y Philippe, el juez del Supremo que vive con la gobernanta y ama de toda la vida, la madre putativa que lo tiene sexualmente sometido («siempre acabas violándome...»). Incluso el modo en que cada uno de los cuatro muere, y el orden en que lo hacen, adquiere un significado indispensable para la historia que la película cuenta, que del modo más elíptico es también la historia de cuatro vidas anudadas por la decisión final de lanzarse a esa orgía burguesa, mundana, crepuscular y, a pesar de la inclusión del sexo y de la maternal Andréa, esencialmente solterona. Cuatro vidas de las que apenas conocemos nada, pero de las que desde el comienzo lo sabemos casi todo. ¿Acaso un monólogo teatral, la ver-

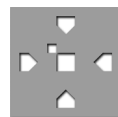


borrea de un solo personaje, no obligaría justamente lo que la película evita con gran arte, esto es, a la explicación, a las razones, a la justificación?

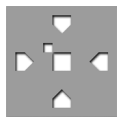
Entre algunas (muchas) cosas más, *La grande bouffe* es una meditación sobre la plenitud y el vacío. Al ser tomada literalmente, la idea se despliega sin ahorrarnos nada en el espectro de sus atributos más físicos y evidentes. La plenitud limita con la catástrofe, con la explosión, y por lo tanto con la vacuidad, con la evasión y con la muerte. Los cuatro amigos, que han planificado llevar hasta las últimas consecuencias una orgía gastronómica, saben muy bien cuál es el juego: «Come, come, que si no comes... no te morirás», le dice en un momento dado Ugo al flatulento Michel. No puede negársele una lógica a esta frase, aunque la contraria sea la que tomamos usualmente por la correcta. Las dos lógicas, la de comer para morir y la de comer para no morir (o para vivir), son consistentes. También es consistente la que hacia el final de la película, con Ugo lanzado a la dura y terrible deglución suicida de ese bloque de paté fangoso con forma de cúpula vaticana, impulsa a Andréa y a Philippe a decirle: «Déjalo ya, no comas más o te morirás.» Y Ugo, naturalmente, se ríe. ¡Pues claro que se va a morir! ¿Qué otra cosa si no han venido a hacer en esa casa?

Pasolini dedicó un breve pero extraordinario ensayo a la película en *Cinema Nuovo* con el título «Le ambigue forme della ritualità narrativa»². Su artículo no explora únicamente estas supuestas «ambiguas formas» en el filme de Ferreri y Azcona, también se fija en *La nuit américaine* de Truffaut, una película de 1973, y por lo tanto coetánea a *La grande bouffe*. Recordemos que en ella se representa el rodaje de una película y los cortocircuitos entre arte y vida, entre el hacer la película y el vivir de los actores y del equipo del rodaje. En un momento dado, el director de la película, Ferrand (el propio Truffaut), le dice a su protagonista y pupilo Alphonse (Jean-Pierre Léaud), a quien acaba de abandonar la novia, que «las películas son más armónicas que la vida, en ellas no hay embotellamientos, las películas avanzan como trenes en la noche», declaración que no puede ser menos chocante si se tiene en cuenta el estado de

2. El artículo se publicó en el número 231 de la revista (de septiembre-octubre de 1974), y está recogido en el segundo volumen de sus *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milán, 1999, pp. 2652-2661.

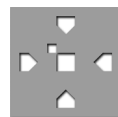


permanente interrupción y repetición, más los mil contratiempos y forzadas improvisaciones que supone el rodaje de una película. Naturalmente, el discurso del director deja frío a su actor, que esta misma noche decide abandonarlo todo para correr tras la chica que lo ha dejado. La otra estrella de la película, Julie (Jacqueline Bisset), intenta evitarlo hablando con él. En un momento dado de esta conversación, Alphonse dará una respuesta al discurso de Ferrand sobre la primacía del cine: «Y además Ferrand se equivoca. ¡La vida es mucho más importante que el cine!» Ante lo cual Julie le acaba diciendo lo mismo que Ferrand: «No seas idiota, Alphonse. No te vas a ir, te vas a quedar y acabarás tu trabajo». Sólo que... hace algo más. El corte de la escena, después de sostener durante unos breves segundos la cámara la mirada de la seria y hermosa Julie, es inequívoco. Los planos del pasillo del hotel donde ha tenido lugar esta conversación, la escalera y el pasamano, así como la música vagamente misteriosa, dan a entender lo que el espectador no puede dejar de imaginarse. Estas imágenes y esta música no significan nada, pero lo dicen todo: Julie se acuesta con el joven actor. ¿Acaso porque lo desea? ¿O se trata más bien de un acto desesperado para retenerlo? ¿No da quizá rienda suelta a un impulso maternal —o de solidaria ternura— que la exasperante inmadurez de Alphonse provoca en ella? No lo sabremos nunca, es algo que se suspende en la indispensable esfera de las «ambigüedades narrativas». Pero es evidente que esta noche de amor, tan prevista en el guion real de *La nuit américaine* como imprevista en el guion de la película cuyo rodaje se representa, desencadenará un enredo que hará que pensemos que el drama de incesto y cruce de parejas de la película que se está rodando queda por fin invertido o reflejado en los líos entre los actores, lo que en cierto modo se podía ver venir. En cualquier caso, si los espectadores de la película lo veíamos venir, los que participan en la película, esos actores haciendo de actores, de técnicos, de tramoyistas, de productores, de scripts, no dejan de escandalizarse. Una modista que participa en el rodaje para los arreglos del vestuario grita, fuera de sí: «¿Pero qué es esto del cine? ¿Qué es esta cosa donde todo el mundo se acuesta con todo el mundo y todos se tutean?» En medio de semejante galimatías emocional, «dejar el cine» se convierte en un deseo —más reflexivo o más impulsivo— expresado tanto por Julie como por Alphonse. Pero que Alexandre (Jean-Pierre Aumont), el personaje que debe morir al final de la película “en la ficción”, muera “realmente” como actor haciendo de actor



en un accidente de coche muy avanzado el rodaje, eso hace que las ambigüedades de los clisés narrativos lleguen a preocupar al espectador —zorro viejo o niño crédulo, tanto da— igual que, si leemos bien este artículo, preocuparon a Pasolini, quien dice del filme de Truffaut que es «la gran reproducción de un cuadro, pero sin el cuadro».

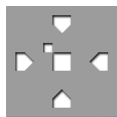
Además, Pasolini también parece criticar esa necesidad —de nuevo artística, o industrial— de que no sea la psicología de los personajes lo que marque el ritmo del montaje y del filme, sino al revés: que sea ese ritmo el que determine la psicología de los personajes. Claro que es legítimo preguntarse qué es mejor, y seguramente no hay más respuesta que la elección hecha desde un gusto o una filosofía de vida. Pero si pensamos en los guiones de Azcona, no solamente en sus colaboraciones con Ferreri, sino también con Berlanga, la respuesta que intuimos es que la cuestión no se resuelve en el dilema entre despliegue psicológico o ritmo narrativo, sino que hay que pensar en la lógica económica de las situaciones que articulan una historia, basadas en unos perfiles psicológicos definidos de antemano, y que son las que fijan el ritmo de la misma. Quizá por eso Azcona trabajó tan bien y se entendió tan bien —relaciones de amistad aparte— con dos directores tan poco dados a los desarrollos psicológicos. (Y quizá por eso también a Azcona no le gustaba Bergman.) Ferreri, tan irregular en su cine, fue siempre un director de ideas, lo que no significa que hiciese un cine intelectual. Berlanga fue un director de situaciones, lo que no significa que hiciese un cine existencialista. Cada película de Ferreri puede reducirse a una idea, igual que las películas de Berlanga responden todas a una situación, por enredada que llegue a poder ser —como en *Plácido*—, o aparentemente simple, como en *Tamaño natural* o *La escopeta nacional*: un tipo se enamora de un juguete sexual, una muñeca de tamaño natural; o bien: una serie de personajes se encuentran en una cacería de alto copete con un empresario catalán que les quiere vender interfonos; o bien: en un pueblo de la Meseta se anuncia la llegada de unos americanos con los bolsillos repletos de dólares. Para entender en cambio cómo funcionaba la idea en el cine de Ferreri basta recordar lo que contaba Azcona a propósito de *La dernière femme*: «Cuando decidió Ferreri hacer la película yo me encontraba en España. Y me llamó: “Ven, esta vez tengo una idea.” ¿Cuál?, le pregunté. “Un hombre se corta el pene.” “¡Formidable! Voy.” Pero yo me sigo preguntando —añade Azcona— si la cas-



tración daba verdaderamente juego en la historia, si la idea era esa»³. La pregunta en realidad sería doble: ¿Qué idea esconde una idea que es en realidad una imagen, un hecho simple (un tipo se castra con un cuchillo eléctrico, o: cuatro amigos se encierran para comer hasta reventar)? ¿Cuántas «ambigüedades narrativas» hay que conjurar para convertir una idea en una historia que funcione como película y como historia, como sueño visible y narrable? Si Azcona fue un maestro en un arte, sin duda ese arte fue el del dominio absoluto de la economía narrativa y del ritmo arquitectónico necesarios para que la idea o la situación se abran y se resuelvan generando nuevas ideas y situaciones que a su vez articulan y hacen posible el equilibrio general de la película como un todo, como un bloque, como algo que se sostiene, como un edificio que permite la admiración del conjunto y de los detalles, de las cosas invisible u ocultas y de las que ostentosamente pueden parecer superfluas, pero sin las cuales en realidad el asunto ya no acaba de funcionar.

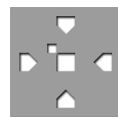
Pongo un ejemplo: los perros del final de *La grande bouffe*. ¿De dónde salen? Nadie lo sabe. ¿Son necesarios? Mi opinión es que son decisivos para que la película llegue a poder decir y mostrar lo que tiene que decir y mostrar —lo que no tiene nada que ver ni con el dictado de una doctrina ni con la demostración de una tesis—. Sirven para que pensemos, para que imaginemos, para que meditemos. La escena final podría funcionar sin los perros. Los amigos han muerto. Andréa, cumplida su tarea, se marcha. ¿Para qué entonces esos perros? Pues para que ante lo enigmático, lo aparentemente absurdo —hay que desconfiar de ese término, también del recurso al comodín del “surrealismo” —, sintamos en la impresión de este final la tentación de interpretar, pero siendo muy conscientes de que la película ofrece las piezas para el juego de la interpretación, no el juego mismo ni, por descontado, el resultado. Y el juego es moral, es incluso político. Pide imaginación. Pide honestidad. (Lo mismo podría decirse de la escena de *El discreto encanto de la burguesía*, que se repite más de una vez y con la que la película concluye, en la que vemos a los personajes, al quinteto protagonista, caminando apresuradamente por una carretera en medio de un

3. Serge Toubiana, «Entretien avec Rafael Azcona», *Cahiers du cinema*, n° 155 (1997), citado por Bernardo Sánchez, *Rafael Azcona: hablar el guión*, p. 394.



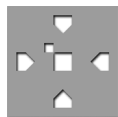
paisaje desierto. ¿Quiere decir esto que están muertos? ¿Qué toda la película es un sueño de muertos? ¿O es sencillamente un sueño más de los que se sueñan en la película? El arte es un dispositivo generador de no-significados que buscan significación. O como me dijo una vez una amiga de la vida en general: «La vida no tiene sentido, y encima hay que buscárselo». Pues bien, en el arte ejercitamos esa capacidad de inventar lo incierto, de encontrar lo inencontrable.)

En cualquier caso, ante las consideraciones críticas de Pasolini uno no deja de leer como un requiebro irónico que al final elogia tanto la película de Truffaut, aunque también advierta que el precio que paga el realizador al mostrarse tan dueño y señor de las convenciones sea el de aceptar que esas convenciones son un límite para conjurar el miedo ante la ausencia de límites. Ahora bien, ¿por qué dedicar un mismo artículo sobre la ritualidad narrativa y sus ambigüedades a esa película y a la mucho más cruda *Grande bouffe*? ¿Cómo dos películas tan distintas pueden aparecer vistas bajo el mismo prisma de esas ambigüedades narrativas? Pasolini dedica atención —una atención elogiosa— a la presentación inicial de los cuatro personajes. También es consciente, él, que ya debía de estar trabajando en el guion de *Salò*, de las reminiscencias sadianas de *La grande bouffe*: cuatro personajes masculinos se encierran para una orgía, como si fuesen los cuatro tenebrosos compinches de los *120 días de Sodoma*. Pero luego, por qué no decirlo, se extiende en la trampa —¿y cae en ella? ¿O sencillamente danza a su alrededor?— que consiste en preguntar qué significa ese suicidio a base de ingerir e ingerir comida hasta alcanzar el colapso. Qué significa este suicidio o por qué se quieren suicidar estos cuatro personajes es precisamente la pregunta que empobrece lo que se representa en *La grande bouffe*. Pues la pregunta no debe ser qué significa, sino qué representa: ¿Qué se representa en esa comedia dramática del exceso? Pasolini explora o coquetea con la pregunta del significado sin ser capaz de mirar lo que se representa —sin ser capaz de describirlo— y sin llegar a más conclusión que la no poco importante constatación de que la película incurre en no pocas exageraciones (lógicamente, toda ella gira en torno a la idea del exceso), más algunas incongruencias (pero bueno, ¿es realmente incongruente, por ejemplo, que Ugo, atracándose hasta la muerte con el fangoso y excremental *paté de volaille* con forma de cúpula de San Pedro del Vaticano quiera también tener un último orgasmo de la mano de la siempre solícita y maternal Andréa, que ante la mi-



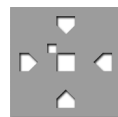
rada de Philippe cierra el círculo de su propia despedida de Nicole, la gobernanta y ama que «siempre lo viola»?; ambas, Nicole y Andréa, cumplen ese cometido con los ojos bañados en lágrimas, y ambas se despiden; quiero decir: ¿es esa exageración e inverosimilitud total —ese orgasmo literalmente increíble y naturalmente funesto—, algo *ilógico*?). Tales preguntas le sirven a Pasolini para registrar la ausencia total de lógica, de dialéctica, de capacidad de significación de la película. «La simbología del asunto “suicidio compartido por indigestión” queda como algo inerte e incapaz de desarrollo, esto es: de proliferación de metáforas. Parece no tener más posibilidad que la afirmación reiterada de sí misma hasta el infinito. Una vez planteada la hipótesis del teorema: “Dados cuatro hombres que han decidido suicidarse, y teniendo en cuenta que este suicidio consiste en una horrible ingestión de comida exquisita, ¿qué efectos se consiguen y qué significados se ponen de manifiesto?” , todo acaba en la impostación. El *quod erat demonstrandum* se produce, sí, pero sin demostración». Y sigue: «¿Habría que deducir que el “principio metafísico y metafórico” de Ferreri es inarticulado, arbitrario y no dialéctico hasta el punto de producir repeticiones sin evoluciones, y que en consecuencia el garabato concéntrico que obtiene es —a causa de su grosera ambigüedad— el signo de una *contestación absoluta* que pone en jaque “globalmente” la lógica de lo real, sin admitir la posibilidad de *algún género* de lógica?».

Hay que leer bien este artículo de Pasolini, y debe aceptarse que en una lectura atenta se abre la posibilidad de que debajo del elogio se esconda la crítica, y debajo de la crítica este latente una forma de celebración. Es decir, así como por un lado Pasolini parece elogiar pero en el fondo se muestra escéptico o crítico con *La nuit américaine*, ante *La grande bouffe* hace justo lo contrario: le niega toda lógica, pero al final le reconoce la capacidad de una «contestación absoluta». O si se prefiere: si en *La nuit américaine* (¿es necesario recordar el significado del título: el truco cinematográfico que consiste en rodar de día simulando, mediante un filtro en la lente de la cámara, que es de noche?) la ilusión se descompone a sí misma sin lograr salvar el abismo autocomplacido de la propia *myse en abime*, en *La grande bouffe* en cambio se alcanza un absoluto del modo más directo, más rudo, pero cinematográficamente, y también gracias a los actores, del modo más inteligente. Creo que las dos películas debieron de producirle a Pasolini una intensa perplejidad intelectual, de ahí ese magnífico artículo. Y no voy a ser quien



recuerde aquí algo de sobras conocido: la extraordinaria calidad e intensidad de los escritos críticos y políticos de Pasolini. También hay que tener de nuevo presente que este hombre, inmerso en los trabajos preparatorios para el rodaje de su *Salò*, tenía por fuerza que sentirse interpelado por película de Ferreri/Azcona, que representa una orgía con reminiscencia sadianas pero sin sadismo, y también sin masoquismo, por mucho que la idea del suicidio por indigestión —lleno de padecimiento y exigente de una fuerza de voluntad tremenda para superar el asco y el hartazgo, para qué ocultar todo esto— haga pensar en ello.

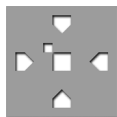
Que al final de su artículo subraye esa *contestación absoluta* hace muy difícil no imaginar que le está atribuyendo a *La grande bouffe* una potencia que él mismo se dispone a desplegar con *Salò*. Los lugares comunes de la crítica —de la crítica que busca significados y “mensajes”— dicen que *La grande bouffe* representa una protesta contra los valores de la sociedad de consumo, o que en *Salò* el fascismo se identifica con esa misma sociedad de consumidores corrompida por el dinero y los valores materiales, como si el dinero no haya sido siempre un corruptor, y como si no fuera más fácil, en términos de coherencia crítica entre lo que la película de Pasolini muestra y lo que se puede pensar viéndola, la asociación en cierto modo clásica entre fascismo y sadismo, que tanto ofende a los sadianos pero cuyas raíces conceptuales resultan, si se piensan bien, perfectamente coherentes. Esta analogía entre la filosofía de Sade y el fascismo se remonta, por lo menos, al conocido excurso sobre *Juliette* en la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer. Allí leemos esto —escrito hacia 1943, en el exilio americano de sus autores—: «Liberado del control de su propia clase, que mantenía al hombre de negocios del siglo XIX en el respeto y el amor mutuo kantianos, el fascismo, que sustrae a sus pueblos los sentimientos morales mediante una disciplina de hierro, no necesita guardar ya ninguna contención. En contra del imperativo categórico [kantiano] y en la más profunda concordancia con la razón pura, trata a las personas como cosas, como meras unidades de modos de comportamiento. Contra el mar de violencia que ha inundado Europa, los amos habían querido proteger el mundo burgués sólo mientras los procesos de concentración económica no estuviesen lo suficientemente avanzados. Antes sólo los pobres y los salvajes estaban expuestos a las fuerzas del capitalismo desatado. Pero una vez el orden totalitario ha puesto al pensamiento calculador en posesión de todas sus exigencias y se atiende a la ciencia en cuanto tal, el canon pasa a ser ya



su más sangrienta capacidad productiva. La mano de la filosofía lo había escrito en la pared desde la *Crítica* kantiana hasta la *Genealogía de la moral* de Nietzsche. Pero uno sólo lo había anticipado hasta en los detalles más nimios para que luego pudiese realizarse. La obra del marqués de Sade muestra “al entendimiento sin la guía del otro”, es decir, al sujeto burgués en estado puro, liberado de toda tutela»⁴. Esta cita sintetiza una idea simple, y con una consistencia histórica que no deberíamos cansarnos de analizar y explorar: el fascismo no es únicamente un fenómeno histórico concreto, sino el destino genérico de las pulsiones totalitarias del capitalismo avanzado, del liberalismo más ferozmente centrado en la libertad absoluta del individuo, que deja de ver a los otros sujetos como fines en sí mismos y sólo los considera como medios para su propio goce o para satisfacer sus propios fines. Que las democracias liberales supiesen moderar estas pulsiones durante los años de la guerra fría es algo que a partir de la década de los noventa, o ya en la década de los ochenta —y las películas de las que aquí hablamos son claramente de los primeros setenta, y exhalan el aroma melancólico aunque todavía festivo de esta década (en algún momento, en alguna entrevista para la promoción de la película, Ferreri llegó incluso a decir que *La grande bouffe* es la irrupción de la madurez vacía cuando la juventud plena ha abandonado la escena, se entiende que después del fracaso o en la resaca de los distintos mayos del 68)—, también puso de manifiesto su carácter coyuntural o táctico. Lo constante, lo que en cuanto las circunstancias históricas lo permiten vuelve a barrer con todo, es la pulsión del beneficio sin límites.

¿Y entonces qué? Entonces es evidente que tanto *La grande bouffe* como *Salò* responden históricamente a un análisis no novedoso, o incluso —en la película de Ferreri/Azcona— a una intuición muy primaria, que identifica, respectivamente, voracidad y sadismo con capitalismo y nuevo totalitarismo, y que en ambas se representa una retirada de la sociedad —un tema recurrente, por lo demás, en las películas de Ferreri de la época, desde *La cagna* (1972) hasta *Ciao maschio* (1977), en las que la cuestión del límite, del contacto con una situación de ruptura con el orden general de las cosas (sociedad, hábitos, relaciones amo-

4. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Akal, Madrid, 2007, p. 98.

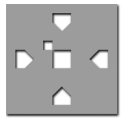


rosas, ciudad, e incluso el cine como repertorio de géneros), parece ser una constante—. En Pasolini esto es indiscutiblemente así, y está expresado con dureza y transparencia sobre todo en sus escritos políticos de aquellos años. En *La grande bouffe* puede ser más indirectamente así, o si se quiere menos combatiivamente, más cínica o melancólicamente así, también más sarcásticamente. En los dos filmes se representa el fin de los tiempos. En el de Pasolini, la estructuración dantesca, con sus círculos infernales, hace esta idea más explícita, quizá, que en *La grande bouffe*. Pero si pensamos en la premeditación no razonada con que esos cuatro amigos se reúnen para comer hasta morir, en la jovial naturalidad con que afrontan ese suicidio, como si fuese un «seminario gastronómico» más de los muchos que podemos pensar que llevan ya celebrados, entonces la intuición de una idea fuerte, de una convicción potente —mucho más cargada de lógica que la mera tautología que Pasolini dice registrar en el hecho de que se reúnan para morir y en efecto mueran—, se impone como un fondo de sombra en la película, algo que no podemos ver, pero que legítimamente podemos sospechar o imaginar. Ese fondo no tiene por qué ser simplemente político, o no en el sentido en que *Salò* es un filme político. Al fin y al cabo, no hay que olvidar al propio Azcona negando haber hecho nunca cine político —explícitamente político, se entiende—, como se lee en la entrevista que Rimbau y Torreiro le hicieron para el monográfico que le dedicó la revista *Nosferatu*⁵.

Por eso la desnudez de la película de Pasolini es tan dura como inequívoca, y eso la hace más consistente como ejercicio intelectual, me temo, que como filme, el cual, visto sin el *parti pris* de la admiración —y la admiración por Pasolini puede nutrirse de otras cosas que de su cine, o no siempre de su cine— crea problemas parecidos a los de *La nuit américaine* sobre los cortocircuitos entre veracidad y visibilidad. Aquí el reproche de Barthes es certero⁶: No tiene sentido hacer demasiado real a Sade —en el sentido de demasiado visual y literal— y a la vez incurrir en una desrealización tan interlineal del fascismo

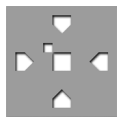
5. Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, «Una manera de ver el mundo. Entrevista a Rafael Azcona», *Nosferatu. Revista de cine*, nº 33 (2000), p. 11.

6. «Sade-Pasolini», artículo publicado en *Le monde* el 16 de junio de 1976 y recogido luego en sus *Oeuvres complètes*, vol. IV (1972-1976), Seuil, París, 2002, p. 945.



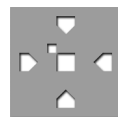
—es decir: ¿cómo se puede leer el fascismo, singularmente el de la República de Salò, tan entrelíneas, convirtiéndolo en una elucubración de libertinos puesta en escena a las puertas de su propia extinción?—, a menos que se considere que toda sexualidad es siempre la expresión de un poder totalitario y brutal, de modo que la sexualidad del sadomasoquismo sería la más verdadera y auténtica. Pero eso, ¿no es también un modo muy parcial de interrogarse sobre el sexo y la sexualidad?

Un ejemplo de cómo un mismo asunto aparece en *Salò* expuesto con una crudeza repugnante, pero fácil de recodificar, y en cambio en *La grande bouffe* se despliega como un campo de significación complejo, a ratos cómica (de una comicidad feroz), a ratos triste (de una tristeza que invita, también, a la risa). Me refero a la cuestión escatológica y a la coprofagia. En *Salò* las escenas de coprofagia sólo son insoportables si se acepta que las cosas son lo que parecen, cuando en realidad son otra cosa: chocolate o morcilla. La violencia que supone ver a una chica obligada a comer mierda se convierte en una escena más bien pueril si se piensa que la chica solo está representando la repugnancia que le produciría el chocolate que se come si fuese lo que la película —acéptese “la película” como sujeto de una frase que alude a la ilusión— pretende que el espectador piense que es. Pero para soportar la escena hacemos la traducción *realista*. Lo mismo con los zurullos servidos en platos. Y lo mismo, en realidad, con las escenas de tortura y suplicio, que encima (en uno de los curiosos hallazgos de la película, como si fuese una atenuación, un favor del realizador para hacernos soportable lo insoportable) vemos desde lejos, en la posición de un *voyeur* telescópico. Verlos desde cerca sería intolerable, porque veríamos que todo es simulación y representación (aunque según parece algunos actores sufrieron leves heridas y quemaduras). Si *Salò* nos viene a decir que el poder nos hace comer mierda, entonces no hace falta ver *Salò* para saber eso. Si nos quiere hacer *visible* una de las formas más brutales de la humillación sádica, entonces incurre en el cartón piedra y lo que debería repugnarnos nos hace reír o simplemente nos aburre y decepciona. Si nos ilustra sobre la coprofagia como una más de las diversas formas de la sexualidad (y de sus perversiones), entonces la presenta como algo no solamente repugnante, sino también odioso. En un mundo cultural capaz de encontrar divertido el pipicacaculo, *Salò* congela la risa y entristece el alma. Posiblemente porque —y de nuevo dando la razón a Barthes y a una vieja



tradición que distingue lo que se puede explicar y lo que se puede mostrar— el mundo de Sade debe ser invisible, porque o es insoportable o es ridículo. En cambio *La grande bouffe* excita la imaginación escatológica y la expande hasta alcanzar la tristeza y regresar por el camino de la inteligencia. Tropezamos con el asunto desde el comienzo, con Michel sacando una morcilla del caldero y ofreciéndola a todo el mundo, sin que nadie, cosa sorprendente en esa panda de glotones, le haga el menor caso. Hay que escuchar cómo Piccoli dice «tu veux du boudin?» Ese *boudang* dicho casi con un fondo de despecho, de asco y complacencia, en un tono que sólo puede significar soledad e incompreensión, es el único zurullo explícito de la toda la película, y se parece tremendamente a las morcillas que los actores de *Salò* comen actuando como si fuesen otra cosa. En *La grande bouffe* es imposible no pensar no ya en la forma, sino en los parentescos de la palabra: *budell* en catalán es intestino, y *bouder* en francés significa, entre otras cosas, estar de morros. *Boudin*, *budell* y botella forman parte del mismo campo semántico, comparten la misma etimología. Por tanto, es lógico que nadie acepte eso que al comienzo de la gran comilona Michel ofrece con tanto cariño. Luego, ya lo hemos recordado, el propio Michel será víctima de unas espantosas flatulencias, que lo llevarán a aliviarse ruidosamente en varias ocasiones —al dolor e incomodidad de la hinchazón le acompaña en el padecimiento la vergüenza y la humillación del ruido—, hasta que, en medio de una pedorrera de escándalo, sufrirá un colapso y se derrumbará, muerto, sobre un gran charco de diarrea. Y finalmente está la escena, grandiosa, de una comicidad vieja y barroca, de la explosión del váter, del que sale un auténtico *geiser* de aguas fecales que deja completamente rociado a Marcello e impregna toda la casa de un olor nauseabundo. Finalmente, Philippe cualificará de «mierda» el gran pastel de *paté de volaille* que Ugo ingerirá en solitario hasta morir.

La caca, la muerte, la comida (mejor dicho: la voracidad y la gula) fijan una constelación en la que la verdad de la vida aparece como un fantasma excitante, temible y cómico a la vez. Es lo más inmediatamente reprimido y lo que con más facilidad regresa en las fantasías más simples, más directas, más groseras. Miedo y deseo, pulsión y excitación, vacío e hinchazón —en lugar de plenitud—, descarga y asco se mezclan, pero al mismo tiempo mantienen bien fijos los límites que demarcan la zona del exceso. El pedo es cómico, pero la caca es repulsiva (a menos que sea presentada como un olor para los otros, o como



una experiencia de los otros). La glotonería es divertida, pero la indigestión es vergonzosa y el vómito (inexistente en *La Grande bouffe*, por cierto) asqueroso. La muerte se presta a todo tipo de chistes, pero el cadáver es o bien de una severidad desoladora y extraña o bien repugnante (a causa de la corrupción; por cierto que los cadáveres de Marcello y Michel, en la cámara frigorífica con ventanas, asisten helados a la triste ansiedad de la muerte de Ugo; los poderosos lazos de solidaridad y amistad se mantienen así intactos en el grupo más allá de la muerte; también Philippe, el último en morir, recordará a sus amigos, sintiéndose culpable por haberlos sobrevivido, mientras ingiere esa espantosa gelatina en forma de dos grandes pechos azulados que Andréa le sirve para acelerar su final). ¿Y el sexo? Los confines del sexo también están expuestos en *La grande bouffe*, sea como sexualidad reprimida (en Michel, ¿por eso tanta acumulación de gases?), sea como la violenta desesperación de la impotencia en Marcello.

Si Ferreri y Azcona quisieron contar una historia meramente fisiológica, como dijo el director en alguna entrevista, entonces eso sólo puede significar una cosa: se quiso superar la historia de la libertad humana en la historia natural. A la primera pertenece el suicidio. Azcona, en la mencionada entrevista con Riambau y Torreiro, rememora el suicidio de Juan Belmonte y declara todo su respeto por esa «decisión personal»⁷. A la segunda pertenece otra dimensión que el mundo humano —es decir: nosotros, los parlantes que miramos cine, leemos libros y nos comunicamos con otros parlantes, y a veces con animales— ya sólo podemos pensar a partir de la primera. Por eso *La grande bouffe* no es una simple salida de tono o de emergencia existencial planteada como un festival de lo fisiológico, sino una meditación muy concreta y precisa sobre la libertad humana, y por lo tanto una película profundamente política, sólo que en aquel sentido en que la política se transfigura en una moralidad, en las moralidades de unos cuerpos dotados de mentes perfectamente conscientes de lo pleno y lo vacío, de la realidad e irrealidad de la vida.

7. Ibid, p. 21.

Gobierno de La Rioja
www.larioja.org



**Instituto
de Estudios
Riojanos**

