

Syracuse University

SURFACE at Syracuse University

Languages, Literatures, and Linguistics - All
Scholarship

Languages, Literatures, and Linguistics

7-2019

Desviaciones disfrutadas y pasiones visualizadas: Demonios en la piel: La pasión según Pasolini

Gail A. Bulman
Syracuse University

Follow this and additional works at: <https://surface.syr.edu/III>



Part of the [Italian Language and Literature Commons](#), [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Bulman, Gail A., "Desviaciones disfrutadas y pasiones visualizadas: Demonios en la piel: La pasión según Pasolini" (2019). *Languages, Literatures, and Linguistics - All Scholarship*. 39.
<https://surface.syr.edu/III/39>

This Article is brought to you for free and open access by the Languages, Literatures, and Linguistics at SURFACE at Syracuse University. It has been accepted for inclusion in Languages, Literatures, and Linguistics - All Scholarship by an authorized administrator of SURFACE at Syracuse University. For more information, please contact surface@syr.edu.

Gail A. Bulman,
Syracuse University

Desviaciones disfrutadas y pasiones visualizadas: *Demonios en la piel: La pasión según Pasolini*

Tras una creciente convicción de que los problemas del ser humano son fundamentalmente problemas religiosos, [Luis Fernando Figari Rodrigo] va acompañando y enseñando a un grupo de jóvenes como él a 'ensayar la verdad'. Hasta cristalizar 'lo que es un sueño: el Sodalitium Christianae Vitae'. (Pedro Salinas. Mitad monjes, mitad soldados, 46-47)

Introducción

Uno de los mayores valores del arte – y especialmente del teatro y performance – es su capacidad de sacar de las sombras los subtextos u objetos más escondidos. El escritor peruano, Eduardo Adrianzén¹ y el director Diego La Hoz² se aprovecharon de esto cuando en el 2007 pusieron en escena en Lima *Demonios en la piel: La pasión según Pasolini*. Una de las más de veinte obras teatrales escritas³ por el dramaturgo y guionista de televisión Adrianzén, *Demonios*

¹ Nacido en Lima en 1964, Adrianzén es uno de los dramaturgos y guionistas más exitosos de Perú hoy en día. Sus obras brindan una alta dosis de humor e ironía, junta con una conciencia artística apoyada por investigaciones profundas sobre los contextos históricos, políticos y culturales.

² Diego La Hoz es uno de los directores peruanos más destacados. El grupo teatral independiente que él fundó y con el cual trabaja, Espacio Libre Teatro, consiste en un equipo de actores y creadores dinámicos y talentosos que trabajan y viven en comunidad. Se describen así: “Trabajamos con una política autogestiva buscando aliados interesados en trabajar de manera conjunta en el desarrollo de la cultura del país mediante la formación de un público más crítico y reflexivo, espectadores que piensen su entorno, sus posibilidades y esperanzas hacia acciones de cambio.” “Teatro espacio libre.” Puntos de cultura. <http://puntosdecultura.pe/puntoscultura/espacio-libre> (acceso 7 de mayo, 2018).

³ Entre las obras teatrales de Adrianzén se incluyen: *El día de la luna* (1996); *Cristo Light* (1997); *Tres amores post-modernos* (1998); *La tercera edad de la juventud* (1999); *El nido de las palomas* (2000); *Espinas* (2001); *Azul resplandor* (2005); *Cuatro historias de cama* (2008); *Respira* (2009); *Sangre como flores* (2011); *Libertinos* (2012); *La eternidad en sus ojos* (2013); *Cómo crecen los árboles* (2014). En los años recientes, Adrianzén se dedica más a la televisión que al teatro, aunque sigue creando obras teatrales de mucha resonancia cultural.

pone en escena fragmentos de la vida y el arte del famoso cineasta italiano, Pier Paolo Pasolini (1922-1975)⁴, no solamente para educar al público con respecto a la biografía y producción artística del protagonista ni para revelar los detalles más salaces de su vida, sino para abrir una reflexión sobre la construcción de las normas sociales y nuestras actitudes con respecto a éstas. El enfoque en *la pasión* señalado en el título, la cual se representa dentro de una complejidad intertextual y visual en el escenario, abre caminos para cuestionar los comportamientos que aceptamos o rechazamos como “normales,” exponiendo así las hipocresías de los individuos y las sociedades, cuestionando los sistemas de poder que permiten que algunos puedan disfrutar comportamientos que son prohibidos para otros y meditando sobre el papel del arte y la religión con respecto a dicha hipocresía. Al montar una obra cuyas raíces obviamente están en otros momentos históricos y en otros géneros artísticos, los teatreros logran crear una experiencia artística que resuena en el contexto peruano actual y que también encuentra eco en otros espacios y épocas del mundo. A través de una complejidad intertextual y las múltiples imágenes que se construyen a partir de los “textos,” junto con un enfoque en la figura controversial pero pintoresca de Pasolini, se indaga en la desviación sexual que marcó la vida de éste con el propósito de exponer e interrogar las raíces culturales y religiosas detrás de las reglas, normas y actitudes sociales.

Demonios es una obra innovadora y compleja, tanto en su guión como en su escenificación. Se estrenó en el Teatro del Centro Cultural El Olivar y el crítico Sergio Velarde

⁴ Pasolini era un artista prolífico, quien creó quince películas, veintiséis novelas y seis poemarios. Como afirma Stefania Benini: “Como poeta, novelista, dramaturgo, polemista, cineasta e intelectual polimorfo, Pasolini grabó – y moldeó de manera significativa – la dinámica de una treintena de años de cultura e historia italianas” (3). Entre sus obras más importantes se incluyen: *Accattone*; *Decameron*; *La Ricotta*; *Mamma Roma*; *Porno-Teo-Kolossal*; *Salo o le 120 giornate di Sodoma*; *Sao Paolo*; *The Gospel According to Saint Matthew*; *Teorema*; y *Medea*. Se puede encontrar una selección de su poesía y su prosa en sus obras *La Religione del mio tempo* (1961), *Poesia in forma di rosa* (1964), *Ali dagli occhi azzurri* (1965), *Teorema* (1968), *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974* (1975), *Scritti Corsari* (1975). Stefania Benini, *Pasolini: The Sacred Flesh* (Toronto: University of Toronto Press, 2015).

la proclamó “una de las mejores obras escritas por Eduardo Adrizzán” y “de la mano de Diego La Hoz y un inspiradísimo elenco, uno de los mejores montajes del 2007”.⁵ La obra narra un momento clave en la vida de Pasolini – la época cuando el cineasta estaba en Londres finalizando la filmación de una de sus películas más conocidas, *I racconti di Canterbury* (1972; *Los cuentos de Canterbury*).⁶ Además de enfocarse en esta época específica de la vida de su protagonista, la obra también logra incorporar y dramatizar otras escenas conocidas de su vida y, a través de éstas traza los matices de su carácter psicológico, artístico y sexual - es decir, sus pasiones. Al representar detalles de la realidad de manera onírica, los espectadores aprenden mucho sobre la biografía del protagonista y también llegan a conocer algo sobre su arte. Escuchan versos de las obras poéticas de Pasolini y ven una escena muy conocida de su película. A su vez, al basarse en la filmación de *I racconti di Canterbury*, *Demonios* automáticamente incorpora otro pretexto – el de *The Canterbury Tales* (1478) del inglés Geoffrey Chaucer – y de esta forma también da hincapié a por lo menos tres textos artísticos todos de géneros distintos (el de la obra teatral en sí, el cine de Pasolini y la narrativa de Chaucer), así como también múltiples contextos nacionales y sociales (el Perú actual, la Italia de mediados del siglo veinte e Inglaterra en la Edad Media). Además de escenificar varias vidas e historias, la estructura laberíntica también engloba las ideologías sexuales, políticas, religiosas y artísticas detrás de estos diversos textos y contextos.

⁵ *Demonios* se volvió a montar en el 2011 en el Teatro Julieta, bajo la dirección de Paco Solís Fuster. Aunque Velarde criticó tanto al elenco como a la obra en sí esa vez, la llamó “una de nuestras mejores piezas biográficas.” *Demonios* se puso en escena una tercera vez en 2014, esa vez en la Universidad Central del Ecuador en Quito dirigido por Jorge Washington Mateus. “Sergio Velarde. “Crítica: *Demonios en la piel*.” *El oficio crítico*. <http://eloficiocritico.blogspot.com/2011/04/critica-demonios-en-la-piel.html> 1 de abril de 2011, (acceso 7 de mayo de 2018).

⁶ La segunda obra de su *Trilogía de la vida* que también incluyó su película basada en el *Decameron* de Boccaccio (1971) y su *Il fiore delle mille e una notte* (1974; Las mil y una noches), *I racconti di Canterbury* (1972) ganó el Premio Oso Dorado en el Festival Internacional de Berlín. Tison Pugh. “Chaucerian Fables, Cinematic Fables: Pier Paolo Pasolini’s ‘I racconti di Canterbury.’” *Literature/Film Quarterly*, vol. 32, número 3 (2004): p. 1.

La intrincada construcción de la intertextualidad en *Demonios* merece su propio análisis, al cual se le dedicará otro trabajo en el futuro. El presente trabajo se enfoca en los elementos visuales construidos por Adrianzén y La Hoz porque los teatreros crean imágenes poderosas para orientar al espectador a considerar sus propias actitudes y las de su sociedad hacia las desviaciones presentadas. Con una buena dosis de humor, amplias investigaciones históricas y artísticas y un talento técnico extraordinario, Adrianzén y La Hoz destacan las imágenes que forman la base de los intertextos y las manipulan para entretener, educar y hacer reflexionar a su público con respecto a las normas sociales (no) aceptadas y las diversas maneras de las sociedades para enfrentarlas, marginarlas o condenarlas a través de la historia. De acuerdo con W.J.T. Mitchell y Jacques Rancière, cada imagen siempre es un texto en sí, y este texto establece conexiones con sus pretextos pero también con los contextos que producen éstos (discutido en Mitchell, *Image Science*, pp. 79-91).

Las desviaciones sociales prevalentes en la Edad Media forman el eje de *The Canterbury Tales*. En su estudio de la imagen, W.J.T. Mitchell alude a Chaucer y nos recuerda que “Incluso el humor procaz y realismo escatológico del gran Chaucer pareció haber sido posible dentro de un marco comprensivo de alegoría cristiana que nos aseguraba la estabilidad de un sistema teológico subyacente a todas las desviaciones” (*Image Science*, 3).⁷ De este modo, los peregrinos que llenaban las noches de sus largos viajes con la invención y narración de cuentos depravados y exagerados revelaban las expectativas cristianas y, al mismo tiempo, criticaban la hipocresía detrás de las acciones chocantes y libertinas que narraban. ¿De qué otra forma iban a poder divertirse en sus viajes largos y arduos? Cada cuentista de *The Canterbury Tales* parecía tener la

⁷ La autora agradece a María Alexandra Siquier por su gran ayuda con las traducciones.

meta de superar la temática depravada de su antecedente.⁸ Al detenerse y priorizar una de las escenas más escandalosas e hiperbólicas del desvío moral y sexual narrada en Chaucer, “The Summoner’s Tale,” y conectarla con la vida y la obra de Pasolini, *Demonios* también da prioridad al mismo tipo de desvío moral en los siglos XX y XXI y a la hipocresía frente a éste. Hay una razón intencional detrás de la selección de estas escenas de Chaucer no solo para retratar la vida y las pasiones de Pasolini, sino también para dibujar el escenario actual en el Perú y el mundo. *Demonios* pudo haberse centrado en cualquiera de las otras quince películas dirigidas por Pasolini ya que muchas de sus obras se centran en figuras religiosas y la mayoría tuvo mejor recepción que *I racconti di Canterbury*⁹. Centrarse en *I racconti*, y no en otra película de Pasolini, le permite a Adrianzén evocar la Edad Media, un contexto histórico y político impregnado de dogma religioso, leyes rígidas, jerarquías claramente delineadas y excesos hipócritas. Citando a Albert Baugh, W.J.T. Mitchell postula “En la literatura medieval, uno se da cuenta constantemente del lugar sumamente importante que ocupa la Iglesia en la vida medieval” (Mitchell, *Image Science*, 4). Así, se invita a la reflexión sobre los verdaderos valores, estructuras, normas y prácticas de una sociedad “cultura.” Lo interesante de la vida de Pasolini es que él encarnó la desviación en sus propios comportamientos y también en su arte, siendo perseguido y asesinado de manera brutal, precisamente por lo que él como persona y artista representaba.¹⁰

⁸ Los cuentos se narraban como parte de un concurso cuya función era entretener a los peregrinos y también hacer críticas sutiles de la sociedad. El cuentista que inventó el mejor cuento cada noche ganó un premio. Según Robert W. Hanning, “El tratamiento que Chaucer dio a Los cuentos de Canterbury era tan innovador como la variedad de géneros literarios que el texto encuadra e interconecta. Se sirve del marco para revelar las tensiones sociales y políticas que se manifiestan en las rivalidades interpersonales y en la resistencia a la autoridad” (xxi). Robert W. Hanning. “Introduction.” *The Canterbury Tales*. Traducción al inglés moderno por Peter Tuttle. (New York: Barnes and Noble Classics, 2007).

⁹ El investigador Tison Pugh no considera *I racconti di Canterbury* entre las mejores películas de Pasolini. Op. cit.

¹⁰ Benini describe las diferentes versiones del asesinato de Pasolini. Ocurrió la noche del 1 o 2 de noviembre de 1975 cuando un violador o varios lo atacaron, lo apuñalaron varias veces y lo atropellaron con un vehículo. Benini

Demonios juega con todo esto a través de las imágenes que construye en el escenario y con la ayuda de un velo humorístico, liviano y artístico, aunque bien complejo e intricado, invita al espectador a hacerse varias preguntas: ¿Cuáles son los comportamientos prohibidos en nuestra(s) sociedad(es) y quiénes deciden esto? ¿Las acciones “prohibidas” son prohibidas para todos o solo para algunos? ¿Quiénes son los que tienen el poder y la posibilidad de participar en cualquier acto prohibido y quiénes determinan esto? ¿Cuáles son los castigos apropiados para los que transgreden las normas establecidas y quiénes tienen el derecho de impartir estos castigos a los transgresores? ¿Son los castigos representados en estas obras puras exageraciones?

El argumento de *Demonios* parece sencillo. El director Pasolini manda a su productor, Umberto, a encontrar suficientes extras para que se pueda incluir en su película una escena escandalosa que viene directamente de un pasaje de Chaucer: una orgía llena de diablos y frailes que culmina en la expulsión de un montón de frailes por el ano del diablo:¹¹

UMBERTO: ¡Una escena donde Satanás, el mismísimo rey del infierno, cague frailes!

PASOLINI: No exactamente. No los caga: son producto de una pedorrera

elabora: “Oficialmente, hubo un solo asesino, el ‘ragazzo di vita’ (niño de la calle) Pino Pelosi. En realidad, en Ostia esa noche se llevó a cabo una ejecución pública virtual, repetida en las interpretaciones de esa muerte por muchos intelectuales, incluyendo a algunos de los que apoyaban más a Pasolini” (15). Hay mucho debate sobre las raíces del odio hacia el artista. Algunos lo odiaban por sus opiniones políticas (anti-fascistas), otros por las profundas críticas sociales presentes en sus películas, novelas y poesía. Había otros que no aguantaban su libertinaje sexual. Nunca se sabrá cuáles de sus transgresiones o si todas fueron la causa de este homicidio brutal. Op. cit.

¹¹ La escena está descrita así en el “Prólogo del alguacil” en *Los cuentos de Canterbury*: “Decidme, señor: ¿acaso los frailes poseen tanta gracia que ninguno llega aquí?”

Al revés -dijo el ángel-. Hay millones de ellos. Y se lo llevó abajo a visitar a Satanás.

-Como ves, Satanás tiene un rabo mayor que la vela principal de una carraca -afirmó él.

-¡Eh, tu Satanás! Levanta tu rabo y muéstranos tu culo: deja ver al fraile dónde anidan los frailes en el infierno.

Al instante, como enjambre de abejas de una colmena, se dispersó un tropel de veinte mil frailes del culo del demonio y zumbaron por todo el infierno antes de regresar lo más rápido que pudieron, deslizándose cada uno de ellos en las profundidades del culo del demonio.” Geoffrey Chaucer. “Prologue to The Summoner’s Tale.” *The Canterbury Tales*. (New York: Barnes and Noble Classics, 2007): 647.

UMBERTO: *¡Per la santa Madonna!*

PASOLINI: Digamos que los gases son frailes y curas. El diablo los expulsa por el culo y ya.

UMBERTO: Pésimo chiste. ¡Estúpido chiste! (33)

Como se ve en la cita, Umberto está muy en contra de esta idea de su jefe desde el principio, no obstante, no tiene más remedio que obedecer a quien tiene el poder sobre él. Así, la obra se enfoca en esta búsqueda de los extras, en la relación de aquéllos con Pasolini y en las vidas raras que los extras y el mismo Pasolini conllevan. Se intercalan los monólogos de cada extra y de Laura, la pareja de Pasolini y estrella de muchos de sus filmes, con escenas que revelan la diversidad y la complejidad de la vida amorosa de Pasolini y la intensidad de sus pasiones para el resto de la humanidad, para los marginados y para el arte.

Los varios mundos, deseos y transgresiones en *Demonios* se revelan y se transforman a través del manejo de lo visual. La visualidad presente en la obra teatral peruana también tiene sus antecedentes en Pasolini y Chaucer. Silvia Carlorosi confirma que Pasolini crea un tipo de “im-signo,” un lenguaje cinematográfico basado en signos visuales. Según Carlorosi, “Contrarios a los ‘lin-signos’ lingüísticos, estos ‘im-signos’ no se registran en ningún tipo de diccionario. Los ‘im-signos’, ya sean pictóricos o eventos reales, sonidos o emociones, vienen directamente del infinito y caótico mundo de la memoria y los sueños, y ellos revelan la forma íntima de la comunicación con uno mismo y entre el autor y los espectadores, mientras que, simultáneamente, delinean el mundo multifacético de lo ‘real’.” (Carlorosi 256).¹² Al enfocar la obra en las pasiones de Pasolini, *Demonios*, en cierto sentido, imita este sistema visual de *im-signos* de

¹² Silvia Carlorosi. “Pier Paolo Pasolini's *La Ricotta*: The Power of Cinepoiesis.” *Italica*, Vol. 86, No. 2 (Verano, 2009): 254-271.

varias maneras. La obra se crea de fragmentos ya sea de recuerdos e imágenes de textos previos, de versos concretos de Pasolini recitados por los Jóvenes, de imágenes y reflejos que se ven en el espejo que forma parte del escenario. Todos los fragmentos que se presentan dejan huella para que el espectador vaya formando su propio entendimiento de las pasiones de Pasolini y de la pasión en general.

La obra de Chaucer, a pesar de ser un texto escrito, es muy visual, como lo es el cine de Pasolini. *The Canterbury Tales* es también un texto pintoresco y vívido, lleno de color en sus descripciones de los personajes animados, poderosos y únicos que lo habitan. Lo visual en el caso de Chaucer resalta de las páginas por las detalladas fábulas depravadas del fraile y los otros clérigos, el molinero, el cocinero, el escudero, las monjas y la comadre de Bath. Irónicamente, estos personajes siguen viviendo a causa de los actos escandalosos que narran y en los cuales han participado. El hiperbólico libertinaje de estos personajes es lo que les ha convertido en los personajes canónicos cuyas historias seguimos apreciando hoy en día.

Adrianzén y La Hoz interrogan las normas y conductas sociales y las actitudes del público frente a éstas a través del empleo de la visualidad en la obra y esta misma visualidad nos permite “leer” entre líneas y entender los matices que la obra ofrece al espectador. Según Roland Barthes, “la pluralidad de lecturas (de una imagen) no es anárquica; depende de los distintos tipos de conocimiento – prácticos, nacionales, culturales, estéticos – que la imagen incorpora y éstos se pueden clasificar, para formar una tipología” (*Image, Music, Text*, 46). “Cada signo corresponde a un cuerpo de ‘actitudes’ . . . algunas de las cuales pueden estar obviamente ausentes en este o aquel individuo” (47). En el presente estudio, se propone examinar detalladamente tres de los elementos visuales más destacados en *Demonios*: la incorporación del cine dentro de la obra; el manejo de la iluminación para crear un efecto claroscuro en el montaje;

y las poses de los cuerpos, algunas de las cuales imitan la iconografía religiosa de las grandes narrativas culturales. Al analizar las particularidades de estos tres tipos de imágenes con la ayuda de las teorías de Maaïke Bleeker, Greg Giesekam, W.J.T. Mitchell y Roland Barthes, entre otros, este ensayo indagará en los valores artísticos y socioculturales proponiendo que al centrarse y multiplicar a los marginados y al destacar, burlarse y al mismo tiempo simpatizar con el “comportamiento desviado” en *Demonios*, los teatreros hacen que la desviación en sí – con su trasfondo social y sus matices religiosos - se convierta en el tema fundamental de su obra. El empleo de lo visual – el marco cinematográfico, los juegos de luz y sombra y las poses corporales – no solo seduce al espectador, sino que también manipula su conciencia al mostrar que cualquier comportamiento, así como las actitudes frente a éste, está fuertemente arraigado y producido por la cultura. Sin embargo, es esencial decir que Adrianzén y La Hoz no juzgan los actos que se consideran prohibidos ni entran en el discurso sobre el bien o el mal. Representan los actos prohibidos y los presentan como “normalizados” a través de los siglos para confirmar que la desviación como concepto siempre ha existido, que es una construcción social y que las actitudes hacia lo prohibido son variadas y tienden a ser hipócritas. Además, las definiciones de la desviación y las actitudes frente a éstas favorecen a los que controlan la sociedad del momento, donde la iglesia ha tenido siempre un papel preponderante en dicho control. Forzado a reconocer que los comportamientos desviados han sido la norma a través de los siglos y que son las actitudes y perspectivas frente a éstos las que han sido mediadas y manipuladas por la cultura dominante, el espectador se empieza a emancipar y a reconocer, de acuerdo con Jacques Rancière, que “el saber no es un conjunto de conocimientos, sino una posición” tomada de acuerdo con la comunidad (16).

Imágenes enredadas

Para Maaike Bleeker, el teatro es una “vision machine” y esta máquina se puede utilizar para construir imágenes que dirigen y manipulan la atención del espectador (7). Bleeker habla de la focalización, un concepto que insiste en la relación precisa entre el espectador, la imagen que ve y el contexto particular dentro del cual se construye la imagen (Bleeker 28). Sin embargo, ninguno de esos componentes de la focalización se construye en el vacío. El espectador crece dentro de la cultura y ésta también influye su visión. Al recontextualizar las imágenes en un nuevo escenario, dramaturgo y director controlan lo que el espectador ve y le invitan a ver la imagen en el nuevo contexto y como si fuera por primera vez (Bleeker 28).

Demonios aprovecha la visualidad de los textos precursores, recodificando sus imágenes ya consideradas partes del canon, para cumplir con sus propósitos. La obra empieza con un fragmento de *I racconti di Canterbury* de Pasolini. Con este marco cinematográfico se abre y se cierra obra; no obstante, hay un contraste muy destacado entre la primera y la última escena filmica incorporadas y los artistas de *Demonios* juegan con estos contrastes visuales. Cuando se levanta el telón, se proyecta en blanco y negro el título y los créditos cinematográficos de la película de Pasolini. El público se queda en absoluto silencio y oscuridad durante más de dos minutos, viendo solamente la pantalla negra con las letras de los nombres en blanco y negro. Es muy probable que la mayoría de los espectadores tenga poco conocimiento de la vida y la obra de Pasolini y por eso su oscuridad va más allá de lo literal. La lista de créditos se proyecta en la pantalla y el público ve el nombre de Pasolini cuatro veces y empieza a ver los nombres de algunos de los personajes centrales en su vida real, algunos de los cuales son también personajes en *Demonios*: Laura Betti, Ninetto, Umberto y Patrick, junto con los nombres de los muchos

extras que aparecen en la película. La oscuridad y el absoluto silencio parecen eternos. De repente, después de unos segundos, se vislumbran algunas figuras sombrías – también en blanco y negro – a los lados y por debajo de la pantalla. Aunque sean difíciles de destacar, estas figuras se mueven espasmódicamente, brincando, agachándose o deslizándose por el suelo. De vez en cuando se entreven dos figuras que se abrazan apasionadamente. Al acabarse los créditos de la película, un cuerpo masculino con el torso desnudo, se levanta a la derecha de la pantalla y luego se cae de nuevo al suelo. Un segundo hombre se para a la izquierda por unos segundos mientras que una tercera figura se agacha en la oscuridad debajo de la pantalla. Esta última figura se desviste parcialmente y tira la camisa al aire, la cual alza el vuelo y eclipsa una parte de la pantalla.

Al iniciar la obra en la oscuridad, con la proyección en blanco y negro de la película, y al insertar los cuerpos en movimiento en medio del proscenio iluminado por el fulgor gris de la película, *Demonios* parece priorizar los espacios a los márgenes y los cuerpos que actúan en ellos. Desde el principio, el director busca desviar la atención de los espectadores hacia los espacios grises y las figuras que juegan en ellos. Estas figuras, si se quiere *juguetonas*, habitan las periferias del escenario, y sus acciones apenas se destacan. Cuando la luz cambia, dichas figuras, marginadas literal y figurativamente, se mueven al centro del proscenio y vemos que representan a los tres Jóvenes. Estos personajes sirven como un tipo de coro griego, cuyas intervenciones van desde conectarse con el público para darle información esencial, *meta*-comentar, describir o juzgar un personaje o una escena, recitar en voz alta la poesía de Pasolini, o intervenir en la acción. La yuxtaposición de estas figuras marginadas con la lista de créditos que también nombra los extras *invisibles* al lado de los protagonistas, hace volcar la atención sobre quienes se encuentran en los márgenes.

Además de poner énfasis en las áreas grises, la opacidad de esta escena manipula la focalización del espectador y toma ventaja de sus puntos ciegos – la oscuridad eclipsa su vista y no es capaz de ver toda la acción ni de saber todo lo que pasa. Cada espectador verá algo distinto, más o menos claro dependiendo de la posición de su asiento con respecto a la iluminación. Por eso, cada espectador tendrá una relación única con las imágenes y las acciones de los personajes que forman parte de éstas. Y si a esto le agregamos que muchos espectadores sabrán muy poco de la vida y obra de Pasolini, tendrán que depender de las imágenes creadas por Adrianzén y La Hoz para su comprensión. Así que el espectador astuto reconocerá que aún con su posición privilegiada tiene la vista eclipsada y manipulada por varios factores fuera de su control.

Además de abrir cierta concientización en el espectador, la combinación de medios - video yuxtapuesto con los cuerpos vivos de los actores - abre y hace fluir la acción al mismo tiempo que borra los límites entre géneros artísticos, espacios e historias. Provee el marco de la obra, lo cual produce otra ironía: esta obra teatral depende del cine que también depende de la literatura. De esta manera, desde el inicio esta obra teatral peruana transgrede fronteras artísticas, políticas y sociales y dialoga con lo local y lo universal a la vez.

Como se mencionó anteriormente, *Demonios* empieza y culmina con un video de una escena de *I racconti di Canterbury*. El empleo acertado y selectivo del cine en la obra teatral va más allá de simplemente seducir al espectador; ayuda a manipular su visión y dirigirla entre el arte y los cuerpos reales que habitan el escenario y entre el pasado evocado en la película y el presente aquí representado. Greg Gieseckam afirma que dentro de un performance, “el video funciona para desdibujar los límites entre los comportamientos reales y los imaginarios” (248).

Además, “La presentación simultánea que entrelaza varias fuentes y géneros requiere un público atento, listo para leer la relación entre los distintos tipos de materiales o presentaciones” (248).

Asimismo, el segundo fragmento de la película de Pasolini incorporado en *Demonios* es totalmente diferente en estilo, color, tono y temática de la lista de créditos presentada en blanco y negro para iniciar la obra. En contraste con la escena inicial - sosa, monótona, lenta y silenciosa - la escena con los diablos y los frailes está llena de color, ruidos, movimientos espásticos y caos. En ésta – una escena que viene directa, casi plagiada de *The Canterbury Tales* - un fraile es despertado abruptamente de un sueño por un ángel quien le acompaña a cruzar el umbral del infierno y entrar en sus entrañas. Aunque esta escena se haya descrito y discutido a través de *Demonios*, no hay nada que pueda preparar al espectador para lo chocante de las imágenes que se verán en la pantalla. Una fila de cuerpos desnudos camina por un sendero estrecho hasta llegar a una orgía de diablos violetos, rojos, verdes y marrones que copulan de manera frenética en las camas y en los prados a su alrededor. Pronto, se acerca más al culo rojo y enorme de un diablo gigantesco. De repente, el diablo levanta la cola inmensa y expulsa violentamente de su culo a cientos de frailes, vestidos de sus trajes tradicionales. Como si fueran excremento, estos frailes en miniatura se deslizan en el estiércol. Umberto, ahora vestido de fraile porque se necesitan todos los extras que se pueda encontrar, describe la escena antes de mostrarla al público:

¡Entremos al túnel del tiempo y aterricemos en el año 1300 y tantos para jugar a este bonito juego: la Edad Media en occidente! Casi diez siglos, donde la cruz y el nombre de Dios hacen santos al mismo tiempo que encienden hogueras. Donde una vida humana vale menos que una vaca. Donde se encuentran hombres colgados en la horca por todos los caminos. Donde las acequias repletas de excrementos surcan las calles. Donde las guerras, las pestes y las sangrías de los médicos matan a nueve de cada diez antes de

llegar a los treinta años. . . . Donde se come con las manos, se limpia la boca con el mantel y se orina debajo de la mesa del banquete. Donde monjas y curas fornican en la cuaresma, y engendran y conciben en las pascuas. . . Donde se nace en público, se duerme en público, se copula en público, se defeca en público y se muere en público. La Edad Media . . . Este es el mundo que le tocó a Chaucer y que supo retratar en toda su miseria y su grandeza. ¡El mundo de ‘Los cuentos de Canterbury’! (71)

A pesar de todos los avisos verbales cuyo objetivo sería preparar a los espectadores antes de mostrarles la escena, las imágenes son lo que dominan el enfoque de los espectadores. A primera vista, esta imagen decadente sirve para seducir al espectador. Aun cuando no quiera ver tanta decadencia, los colores vivos y el caos de la escena fílmica atrapan su atención. Irónicamente, por la conexión entre esta escena y “la alta cultura,” es decir la literatura canónica de Chaucer, el espectador puede justificarse que detiene la vista para apreciar el arte de la escena. Por eso, la escena seduce al espectador y al mismo tiempo le engaña. De acuerdo con Ana María Amar Sánchez, el arte funciona así: participa en un juego de seducción y decepción (36) y por eso, la escena, junto con los comportamientos y los castigos que se representan en ésta, atrae a los espectadores al mismo tiempo que les repugna. Mitchell también confirma que ciertas imágenes participan en un juego que vacila entre la abominación y la adoración. Nos atraen al mismo tiempo que nos animan a cubrirnos la mirada para no verlas. Según Mitchell, cuando esto sucede es porque la imagen evoca un trasfondo cultural religioso: “puesto que el ídolo es adorado éste debe ser abominado por los iconofóbicos” (Mitchell, *What Do Pictures Want?*, 34). De esta forma, las imágenes insisten en “una especie de dominio sobre el espectador” (36). De la misma manera en que manipulan la visión del espectador, también tienen la capacidad de controlar sus actitudes frente a lo que se ve.

Mientras que Umberto insiste en que ésta es la peor escena de la película, Pasolini no solo la defiende sino que la prioriza. Para los espectadores este conflicto entre director y productor puede llevarlos a reflexionar sobre el debate entre lo que se clasifica como el arte bueno y el arte malo. Además, mirar esta escena y reírse de su contenido, catalogado por una sociedad “cultura” como depravado, perverso y aun ofensivo, invita a un cuestionamiento sobre las normas sociales y quienes las establecen. En su análisis de las imágenes ofensivas, Mitchell postula que ciertas imágenes son ofensivas en su esencia, sin que se haga ningún comentario social sobre lo desagradable o grosero de su contenido (*What Do Pictures Want?*, 125). A su vez, en otras instancias, “las fuerzas psicológicas que hacen que un individuo se ofenda por una imagen son invisibles y no predecibles” (*What Do Pictures Want?*, 126). “En parte, la dificultad de las imágenes ofensivas surge de su tendencia de arraigarse en el frente de los conflictos sociales y políticos . . .” (*What Do Pictures Want?*, 128).

Entonces ¿en qué categoría se cae este fragmento del filme? ¿Sería inherentemente ofensivo o atractivo para el espectador? El espectador lo adora y lo detesta a la vez. El juego visual grotesco y ridículo de un diablo defecando frailes no solo absorbe a los espectadores sino que también les hace reír y disfrutar permitiéndoles hacer catarsis. Las raíces literarias e históricas de la imagen, junto con su capacidad de evocar los demonios reales de la actualidad en la forma de clérigos – cuyos comportamientos merecen esta comparación con el excremento –, permite que los espectadores disfruten de la escena y descarguen sus frustraciones con respecto al tratamiento actual de los clérigos pedófilos en la Iglesia Católica del Perú y del resto del mundo en los siglos veinte y veintiuno. En el contexto de los escándalos religiosos en el Perú y en el mundo entero, ver a los frailes como caca expulsada del ano de Satanás puede proveerle a la(s) sociedad(es) actuales un alivio bien merecido. Mitchell sostiene que “el carácter ofensivo de

una imagen no está escrito sobre piedra, sino que surge de la interacción social entre un objeto específico y las comunidades que pueden tener en sí respuestas variadas y divididas frente a dicho objeto” (Mitchell, *What Do Pictures Want?*, 131).

De este modo, el fragmento de la película que se proyecta al final de la obra y el verdadero caso Sodalicio, sociedad de vida apostólica acusada e investigada por abusos sexuales que será descrito en la próxima sección de este ensayo, muestran claramente que no todo es blanco y negro en el arte ni el mundo. El empleo de la iluminación es otro elemento visual que controla la focalización del espectador y también refuerza este mensaje. La exageración de los tonos negros, blancos y grises en la escena inicial introduce al espectador al estilo claroscuro que predomina en el resto de *Demonios*. Una técnica artística originada en el renacimiento y barroco italiano, el término claroscuro o *chiaroscuro* yuxtapone las palabras italianas para la iluminación y la oscuridad y se refiere al contraste tonal que enmarca los sujetos centrales de una pintura. Los artistas italianos Caravaggio y Leonardo Davinci eran los más destacados en el uso del estilo claroscuro. Según la descripción de la Galería Nacional en Londres, Davinci usó el claroscuro para crear la impresión de una tridimensionalidad en sus figuras mientras que Caravaggio se sirvió de la técnica para crear un efecto dramático. Ambos artistas también entendían el impacto emocional que pudo producir este manejo de luz y sombra.

La Hoz también manipula este juego claroscuro por semejantes razones. Al oscilar entre la luz, la oscuridad y la sombra en la mayoría de la obra, se acrecientan las tensiones dramáticas y, como se verá más adelante, se destaca la tridimensionalidad de algunas figuras, moviéndolas entre la plasticidad de la iconografía religiosa y la humanidad de los cuerpos eróticos en el escenario.¹³ Por ejemplo, cuando los tres Jóvenes entran se notan las faldas triangulares, largas y

¹³ El número tres es importante. En el escenario hay tres Jóvenes y tres extras que representan los tres textos, tres géneros artísticos, tres naciones y tres épocas evocados en *Demonios*.

blancas, que cubren la parte de abajo de sus cuerpos y que destacan los torsos desnudos y radiantes, enfatizando el juego entre su aspecto erótico y su plasticidad. A veces esos Jóvenes se posan como estatuas. La manipulación de la luz y la sombra controla lo que se ve pero también tiene el poder de guiar y/o transformar las emociones de los espectadores porque les permite ver según criterios culturales preconcebidos. Cuando los Jóvenes se tocan y se acarician, ¿participan en actos ilícitos o imitan el arte culto? ¿Lo que se ve aquí son escenas que surgen de la realidad o del arte clásico?

Las escenas más fáciles de examinar son aquellas que cuentan con una iluminación general, de poco contraste, no solo porque las acciones se perciben con mayor claridad, sino también porque son menos las escenas que cuentan con este tipo de iluminación. Entre las que cuentan con una iluminación general se incluyen: la escena que sigue la película inicial, cuando los tres Jóvenes entran vestidos de la cintura hacia abajo con una falda blanca triangular (31-32); la escena con Pasolini, Umberto y Laura que sigue inmediatamente a esa escena (33-36); otras escenas cortas cuando Pasolini y Umberto se hablan de la filmación del guión; una escena cuando Umberto, Pasolini y Laura entran a escena con tres de los extras que esperan poder actuar en la película (44-47); la escena inicial del segundo acto cuando Laura, quien viste llamativamente como la Comadre de Bath, le habla al público sobre el valor del arte y sus razones para haberse hecho actriz (68-69). La mayoría de estas escenas con iluminación general se enfocan en las estrategias de producir y promocionar el arte como negocio dentro de un mundo que no entiende las humanidades (ni la humanidad, al parecer). Pasolini y su productor pelean sobre si se debe incluir o no cierta escena en la película, sobre cuántos extras se necesitan y sobre cuánto pagarle a cada uno. Estas escenas banales representan un día en la vida de un artista ordinario y la necesidad de producir obras para ganarse el pan para sus creadores y

actores. Son escenas interesantes que comentan acerca del valor del arte en el pasado y la actualidad. Entretienen al espectador y le ofrece la posibilidad de reflexionar sobre la importancia del arte en general.

No obstante, lo que pasa en las sombras capta mayor interés, tanto a nivel dramático como temático. Cada personaje tiene su momento, su espacio, en la sombra creada por la luz. Se expresan las luchas psicológicas y sociales de cada personaje desde las sombras – los intersticios entre la iluminación y la oscuridad. McKinney y Butterworth han notado que “. . . el manejo selectivo de la iluminación puede servir para agrandar o acentuar la imagen, crear momentos afectivos . . . en conjunto con el espacio rítmico del escenario, para lograr cambios fluidos de escena, para subrayar las relaciones entre los personajes y para envolver al público con ‘la magia de sus oscilaciones.’” (93). Por eso, el público escucha un discurso expresado desde la sombra o ve unas acciones semi-oscuras. Hay tres tipos de acciones que se llevan a cabo en las sombras: las retrospectivas de la relación de Pasolini con varios amantes homosexuales; las escenas cuando Pasolini se ve pensativo, a veces acompañado por uno de los Jóvenes del coro que narra sus reflexiones o lee en voz alta sus versos; y los monólogos de los tres extras, los cuales destacan su estado psicológico y le da al público la oportunidad de observar el pasado de sus vidas traumáticas.

Las escenas en las sombras exponen la turbulencia interior de Pasolini con respecto a sus pasiones sexuales, políticas y personales y yuxtaponen ésta al lado de los traumas de los extras. Dos escenas demuestran el amor profundo que el protagonista sentía hacia su hermano Guido, quien en una escena anuncia que se juntará con la causa comunista, perdiendo la vida más adelante en dicha lucha. La escena retrospectiva muestra el amor tempestuoso, intenso y profundo entre los hermanos; está claro que Pasolini amaba a su hermano con todo el corazón

pero también hay una tensión sexual que marca su relación. Por otra parte, el amor entre Pasolini y Bruno, su antiguo estudiante, se desarrolla de manera más explícita en la semioscuridad, y algunos la tildarían de escandalosa. Bruno se quita los calzones y los dos amantes se besan y se abrazan. Pasolini idealiza el cuerpo desnudo de Bruno y éste posa desnudo en un diván, cual Maja de Goya. Extendiendo su brazo con elegancia, seduce a Pasolini, como invitándolo a tener sexo con él. Más adelante, cuando Pasolini se muda del campo a la ciudad, Bruno se queda en el campo, pero la pasión ardiente sigue marcándolos. Un tercer amante homosexual, el jovencito Ninetto, se convierte en la obsesión de la vida erótica de Pasolini, tanto en la realidad como en esta obra. Como si fuera una parodia del amor cortesano, la unión entre Pasolini y su discípulo no se puede realizar por dos razones: Ninetto es demasiado joven y, además, es heterosexual. No obstante, la pedofilia que pueda manchar la relación entre Pasolini y Ninetto se vuelve normal y se convierte en tema central en *Demonios* y en la mente de Pasolini.

Las pasiones de Pasolini – las sexuales, las políticas y las artísticas – se desarrollan en las sombras. Mientras que uno de los Jóvenes lee los versos de Pasolini desde las sombras, una luz tenue revela a Pasolini mirándose en el espejo de manera pensativa. Junto a las escenas apasionadas con los diferentes amantes, los versos que los Jóvenes leen en voz alta, mientras que el protagonista se sienta en semioscuridad, informan a los espectadores sobre el hombre real y, al mismo tiempo, vislumbran las profundas luchas interiores de esta figura dinámica. En todas estas escenas sombrías, “. . . el uso simbólico del color, la iluminación y las sombras tenía como intención ser conmovedor e intenso” (McKinney and Butterworth 93).

La inserción estratégica y contrastante de los fragmentos de la película (que como ya sabemos uno es aburrido en blanco y negro y el otro colorido y caótico), dentro de un juego de luz y sombra, genera imágenes opacas y puntos ciegos que fuerzan al espectador a superar sus

impedimentos visuales para tratar de descifrar esas imágenes borrosas y leer entre líneas su contenido artístico y cultural. Junto con estas dos técnicas visuales, los cuerpos de los actores presentes en el escenario nos recuerdan que éste no es ni cine ni literatura, sino una obra teatral en plena representación. Con la excepción del cuerpo femenino de Laura y el de Pasolini, todos los cuerpos brillan por su semi o total desnudez. La luz tenue sobre los cuerpos en escena ayuda a destacar la musculatura masculina, los torsos fuertes tanto de los amantes de Pasolini como los de los Jóvenes y también de los extras, representados estos últimos por los mismos actores que interpretan a los Jóvenes. Resalta la luz que cae sobre el cuerpo desnudo de Bruno, la suave sensualidad de la piel de Guido, la fragilidad de los cuerpos de Algernon, John y Patrick (los extras) y la fuerza y agilidad corporal de los Jóvenes. Incluso Umberto levanta su túnica de fraile en un momento para ofrecerle al espectador un vistazo de sus genitales. En muchos momentos de la obra, uno piensa que está dentro de un museo mirando las estatuas grecolatinas. Las poses inmóviles contrastan con el frenesí de la vida erótica del protagonista, con el traumático estado psicológico de los extras y con el caos de la película.

Algunas de las poses evocan referencias religiosas también. En la segunda escena, dos de los Jóvenes están sentados con el tercer cuerpo extendido sobre su falda, evocando así la Piedad de Miguel Ángel, donde se representa a la Virgen María sosteniendo el cadáver de Cristo. Desde esta posición icónica los Jóvenes introducen a Pasolini al público y anuncian que su *Trilogía de la vida* “ha sido tildada de inmoral y pornográfica” (32). En otra escena, Guido vuelve de la revolución para despedirse de su hermano, extendiendo su cuerpo moribundo en forma de cruz en el suelo, mientras que uno de los Jóvenes los mira. A través de las poses y las posiciones de los personajes, la obra construye un juego sofisticado de mirar, eclipsar y esconder que sirve para concientizar al espectador y revelarle que el acto de mirar no es inocente ni arbitrario.

Otra pose iconográfica sigue el monólogo de Algernon, uno de los personajes que sirve de extra en la escena diabólica de *I racconti*. La historia de Algernon es la más absorbente de la de todos los extras porque su pasión le conduce a atacar a Pasolini, imitando la escena del asesinato que acabó con la vida real del cineasta. Encuadrado en el tono melodramático y sarcástico que marca las obras de Adrianzén, el discurso de Algernon revela su odio por los abusos sexuales de su padrastro y la indiferencia de su madre hacia éstos. Atormentado por la posibilidad de que su padrastro abuse también de su hermanito, Algernon sueña con matar a su padrastro de la manera más violenta y cruel posible (63-64). El pasado miserable de Algernon se combina con su pobreza actual para hacer desbordar sus pasiones. Cuando Pasolini y su productor se niegan a pagar a los extras un salario adecuado por su papel en la película:

Algernon se va encima del inmóvil Pasolini para clavarle el cuchillo. En rápida reacción, Umberto, John y Patrick lo sujetan. Forcejean y el cuchillo cae al suelo. Pero Algernon logra zafarse de los tres y consigue darle un puñetazo en la cara a Pasolini, quien se tambalea. Los otros tres sujetan a Algernon, todo en medio de los gritos de Laura. (76)

Llegado a su límite personal, Algernon se vuelve violento para escapar de su vida marginada. Solloza y jura que va a matar a Pasolini. Pronto, con la imagen que se crea con los cuerpos actorales, el Algernon iracundo se convierte en héroe, imitando la figura de Cristo en la cruz.

Después del ataque:

Pasolini se acerca a Algernon sujetado con fuerza por los tres. **Algernon tiene los brazos extendidos, como un Cristo semi arrodillado.** Pasolini se acerca a él y, en un gesto totalmente inesperado, lo besa suavemente en la mejilla. Algernon se desconcierta. Pasolini le acaricia el cabello. Algernon, quebrado, lanza un gemido desgarrador, un gemido infantil y animal al mismo tiempo cargado de toda su angustia de años, que le

hiela la sangre a todos y termina en un llanto sordo. Su cuerpo afloja. (énfasis mío, 76-77)

La compasión de Pasolini, la pose religiosa, la docilidad de Algernon y la actitud benevolente e indolente de Pasolini frente a su atacante manipulan la empatía de los espectadores para favorecer al paria. En vez de castigarlo, Pasolini perdona al marginado y le paga el dinero que merece. Si el espectador astuto no reconoce a primera vista la conexión de esta imagen con los iconos sagrados, Adrianzén se lo señala en sus acotaciones. Las poses presentadas en el escenario caben dentro de la categoría de imágenes que Rancière llama “imágenes ostensivas,” es decir, “una imagen que insiste en su ‘poder como pura presencia’ y que emplea medios estéticos para producir un efecto modelado en el del ícono religioso. . . lo ostensivo les da vida a sus imágenes en la manera de los íconos sagrados” (discutido en Mitchell, *Image Science*, 85).

La posición física de Algernon y la redención que Pasolini le ofrece no es la única pose que se remonta a la iconografía religiosa. Intercaladas con escenas donde los Jóvenes están corriendo por el escenario, coqueteando el uno con el otro y persiguiéndose de manera erótica, hay escenas de naturaleza muerta donde los Jóvenes se paralizan asemejando una imagen religiosa. Por ejemplo, después de terminar de filmar *I racconti*, Umberto reflexiona sobre la muerte y el arte de la siguiente manera: “El cine y el teatro: todo es ilusión. Cuando pasa, ya no existe . . . un recuerdo. Un soplo. Finalmente una sombra. Quizá por eso nunca seré director. No podría soportar que todos los momentos de vida que haya creado, mueran para siempre al terminar al día” (79). En este momento los tres Jóvenes entran a escena con sus torsos desnudos, llevando una falda blanca triangular. Dos de los Jóvenes se sientan solemnemente enfrente de un montículo cubierto de blanco con el tercero tendido como un cadáver sobre sus faldas. ¿Puede ser el sepulcro de Cristo? Este momento también presagia la muerte de Pasolini en la próxima

escena. Los Jóvenes se paran y forman un triángulo mientras narran los acontecimientos de la verdadera muerte de Pasolini quien fue asesinado, según ellos, “¡Por cochino! ¡Por maricón! ¡Por comunista!” (80).

El panorama global y las desviaciones normalizadas (por y para algunos)

Evocando el discurso de Heidegger, Mitchell alude a las “imágenes globales”, “metáforas, figuras e imágenes que constituyen los discursos de la globalización, antigua, moderna y posmoderna. Por eso, hace falta preguntarnos: ¿cómo es que se imagina, se representa o se conoce lo global?” (Mitchell, *Image Science*, 94). Mitchell también nos recuerda que es difícil hacer el ‘zoom’ de manera suave y precisa para desplazarnos entre lo global y lo local. Solo se puede hacer esto si se crea un vórtice para filtrar la perspectiva del espectador e imponerle un nuevo sistema para la observación más cercana y personal (Mitchell, *Image Science*, 103). Adrianzén y La Hoz crean varias imágenes que sirven como su vórtice para mover el enfoque del espectador entre lo global y lo local, entre el arte y la realidad y entre el centro y los márgenes de estos textos y situaciones, desestabilizando así al espectador, forzándolo a reflexionar sobre las hipocresías establecidas a través de los siglos, las cuales él mismo sigue fomentando. De esta forma, se le urge al espectador reconsiderar y reevaluar el estado actual del mundo e imaginar y replantearse su futuro (Mitchell, *Image Science*, 107).

En el contexto del Perú contemporáneo – y de hecho del mundo actual – se puede comprender esta tensión entre rechazar y disfrutar de los actos de Pasolini o los peregrinos y del destino de estos frailes que son expulsados violenta y exageradamente por el año de Satanás. En un país cuyas leyes no apoyan las relaciones homosexuales, los que tienen el poder – los clérigos – sí pueden participar en cualquier acto prohibido al resto de la ciudadanía. Lo han hecho y lo

siguen haciendo. En su libro *Mitad monjes, mitad soldados* (2015), el periodista y ex miembro del Sodalitium Christianae Vitae (SCV), Pedro Salinas, explica el caso Sodalicio, y denuncia cómo se estableció una secta radical y conservadora de la Iglesia Católica, dentro de la cual se fomentó una sistematización de la pedofilia y abusos de poder sexual y autoritario, la cual se escondió por décadas y fue apoyada por la misma Iglesia. Según Salinas, “para la sociedad limeña, el Sodalicio es como un Opus Dei peruano. Aunque un Opus Dei mucho más radical, por cierto” (73). No obstante, “en 1997. . . Juan Pablo II aprobó al Sodalicio como Sociedad de Vida Apostólica” (Salinas 49). El título del libro de Salinas, se refiere al lema principal del SCV que se repetía cada año en las memorias de Luis Fernando Figari Rodrigo, su director por 40 años: “‘Todo se puede resumir en aquello de ser mitad monje y mitad soldado’. . . . Y los sodálites son definidos como ‘soldados de Cristo en una milicia que jefatura María’” (Salinas 51).

Según Salinas, el Sodalitium tiene raíces en el fascismo e insiste en la obediencia como mayor característica de sus ingresos. “Para lograr una obediencia férrea . . ., los superiores del Sodalitium han aplicado técnicas de control mental, tendientes a socavar la auto estima y eliminar la voluntad propia” (70). La organización creaba una red secreta e insistía en combatir sus enemigos. Casi todos se incluían entre sus enemigos: los comunistas, los practicantes de la Teología de la Liberación y aun los padres de los ingresantes jóvenes de la organización. Como “la primera comunidad masculina de consagrados nacida en tierras peruanas” (Salinas 82) el Sodalitium busca atraer a adolescentes “inseguros” e “intranquilos” que “buscan formar parte de un grupo que les otorgue la seguridad de una estructura estable y la certeza de sentirse parte de una causa grande y noble, que a la vez los trascienda e incluya” (Salinas 79).

Salinas revela que dentro del SCV se “asume como ‘normal’ cosas que no son

‘normales’” (16). Mientras se profesa que “el impulso sexual no es reconocido como un instinto” y se trata de reprimirlo, “el lenguaje sexualizado era muy frecuente en el ambiente sodálite” y el liderazgo del Sodalitium “a veces terminaba eyaculando durante su discurso” (79). A pesar de este rechazo de la sexualidad, hay pruebas de que los del Sodalitium están involucrados en “prácticas de sujeción homosexual” (Salinas 87).

Salinas escribe su libro porque siente “el imperativo de volver visibles hechos invisibles” (17). Sin embargo, reconoce que “para los sodálites, ELLOS SON LA IGLESIA CATOLICA” (Salinas, énfasis en el texto, 89). Esto quiere decir que se pueden esconder y proteger bajo la manta de esa Iglesia tan poderosa.

Adrianzén y La Hoz hacen visibles no solo los actos invisibles de éste y otros grupos poderosos, sino que también revelan las actitudes hipócritas frente a éstos. Irónicamente, “en octubre de 2007,” es decir el mismo año del estreno de *Demonios* en Lima, “la policía detuvo al sodálite Daniel Murguía Ward, de 42 años, en Lima” porque un niño menor de once años lo acusó de llevarlo “a un cuarto y . . . luego me bajó mi pantalón y comenzó a manosearme y chupar mi pene con su boca, para luego tomarme fotos con una cámara . . .” (Salinas, 97). Frente a esta realidad, ¿cómo pueden escandalizarnos las acciones de Pasolini o las orgías Chaucerianas? ¿Quiénes postulan rescatar del ano del diablo a seres reales tan asquerosos como Daniel Murguía Ward o Luis Figari?

Como ya se ha establecido, Adrianzén y La Hoz no tratan de ganar prosélitos ni de juzgar comportamientos con *Demonios*. Lanzan al foro una serie de imágenes tomadas de la alta cultura a través de los siglos para jugar con la focalización del espectador y hacerle cuestionar los códigos sociales, quiénes los construyen y quiénes tienen derecho de *desobedecerlos*. Reconocen, como el Joven 1 expresa en *Demonios*, que “No siempre la buena literatura nos salva

del ridículo” (79). Sin embargo, al entretener a su público de una manera tan intelectual – con textos canónicos y contextos globales –, Adrianzén y La Hoz le dan a su público unas horas de descanso de lo ridículo de la realidad que los rodea. A través de las sofisticadas imágenes que crean, no solo entretienen al espectador sino que también le ofrecen la oportunidad de examinar sus propias pasiones con respecto a estas realidades. Así, la pasión según Pasolini se convierte en la obsesión del espectador.

Bibliografía

Adrianzén, Eduardo. “Demonios en la piel. La pasión según Pasolini.” *Muestra: la revista de los autores de teatro peruanos*, Número 19 (Febrero 2009): 29-81.

Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*.

Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. Traducción por Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

Benini, Stefania. *Pasolini: The Sacred Flesh*. Toronto: University of Toronto Press, 2015.

Bleeker, Maaïke. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2008.

Carlorosi, Silvia. “Pier Paolo Pasolini's *La Ricotta*: The Power of Cinemopoiesis.” *Italica*, Vol. 86, No. 2 (Verano, 2009): 254-271.

“Chiaroscuro.” “Glossary.” The National Gallery.

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/chiaroscuro>

(Acceso 7 de mayo, 2018).

Chaucer, Geoffrey. "Prologue to The Summoner's Tale." *The Canterbury Tales*. New York: Barnes and Noble Classics, 2007. 647.

Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Traducción al inglés moderno por Peter Tuttle. New York: Barnes and Noble Classics, 2007.

"Espacio Libre Teatro." *Puntos de cultura blogspot*.

<http://puntosdecultura.pe/puntoscultura/espacio-libre> (acceso 7 de mayo, 2018).

Gieseckam, Greg. *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Hanning, Robert W. "Introduction." *The Canterbury Tales*. Traducción al inglés moderno por Peter Tuttle. New York: Barnes and Noble Classics, 2007. xiii-xxxix.

McKinney, Joslin and Philip Butterworth. *The Cambridge Introduction to Scenography*. New York: Cambridge University Press, 2009.

Mitchell, W.J.T. *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2015.

Mitchell, W.J.T. *What Do Pictures Want? : The Lives and Loves of Images*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2005.

Pugh, Tison. "Chaucerian Fabliaux, Cinematic Fabliau: Pier Paolo Pasolini's '*I racconti di Canterbury*.'" *Literature/Film Quarterly*, vol. 32, número 3 (2004): 1-6.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción Ariel Dilon. Argentina: Ediciones Manantial, 2010.

Salinas, Pedro. *Mitad monjes, mitad soldados. El Sodalitium Christianae Vitae por dentro*. Lima, Perú: Planeta, 2015.

Velarde, Sergio. “Crítica: *Demonios en la piel.*” *El oficio crítico.*

<http://eloficiocritico.blogspot.com/2011/04/critica-demonios-en-la-piel.html> 1 de abril de 2011.

(Acceso 7 de mayo, 2018).