

Teorema de **Pier Paolo Pasolini**

Un ensayo audiovisual sobre
el realismo contemporáneo

Fernando Mazás



elaleph.com



UNIVERSIDAD
DEL CINE

TEOREMA
DE PIER PAOLO PASOLINI:
UN ENSAYO AUDIOVISUAL SOBRE
EL REALISMO CONTEMPORÁNEO



UNIVERSIDAD DEL CINE

Mazás, Fernando

Teorema de Pier Paolo Pasolini: un ensayo audiovisual sobre el realismo contemporáneo/ Fernando Mazás. Edición literaria a cargo de Luis Videla 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Elaleph.com, 2015. 366 p.; 15 x 21 cm.

ISBN 978-987-1701-99-5

1. Cinematografía. 2. Ensayo Histórico. I. Videla, Luis Pedro, ed. lit.
II. Título

CDD 778.5

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la fotocopia y el tratamiento informático.

© 2015, Fernando Mazás

© 2015, Elaleph.com (de Elaleph.com S.R.L.)

© 2015, Luis Pedro Videla, Edición literaria.

© 2015, Universidad del Cine, imagen de cubierta

contacto@elaleph.com

<http://www.elaleph.com>

Para comunicarse con el autor: jfemazas@gmail.com

Primera edición

ISBN 978-987-1701-99-5

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Impreso en el mes de septiembre de 2015 en
Bibliográfika, de Voros S.A.
Barzana 1263. Buenos Aires, Argentina.

FERNANDO MAZÁS

TEOREMA
DE PIER PAOLO PASOLINI: UN ENSAYO AUDIOVISUAL
SOBRE EL REALISMO CONTEMPORÁNEO

elaleph.com

*A todos aquellos autores, tanto del medio audiovisual
como de la palabra escrita, que me han devuelto
la creencia en este mundo (y no en otro...).*

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por su apoyo incondicional durante el largo y difícil proceso que implicó la elaboración de esta tesis.

A Sandra Torlucci, mi directora de tesis, por haberme introducido al fascinante e inagotable universo de Pier Paolo Pasolini.

A las autoridades de la Universidad del Cine, por haber avalado la publicación de este proyecto. En especial a Graciela Fernández Toledo y a Luis Facelli, por su apoyo y sus arduas gestiones para hacer efectiva esta publicación.

INTRODUCCIÓN

I. ¿Por qué Teorema, de Pier Paolo Pasolini?

NO ES NINGUNA novedad decir que Pier Paolo Pasolini fue una de las figuras intelectuales más destacadas de Europa de la posguerra. Su voluntad polémica y permanente confrontación con el poder y con los discursos establecidos fueron expresadas en una prolífica carrera que abarca un rango muy amplio de intereses y prácticas disciplinarias que van desde la poesía dialectal hasta el cine, pasando por el artículo periodístico, el ensayo crítico, la novela y el teatro. Su compulsión por el trabajo intelectual siempre fue alimentada por la obsesión de perseguir la realidad como aquella última verdad que no puede ser aprehendida ni representada por el lenguaje. Esta búsqueda incesante por acercarse a la realidad fue impulsada por un sentimiento de inadecuación que padeció desde temprana edad donde comenzó a darse cuenta que por determinadas inclinaciones personales no sólo era distinto del resto de sus pares, sino que estas inclinaciones se oponían directamente a las convenciones y al orden establecido de aquella Italia de entreguerras en donde comenzaba a asomar el fascismo. A esta condición personal se le agregó también el hecho de establecer contacto desde su niñez con la población campesina de la región de Friuli. Estos jóvenes campesinos que hablaban

otro idioma (el dialecto friulano en el que Pasolini escribiría su primera antología poética) con quienes tendría sus primeras aventuras sexuales lo marcaron de forma decisiva. El mundo campesino del Friuli era la imagen de la alteridad respecto de la Italia burguesa proto-fascista de la que él formaba parte. Para el autor era la Italia campesina —a la que siempre asociaría con la imagen de lo puro y lo auténtico— la que se contraponía con la hipócrita y mediocre Italia burguesa. Pero al decir autor nos estamos refiriendo a una figura mucho mayor que a la mera persona de Pier Paolo Pasolini y a la relación entre su biografía y su obra. Un autor es también un lugar que surge en un momento histórico determinado, el cual ejerce una profunda influencia, donde se produce un diálogo, un combate, una negociación y contaminación (para utilizar un término de Pasolini) entre discursos ideológicos, posicionamientos estéticos y tradiciones culturales.

Michel Foucault, en su ensayo *¿Qué es un autor?*, propone que en la Europa del siglo XIX surge un nuevo tipo de autor al que denomina iniciador de prácticas discursivas. La contribución distintiva de estos autores es que produjeron no solo su propia obra, sino la posibilidad y las reglas de formación de otros textos. Por ejemplo Freud no es simplemente el autor de *La interpretación de los sueños* y Marx no es simplemente el autor de *El capital*, sino que ambos establecieron la infinita posibilidad del discurso. Por otro lado, estos autores no sólo hicieron posible un cierto número de analogías que podían ser adoptadas por textos futuros, sino que también hicieron posible un cierto número de diferencias. Abrieron un espacio para la introducción de elementos ajenos a ellos, los que, sin

embargo permanecen dentro del campo del discurso que ellos iniciaron. La iniciación de una práctica discursiva, a diferencia de la fundación de una ciencia, eclipsa y está necesariamente desligada de sus desarrollos y transformaciones posteriores. No es la obra de estos autores la que está situada en relación con la ciencia o en el espacio que esta define; es la ciencia o práctica discursiva la que se relaciona con sus obras como los puntos primarios de referencia. Desde esta perspectiva se puede entender por qué es inevitable que los practicantes de tales discursos deban regresar al origen. Aquí, es necesario distinguir el "regreso" de los "redescubrimientos" o las "reactivaciones científicas". Redescubrimientos son los efectos de la analogía o el isomorfismo con formas actuales del conocimiento que permiten la percepción de figuras olvidadas u ocultas. Reactivación en cambio se refiere a la inserción del discurso en ámbitos totalmente nuevos de generalización, práctica y transformaciones. La frase "regresar a", designa un movimiento con su propia especificidad, que caracteriza a la iniciación de prácticas discursivas. Si regresamos es debido a una omisión básica y constructiva, una omisión que no es el resultado de un accidente o incomprensión. El acto de iniciación es tal en su esencia, que está inevitablemente sujeto a sus propias deformaciones. Aquello que expone este acto y deriva de él es, al mismo tiempo, la raíz de sus divergencias y parodias. Esta omisión deliberada debe estar regulada por operaciones precisas que pueden ser situadas, analizadas y reducidas a un regreso al acto de iniciación. Las diferentes formas de iniciación (o ausencia de éstas) que un autor puede asumir son evidentemente una de estas

propiedades discursivas. Esta forma de investigación podría permitir la introducción de un análisis histórico del discurso. Tal vez ha llegado la hora de estudiar no sólo el valor expresivo y las transformaciones formales del discurso sino su modo de existencia: las modificaciones y variaciones dentro de cualquier cultura, de los modos de circulación, valorización, atribución y apropiación. En parte a expensas de los temas y conceptos que un autor ubica en su obra, el “autor-función” podría también revelar la manera en que el discurso es articulado sobre la base de las relaciones sociales. No más repeticiones agotadoras: “¿quién es el verdadero autor?”, “¿tenemos pruebas de su autenticidad y originalidad?”, “¿qué ha revelado de su más profundo ser a través de su lenguaje?”. En cambio nuevas preguntas serán escuchadas: “¿cuáles son los modos de existencia de este discurso?”, “¿de dónde proviene?, ¿cómo se hace circular?, ¿quién lo controla?”, “¿qué ubicaciones están determinadas para los posibles sujetos?”, “¿quién puede cumplir estas diversas funciones del sujeto?”¹.

A través de su tan particular modo de hacer cine, Pasolini fue uno de los autores que ha cuestionado y desafiado de forma más radical y profunda a las convenciones históricas del cine, al que siempre consideró una práctica discursiva cuyas potencias nunca se cansó de explorar. Teniendo esto en cuenta es que consideramos que *Teorema* es su obra más representativa y el texto que mejor rinde cuentas de lo que Pasolini simbólicamente significa como autor; una orgía de tradiciones culturales que van desde Dante hasta la borgata romana, pasando por el marxis-

¹ Foucault, Michel. “What is an author?” (1969), en *Critical Theory since 1965*, Hazard Adams y Leroy Searle, Florida State UP, Tallahassee, 1966, págs. 138-148.

mo, el psicoanálisis y la religión católica. La obra *Teorema* es, al mismo tiempo, como propuso el crítico Maurizio Viano, un artículo teórico audiovisual que complementa y amplifica sus artículos sobre cine, alcanzando mayor profundidad hermenéutica y conciencia metalingüística que la mayoría de sus escritos.

Este apasionado y perturbador encuentro entre referentes culturales, a primera vista tan diversos y distantes, producen, a través del acto poético, una crisis de sentido que no solamente nos interroga por la naturaleza del lenguaje cinematográfico y por el rol social de director de cine, sino que por extensión llega a cuestionar los presupuestos ideológicos que soportan a la cultura dominante y a nuestra identidad como sujetos, invitándonos a encontrar nuevos caminos y tendencias que nos ayuden a configurar ese ámbito al que comúnmente llamamos realidad.

II. Aproximación al cine: sur, neorrealismo y después

A pesar de fugaces colaboraciones como consultor de guiones durante la década del cincuenta, Pier Paolo Pasolini comienza su carrera como realizador con el estreno de *Accatone*, su primer film, en el año 1961, diez años después del auge del Neorrealismo. De todos modos, con esta escuela cinematográfica mantuvo un vínculo estrecho y complejo que influyó en toda su carrera. Por un lado tanto el director italiano como la escuela cinematográfica de la posguerra tenían una pasión común que era la voluntad de representar la realidad en su esencia más íntima, realidad que era ocultada por discursos ideológicos perversos que buscaban distorsionarla. Por lo tanto, los directores

que formaban parte del neorrealismo sabían que para plasmar el nuevo proyecto nacional en una Italia diezmada que estaba resurgiendo de las cenizas de la guerra, no bastaba con la creación de nuevos argumentos sino que también sería necesario una nueva poética que en su estilo expresara este nuevo posicionamiento ideológico capaz de representar de un modo fiel y confiable aspectos de la realidad que tradicionalmente habían sido dejados de lado. Según la concepción tradicional de la crítica cinematográfica, el Neorrealismo pondrá el acento en el hecho de que la realidad es un fenómeno que ontológicamente existe fuera de cualquier discurso y debe ser introducido en el film con la menor cantidad de mediaciones posibles. Propondrá un discurso donde el ideal estético será un cine directo que tienda hacia la objetividad total y que logre, a través de los medios más austeros y despojados de artificios, captar el momento cuando la realidad se pone de manifiesto en todo su espectro.

La semiótica del cine que se comenzaba a popularizar en la década del '60 junto con la teoría cinematográfica realista de Bazin², dividiría el material cinematográfico en dos categorías: primero el material pro-filmico, eventos y objetos que aparecían delante de la cámara, y material fílmico, eventos y objetos que aparecían en la pantalla del cine previamente capturados por la cámara. La principal razón por la cual el Neorrealismo era considerado un nuevo realismo consistía en que, en su afán de aprehender

² Bazin, André (1918-1958), francés, crítico y teórico de cine, fundador de la prestigiosa revista de crítica cinematográfica *Cahiers du Cinema* y padrino de la *Nouvelle Vague*, fue en la década del '60, uno de los primeros autores críticos en elaborar una teoría sistemática sobre el realismo en el cine a partir del neorrealismo italiano.

la realidad externa (instancia pro-fílmica) con la mayor fidelidad posible, este estilo de representación había rechazado muchas de las principales convenciones narrativas y estilísticas más comunes del realismo clásico. Los argumentos artificiosos y melodramáticos ambientados en ampulosos decorados típicos de las puestas en escena de los sets de estudio, la iluminación pictórica y recargada, el estilo de interpretación virtuoso de los actores de método y la piezas de música incidental ejecutada por grandes orquestas fueron dejadas de lado en pos de un cine de bajo presupuesto filmado casi enteramente en escenarios naturales y con actores no profesionales. Según Bazin, el plano secuencia (secuencia de larga duración sin cortes donde la acción registrada se desarrolla en tiempo real) era el rasgo técnico estilístico distintivo de este movimiento. Se creía que el plano secuencia no solamente presentaba el real pro-fílmico como ocurría sino que también se abstenía de agregarle un valor dramático artificial. Las narrativas “desdramatizadas” eran características de los films neorrealistas. Nada era particularmente remarcado ni tampoco eran efectuadas conexiones precisas. En palabras de Roberto Rosellini: “Las cosas son, para qué manipularlas”. En vez de imponer un orden al mundo, el realizador simplemente reflejaba un orden ya dado. La manipulación y la falsificación de la realidad en artificios narrativos era asociada con el cine bajo el fascismo, un cine de géneros modelados en Hollywood. Esta manipulación y falsificación era también asociada con la cultura de la burguesía italiana cuya cultura literaria estaba dirigida a una elite y no al pueblo. Este compromiso con la realidad pro-fílmica, queriendo reproducir la realidad enteramente

en la pantalla, confiando en el poder bruto de la realidad por sobre cualquier figura narrativa, estilo o lenguaje, fue también interpretado muy frecuentemente en términos políticos e ideológicos. El periodo del Neorrealismo era también considerado el período de la resistencia cultural italiana, a partir de la cual una nueva, popular, democrática y antifascista Italia iba tomando forma. La representación de esa realidad era pensada como un acto político progresista³.

III. Realidad, esteticismo y escritura

Los primeros cuatro films de Pasolini, *Accatone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La Ricotta* (1963) y *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) pertenecen a lo que el propio director denominaría su “fase nacional popular gramsciana”⁴ y por lo tanto eran los que estaban más cerca de las intenciones políticas del neorrealismo, a pesar de que estilísticamente tenían marcadas diferencias.⁵ La tendencia antiliteraria característica del Neorrealismo estaba ausente de la obra de Pasolini. El realismo del Neorrealismo fue en parte un intento de desligar al cine de lo literario y por lo tanto del mundo burgués y de sus convenciones estilísticas estigmatizadas como falsas. El objetivo era ir en dirección a una realidad popular, verdadera y nacional. Con este movimiento de resistencia no solamente las instituciones

³ Rohdie, Sam. “Neo-Realism and Pasolini: the desire for reality”. En Baranski, Zygmunt G. (ed.). *Pasolini Old and New*. Dublin: Foundation for Italian Studies: University College Dublin, 1999, págs. 164-166.

⁴ En referencia a Antonio Gramsci (1891-1937), filósofo y teórico político italiano, además de ser el fundador y primer líder del P.C.I. (partido comunista italiano).

⁵ Rohdie, Sam. Ob. cit., pág. 176.

democráticas eran puestas en su lugar sino que también aparecerían por primera vez una verdadera cultura popular. El Neorrealismo retrataría el comienzo de la democratización de Italia y su unificación “nacional-popular”. Para muchos en aquella época el sueño “gramsciano” estaba por convertirse en realidad. En cambio, el cine de Pasolini se ocupa de la relación entre las palabras y las imágenes, el lenguaje y el film, el arte y la realidad. Su estilo, a diferencia de los neorrealistas, no tenía nada que ver con el Naturalismo. Mientras ellos estaban casados con el plano-secuencia que daba una sensación de plenitud espacio temporal, sus films estaban basados en la fragmentación espacial en encuadres de diversas perspectivas y la discontinuidad de una construcción artificial del tiempo mediante la edición. El impulso neorrealista era documental mientras que el suyo, artificioso. Ellos confiaban en la espontaneidad, la intuición y las contingencias, él confiaba en el guión y la meticulosa planificación previa. Si Bazin estaba en lo cierto al creer que el sentido narrativo de los films neorrealistas siempre venía a posteriori, en los films de Pasolini el sentido existía a priori. En sus films la realidad no era encontrada o revelada, sino creada. Muy poco era derivado al azar o a la contingencia. La impresión de realidad no se hacía sentir fácilmente. Las analogías en estos films no eran encontradas en la naturaleza sino formadas en el arte, cuya insistente presencia en toda su filmografía se manifiesta a través de citas tanto pictóricas como musicales y literarias. La realidad también es citada, aparece como algo textual. Si los films neorrealistas contienen instancias reales concretas, los de Pasolini contienen un pastiche

de citas culturales altamente organizado, subrayando su artificiosidad y su esteticismo. Pasolini fue, preponderantemente, un escritor que, a través del lenguaje y la literatura, buscó y manufacturó la realidad. La tendencia del Neorrelismo fue, por el contrario, enteramente antiliteraria. Buscaba la especificidad del cine en contra de la literatura y hasta del lenguaje, teniendo en cuenta que la presentación del momento real habitualmente aparecía como “borramiento” de la escritura.⁶

Sin embargo, existe en la obra de Pasolini el mismo sentido de que el cine pertenece a la realidad mientras que el lenguaje escrito-hablado se distanciaba de ella. Al igual que muchos otros intelectuales y escritores italianos de la posguerra, Pasolini quería encontrar lo real, y al igual que ellos, encontraba el lenguaje oral-escrito como un instrumento inadecuado e imposible. El cine, felizmente, no parecía ser un lenguaje como el oral escrito, sino más primitivo y por ende menos culturizado, burgués y literario. Por lo tanto era un lenguaje más real. Por lo menos en el cine la realidad puede ser transcripta de forma más directa, liberándose de la sustitución simbólica realizada por las palabras. Este sueño no era fundamentalmente, o por lo menos en su intención, muy diferente al sueño neorrealista.⁷ Según el autor, una diferencia substancial entre la estructura de la lengua oral-escrita y la del cine es que esta última se presenta como transnacional y transclasista. Por ende: *“Prefigura una situación socio-lingüística posible en un mundo que se ha vuelto tendenciosamente unitario por la industrialización total y por la nivelación que de*

⁶ Rohdie, Sam. Ob. cit., págs. 166-168.

⁷ *Ibidem*, pág. 179.

esta resultaría, implicando la desaparición de las tradiciones particularistas nacionales."⁸ Una lengua que se funda en la reproducción audiovisual al igual que sus estructuras narrativas que expresan la realidad a través de la realidad, no puede poseer estructuras estrictamente homólogas a la sociedad histórica en la que determinado film fue creado, sino que estas estructuras son idénticas a las de cualquier país en el que el film se proyecte. La utilización de un medio que le permita al autor la posibilidad de expresarse sin por ello contribuir como efecto colateral en el proceso de homologación que traen aparejadas las lenguas nacionales es lo que termina de convencer a Pasolini de embarcarse en la actividad cinematográfica. En sus palabras es el abandono de una Italia "maldita" (homologada por el consumismo pequeñoburgués) por una Italia "transnacional" es lo que le permite seguir viviendo de acuerdo con su propia filosofía evitando caer en profundas contradicciones.⁹

IV. Contexto histórico de Italia de la posguerra: el genocidio cultural

A partir de comienzos de la década del '50 y a consecuencia del fin de la segunda guerra y la caída del fascismo, una Italia devastada comienza su proceso de reconstrucción. Era necesario salir de la pobreza extrema en la que la nación había quedado sumida. Fue entonces que a partir de una agresiva política de fomento de la industria y del desarrollo del comercio se produjo lo que luego se

⁸ Pasolini, Pier Paolo. "O fim da Vanguarda", en *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, pág. 100.

⁹ *Ibídem*, pág. 107.

daría a llamar el “Milagro económico” de Italia de la posguerra. Durante esta década todos los índices económicos comenzaron a subir de manera vertiginosa. El índice de desempleo se redujo considerablemente y el confort en los hogares se incrementó. El proceso de industrialización comenzó desde el norte y se fue expandiendo hacia el centro hasta la capital finalmente fue conquistando el sur, la región mas “atrasada” de Italia donde en su gran mayoría aún se seguían manteniendo las tradiciones ancestrales¹⁰. A pesar del desarrollo y aparente crecimiento en todos sus índices, Pasolini cree que esta nueva etapa capitalista que atraviesa su país respondía a una ambición descontextualizada y colonizadora de instaurar el “Sueño americano” en Italia. Luego la preponderancia del consumo y la creación de valores e instituciones que lo fomenten y lo sostengan. La familia, la escuela y los medio masivos de comunicación estaban ahora destinados por sobre todas las cosas a la estimulación del consumo. Este nuevo régimen era en realidad para el autor italiano una continuación disfrazada del fascismo que en su versión paleocapitalista y clerical-fascista democristiana, estaba evolucionando hacia su forma más sofisticada de poder: el neocapitalismo consumista. Esta era la tercera etapa de un

¹⁰ En el ensayo de Paul Ginsborg “Family, Culture and Politics in Contemporary Italy”, primera inclusión en la compilación Baranski, Zygmunt G. and Robert Lumley (eds.). *Culture and Conflict in Postwar Italy*. Hong Kong: The Macmillan Press Ltd., 1990, se pueden encontrar datos concretos y muy significativos que referencian el cambio en los índices de la economía y en el standard de vida de la población italiana durante el denominado “Milagro económico” y sobre todo en su período de eclosión considerado entre los años 1958 y 1963. Los datos más elocuentes con respecto a este fenómeno se pueden encontrar en la sección intitulada “The great transformation” dentro del mismo ensayo que va desde la página 32 hasta la 36.

proceso que encaminaría a Italia a un estadio de profundo deterioro cultural: “...Primero el fascismo; luego un régimen clerical-fascista fingidamente democrático y que por último han aceptado la nueva forma del poder, el poder del consumismo, la última de las ruinas, la ruina de las ruinas.”¹¹

Esta última etapa del proceso genera también dos fenómenos complementarios sobre los cuales el autor italiano vuelve incansablemente en sus escritos y que afectan directamente a la identidad nacional: la homologación y la entropía cultural pequeño burguesa. De acuerdo con Silvestra Mariniello el término entropía procede del alemán entropie, término propuesto por el físico alemán R. J. Clausius en 1850 y retomado por analogía con el término energía del griego entropé, que significa “cambio de disposición”, “acción de volver en sí mismo”. Según el diccionario de la Real Academia Española la entropía es además una “función termodinámica que es una medida de la parte no utilizable de la energía contenida en un sistema”¹². En el artículo “Il PCI ai giovani!” Pasolini expresa claramente su preocupación por las consecuencias que sufriría su país a partir del avance de la sociedad de consumo: “la burguesía está por triunfar, está por convertir en burgueses a los operarios, por un lado, y a los campesinos ex coloniales, por otro. En resumen, a través del neocapitalismo, la burguesía está por tornarse la propia condición humana. Quien

¹¹ Pasolini, Pier Paolo. *Cartas Luteranas*. Traducido por Joseph Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella, Madrid: Editorial Trotta, 1997, pág. 12.

¹² Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. Ediciones Cátedra, S.A., España: 1999, pág. 320.

nació en el cuadro de esta entropía, no puede de manera alguna, metafísicamente, colocarse fuera de ella. Se acabó."¹³

Estos dos fenómenos son los pilares de un proceso al que Pasolini denomina genocidio cultural. A través de este proceso los valores de la sociedad de consumo van violentamente transformando y sustituyendo los valores de la cultura tradicional en pos de una vida con mayor confort instituyendo de este modo una única vertiente histórica y cultural: "*...considero que la destrucción y sustitución de valores en la sociedad italiana actual lleva, aunque no sea a través de sacrificios y fusilamientos masivos, a la supresión de grandes zonas de la misma sociedad... amplios estratos que quedarán fuera de la historia (historia de dominio burgués y de revolución burguesa) sufrieron este genocidio, o sea, esta asimilación al estilo y a la calidad de vida de la burguesía.*"¹⁴

Pero también remarca un hecho importante; el estilo y la metodología del genocidio al que se refiere Pasolini tiene características distintas al descrito por Marx: "*...hoy en día esta sustitución de valores se efectúa clandestinamente, a través de una especie de persuasión oculta, mientras que en los tiempos de Marx había aún una violencia explícita, abierta: la conquista colonial, la imposición violenta. Hoy los medios son mucho más sutiles, hábiles y complejos. El proceso es técnicamente mucho más maduro y hondo.*"¹⁵

¹³ Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira, Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, págs. 127-128.

¹⁴ Pasolini, Pier Paolo. *Escritos Corsarios*. Traducido por Silvia Manteiga, Santiago de Compostela: Edicions Positivas, 1993, pág. 119. Acto seguido Pasolini aclara que su tesis no es completamente herética o heterodoxa sino que en el Manifiesto comunista de Marx ya se mencionaba un genocidio cultural cometido por la burguesía contra poblaciones subproletarias y coloniales.

¹⁵ *Ibíd*em, pág. 120.

V. Antropología y lenguaje

Estas observaciones que Pasolini realiza sobre la lengua italiana oral-escrita son el reflejo de un profundo cambio antropológico que la Italia de la posguerra comenzaría a sufrir a partir de la irrupción de la cultura neocapitalista correspondiente al ya mencionado “Milagro Económico” de la década del cincuenta y sesenta donde las condiciones de vida de los ciudadanos cambiarían abruptamente. Por ende, y a contramano de la tendencia estructuralista, en pleno auge en el análisis cultural de aquel momento, Pasolini propone que la lengua italiana (a diferencia de la francesa) no reposa sobre una estructura estable sino que es una estructura que, en permanente ebullición y metamorfosis, quiere ser otra estructura. Esta hipótesis no sólo se aplica estrictamente a la lengua sino que también tiene una connotación sociológica ya que para el autor el solo hecho de ser italiano le impide tener una mentalidad estructuralista: “Vivo en un cuadro de un orden establecido tan idiota como precario. No encuentro a mi alrededor ninguna certeza social. Por ejemplo, las estructuras fónicas y gramaticales de mi lengua son inestables, arbitrarias, infinitamente mutables, infinitamente perturbadas por múltiples formas concurrentes, y reunidas apenas por una voluntad organizadora o ficticia y autoritaria”¹⁶. Esta crítica al estructuralismo, surgida de la observación de la realidad de la Italia de la posguerra en la que el propio autor habitaba, lo lleva también a repasar la fervorosa polémica que aconteció en el campo de la antropología entre la postura estructural de Levi-Strauss

¹⁶ Pasolini, Pier Paolo. *Hipoteses de Laboratorio en Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, pág. 58

y la postura empirista de Gurvitch. La antropología estructural de Levi-Strauss no le terminaba de convencer ya que la consideraba demasiado idealista y nominalista y en este tipo de análisis se corre el peligro de reemplazar a la realidad por su modelo. En el otro polo, la visión de Gurvitch tampoco le resulta del todo satisfactoria porque la encuentra demasiado basada en una concepción ontológica e irreductible, que considera demasiados aspectos como “naturales” dejando fuera del análisis la existencia de sistemas y la participación del hombre en la creación y modificación de los mismos. Finalmente, con respecto a este punto, Pasolini toma partido por dos perspectivas ideológicas: por un lado, adhiere a las críticas que los sociólogos norteamericanos le hacen al estructuralismo por las cuales, sin caer en la crítica radical de los empiristas proponiendo una ontología de la realidad, sugieren reemplazar la concepción de estructura monolítica y meta-histórica de la antropología estructural, por una estructura dinámica que, articulada por los movimientos de “estructuración, desestructuración y reestructuración”, redefine a la estructura como proceso; y por el otro, expone su necesidad de recuperar al marxismo como la única ideología que lo protege contra la pérdida de la realidad. En resumen, el racionalismo estático propuesto por el estructuralismo presenta una monovalencia de la realidad; en el otro extremo, el racionalismo dinámico de la antropología empirista introduciría una polivalencia. Finalmente, el racionalismo dialéctico presenta una estructura estratificada de la realidad, que representa al punto medio deseado.

No obstante, a pesar de que Pasolini buscó siempre la realidad como un estadio previo al lenguaje, solamente pudo aproximarse a ella por medios lingüísticos. Esta paradoja, con la que Pasolini ya se confrontaba en sus épocas de poeta, no fue resuelta al mudarse al medio del cine, sino que fue duplicada. El cine le pudo haber ofrecido un contacto más directo con la realidad que tenía a través de la literatura, pero de todos modos le demandaba un camino discursivo para arribar a ésta¹⁷. Esta tensión está muy presente en su teoría cinematográfica, realizada en su mayoría a mediados de la década del sesenta y compilada en *Empirismo Erético*. A pesar de realizar referencias explícitas a la semiología de Ferdinand de Saussure¹⁸, de gran auge en aquella época, el principal referente de la teoría cinematográfica de Pasolini (especialmente del célebre artículo de 1965, *El cine de poesía*) sería la teoría lingüística de Benedetto Croce¹⁹. Mientras que Saussure propone al lenguaje como un sistema cerrado y sincrónico donde los signos se relacionan entre sí a partir de funciones regidas por los principios de repetición y diferencia, y que a su vez cada signo mantiene una relación de autonomía y arbitrariedad con respecto a su referente real, Croce en cambio, concibe al lenguaje de forma diacrónica, como una instancia lírico-expresiva donde el signo, en estrecha

¹⁷ Rohdie, Sam, "Neo-Realism and Pasolini: the desire for reality". En Baranski, Zygmunt G. (ed.). *Pasolini Old and New*. Dublin: Foundation for Italian Studies: University College Dublin, 1999, pág. 175.

¹⁸ De Saussure, Ferdinand (1857-1913), lingüista de origen suizo y fundador de la Semiología, método que serviría como pilar de la lingüística estructuralista.

¹⁹ Croce, Benedetto (1866-1952), filósofo idealista, pensador estético y activista político italiano. Fue de gran influencia tanto en el activismo político de Antonio Gramsci como en el pensamiento estético de Pasolini.

relación con el referente, se modifica constantemente sufriendo una evolución dinámica donde se recrean recíprocamente.

Para Saussure el lenguaje es un acontecimiento preponderantemente racional, donde cada signo representa un concepto. Para Croce, el lenguaje es principalmente un hecho estético donde cada signo representa la expresión de una intuición. Visto de esta manera, la perspectiva de Croce estaría mucho más emparentada con el análisis de la imagen y del objeto concreto particular y no de un análisis abstracto general basado en conceptos racionales. Por ende, esta iba a ser también la perspectiva que iba a adoptar Pasolini a la hora de construir su teoría audiovisual, especialmente cuando propone al cine como lengua escrita de la realidad, y también, como veremos en capítulos posteriores, es lo que iba a despertar el interés de Deleuze, ya que para él, el análisis del audiovisual debe surgir de una semiótica que parta de la observación de la imagen y no de una semiología de inspiración lingüística y conceptual.

La función del lenguaje pasoliniano es la de guiar al lector a través de la conciencia hasta una conciencia abolida, pasando por un estado pre-conciente, pre-simbólico, pre-histórico, donde hay una irracionalidad fuera del lenguaje, reino de los sueños y del mito, que para Pasolini encarnaba perfectamente el cine. Aun cuando construía sus artefactos provenientes de la alta cultura, citando a Baudelaire, Vivaldi o Masaccio, las citas estaban diseñadas para enfatizar la realidad primitiva que para él, por definición, permanece fuera de la historia y la cultura, ciertamente burguesas. Así también se explica la

importancia que tendría el mundo mítico y ritual como celebración de un momento originario en la imaginación cinematográfica de Pasolini especialmente en el período de fines de la década del '60. Su interés por regresar a las fronteras entre el lenguaje y la realidad tenía el propósito de reformar las relaciones entre ellos, en la dirección de la conciencia y el conocimiento. Era un interés diametralmente opuesto a lo que él consideraba como la aceptación neorrealista de una transparencia absoluta entre la realidad y su representación, lo que para él implicaba una aceptación del mundo, no su comprensión. Pasolini buscó encontrar el lugar no donde el significado se disolvía, donde según su visión lo buscaba la vanguardia de su época, sino donde éste se generaba, en una etapa primitiva y mítica, donde lo social entraba, y donde la sociedad y lo simbólico nacían desde la realidad. Pasolini quería ser testigo de ese nacimiento, y en cada sentido del término, presenciarlo.²⁰

VI. El cineasta como intelectual orgánico y el ideal nacional popular gramsciano

Este cambio tan abrupto en las condiciones del contexto que lo circundaba, obligó a Pasolini no sólo a reformular nuevas estrategias poéticas sino que también le provocó una profunda crisis de identidad que lo llevó a replantearse su rol en aquella sociedad italiana en reestructuración. ¿Cuál sería entonces el nuevo papel del intelectual después de la caída de los ideales que habían forjado el modelo de la generación anterior? En un prin-

²⁰ Rohdie, Sam. "Neo-Realism and Pasolini: the desire for reality". En Baranski, Zygmunt G. (ed.). *Pasolini Old and New*. Dublin: Foundation for Italian Studies: University College Dublin, 1999, pág. 179.

cipio, para Pasolini como para la mayoría de los intelectuales italianos de izquierda de la posguerra, el concepto de intelectual como mediador entre las clases sociales fue el ejemplo a seguir, acatando esta acción social como si fuera un mandato. Este modelo era tomado del concepto de “intelectual orgánico”, acuñado por Antonio Gramsci, que estaba dispuesto a salir de su torre de marfil para establecer vínculos orgánicos con la clase trabajadora. Siendo el vocero de los deseos y las necesidades profundas del pueblo, estos intelectuales serían instrumentales para crear una masa proletaria homogénea marcada por una ideología propia. Al nivel de la superestructura, esta nueva ideología o aparato hegemónico va a corresponder a nuevas relaciones de producción. Cambiando la estructura económica y la superestructura ideológica se posibilitaría el ascenso de lo que Gramsci denominó un nuevo “bloque histórico” que iba a pavimentar el camino para una revolución política. Por esta razón es que Gramsci exhortó una batalla cultural liderada por los intelectuales orgánicos, y destinada a subvertir los valores de la ideología burguesa, para ser librada en ciertos terrenos: la escuela, los medios y las artes. Diseñada para alterar la manera en que el hombre piensa, esta batalla era especialmente crítica en Occidente donde los gobiernos dependen tanto de los consensos espontáneos como de la fuerza. Para los intelectuales comprometidos de la generación de Pasolini, esta batalla ideológica implicaba la creación de una nueva cultura “nacional popular”. Esto refería a otro concepto gramsciano fundamental bastante preciso. Con “nacional”, Gramsci no se refiere a la nación-estado, sino aquellos (especialmente la gente humilde) que comparten

la misma historia y tradiciones. En cuanto que por “popular”, a diferencia de muchos críticos marxianos, Gramsci no utiliza el término para denotar la representación de la clase trabajadora sino en un sentido más moderno del concepto de “cultura popular”. Creía que si novelistas del siglo XIX como Eugenio Sue o Alejandro Dumas suscitaron un extenso interés popular, fue porque estos autores habían estado en contacto con corrientes profundas de la vida nacional popular. Teniendo sus raíces en el humus de la cultura popular, en contacto con una gran fibra nerviosa colectiva, estas novelas populares estaban en posición de descubrir creencias ocultas (las concepciones del mundo predominantes en las multitudes silenciosas) y hasta, algunas veces, ser capaces de difundir o crear nuevas ideologías. Con respecto a este último fenómeno, Gramsci observó que el concepto del “súper hombre” fue menos difundido por la alta cultura de Nietzsche que por las ampliamente leídas obras de Balzac y Dumas. Pero este concepto no se aplicaba solamente a la literatura popular sino también a los grandes exponentes como Shakespeare, Tolstoi o los autores griegos clásicos. Para que una obra posea un auténtico valor popular y artístico su belleza no sería suficiente, necesitaría tener también un contenido moral e intelectual que expresase de la forma más completa posible las aspiraciones más profundas de su público, esto es del ser nacional en cierta fase de su desarrollo histórico. La literatura debería ser al mismo tiempo un elemento contemporáneo de la civilización a la que pertenece como una obra de arte²¹. En este caso

²¹ Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990, págs. 54-55.

esas mismas premisas podían aplicarse directamente a la producción cinematográfica.

El problema era que, con el avance implacable de la burguesía, el escenario fue cambiando enormemente, así como los ideales políticos y sociales de Gramsci parecían cada vez menos relevantes, este pensador se volvía menos determinante como presencia política comenzando a convertirse en un icono mítico y simbólico en las profundidades de la imaginación poética de Pasolini, quién en un reportaje realizado en aquella época declaró:

“Me he distanciado de mi fase gramsciana porque objetivamente ya no tengo frente mío el mismo mundo que habitó Gramsci. ¿Si el pueblo dejara de existir, para quién serían narradas las historias nacionales populares? De ahora en adelante el pueblo y la burguesía se han fusionado dentro de una misma y única noción de masa. En realidad, ya no trabajo bajo el signo de Gramsci: mis films ya no son épicos líricos, nacionales-populares; se han convertido en algo más.”²²

Ese “algo más” al que se refería Pasolini consistía en descubrir cómo continuar realizando un verdadero arte “nacional popular” cuando las condiciones del contexto habían cambiado de tal forma que ya no era posible identificar materialmente a través de la percepción a un sujeto concreto que encarne los ideales de las clases humildes y pueda oponerle una resistencia real al avance de la burguesía. El estado actual de las cosas no podía simplemente seguir siendo reproducido; necesitaba ser criticado. Después de 1948, la crítica era más abierta y mordaz, pero

²² Pasolini, “Entrevista con Gian Piero Brunetta”, Cahiers du Cinem. N° 212 (May 1969), pág 15, citado en Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pág. 87.

también desesperanzada. Había una nostalgia por algo aparentemente perdido para siempre. La idea de lo real había cambiado. Empezaba a ser asociado con los deseos y las fantasías, los cuales estaban en proporción directa con la imposibilidad de su concreción. Cuanto más horrible el mundo parecía, más fabuloso y desesperado era su “renunciamiento” y su deseo a escapar de él. La brecha abierta entre los sueños y la realidad se transformó, en el cine, en la brecha entre la ficción y la representación de la realidad. La realidad era vista como deslucida, vulgar e intolerable.²³

VII. Ruptura con el comunismo tradicional

Fue en *Uccellacci e Uccellini* (*Pajarracos y pajaritos*, 1966), su quinto largometraje de ficción, donde la desvinculación con la visión del mundo del marxismo ortodoxo sería plasmada de forma evidente, junto con su despedida y homenaje al Neorrealismo. Este film puede ser considerado como un documento sintomático de un momento crítico de la ideología marxiana. Un momento en el cual las esperanzas infundadas del pasado parecían como el preludio de un futuro incierto; para algunos, imposible. La secuencia paradigmática que ilustra este proceso es la del funeral de Palmiro Togliatti, co-fundador y líder del Partido Comunista italiano, fallecido en 1964. La muerte de este importante líder es evocada de forma elegíaca a través de la inclusión de imágenes documentales de archivo mostrando como una multitud llora ante el ataúd de Togliatti al son de las canciones de la Resistencia par-

²³ Rohdie, Sam. “Neo-Realism and Pasolini: the desire for reality”. En Baranski, Zygmunt G. (ed.). *Pasolini Old and New*. Dublin: Foundation for Italian Studies: University College Dublin, 1999, pág. 170.

tisana. Pasolini se refirió a esta escena como “una unión solemne, grave, e infinitamente violenta entre la política y la muerte”. A pesar de que Pasolini nunca estuvo de acuerdo con el estilo político autoritario de Togliatti, él reconoció que el líder comunista había conducido al aguerrido partido en un momento cuando todavía estaba inspirado por los grandes ideales sociales de sus miembros, muchos de los cuales habían pasado tiempo en las prisiones fascistas y habían peleado como partisanos²⁴. Por ende, Pasolini vio la muerte de Togliatti como un símbolo tremendo de cambio: “*La época histórica, la época de la resistencia, de las grandes esperanzas del comunismo, de la lucha de clases, ha culminado. Lo que tenemos ahora es el boom económico, el estado de bienestar, y la industrialización.*”²⁵

Además, para Pasolini, *Uccelacci e Uccellini* era un film producto del cine mismo, y no de la cultura figurativa como lo fue *Accatone* (1961). Trata sobre el fin del Neorrealismo como una especie de limbo, y evoca al fantasma del Neorrealismo, particularmente el comienzo que muestra dos personajes viviendo su vida sin pensar en ella. Son dos típicos héroes del Neorrealismo, humildes, inocentes y rutinarios. Toda la la primer parte del filmes una evocación del Neorrealismo, pero de un Neorrealismo natural e idealizado.²⁶ “*La era de Brecht y Rosellini ha concluido*” dice en un momento del film el cuervo marxista, uno de los personajes principales y representante simbólico del comunismo partisano en decadencia. Sobre este comentario

²⁴ Green, Naomi. Pier Paolo Pasolini: *Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press: 1990, págs. 80-85.

²⁵ Stack, Oswald. *Pasolini on Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press, 1969, págs. 105-106.

²⁶ *Ibidem*, pág. 99.

Pasolini ha dicho: “*con este comentario lo que quiero decir es que por un lado la era de la denuncia social y el gran drama ideológico característicos de Brecht y por el otro la denuncia del día a día característica del Neorrealismo, han terminado.*”²⁷ En otra entrevista realizada en la misma época, Pasolini se vuelve a referir a este cambio profundo que observa en su sociedad y cómo esta situación obliga a modificar el estilo representativo. Refiriéndose otra vez al Neorrealismo declara: “*Esa época ha concluido, y con ella, una visión del mundo. Italia, como el resto de Europa, y tal vez más rápido que el resto, ha dejado atrás el tiempo de la miseria y las privaciones características de la posguerra. La crítica de la vida cotidiana ya no es válida, por lo menos en la forma que uno encuentra en Paisa o La strada.*”²⁸

Lo que estaba en juego detrás de esta frase y de esta actitud elegíaca ante el Neorrealismo no era la de abandonar el proyecto nacional popular gramsciano, el cual Pasolini nunca abandonaría hasta el final de su vida, sino por el contrario, habría que renovar sus formas para revitalizarlo, ya que ni la práctica del marxismo tradicional ni su estética oficial nacional como fue el Neorrealismo, seguían siendo eficaces frente a aquel escenario sociopolítico. Al director se le planteaba entonces un gran desafío estético y político que era nada menos que desarrollar una nueva poética que sea acorde a este nuevo proceso cultural por el que estuviera a la altura de los tiempos que corrían.

²⁷ *Ibidem*, pág. 109.

²⁸ Dufлот, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970, pág. 46.

VIII. Camino hacia una nueva poética

El origen de una nueva etapa en su carrera cinematográfica fue la respuesta a esta demanda en principio ideológica. Este nuevo período constará de cuatro films conocidos como el “cuarteto mítico” comenzando por *Edipo Re* (1967), seguido por *Teorema* (1968) y *Porcile* (1969) y culminando con *Medea* (1970), daba lugar a una etapa considerada por la mayoría de los críticos como la más críptica y compleja de su carrera como realizador cinematográfico. Si bien estos films en espíritu persiguen los mismos fines políticos que sus antecesores, sus procedimientos estilísticos muestran diferencias ostensibles. Pero este nuevo modo de hacer cine que Pasolini concibe en esta época no es de ninguna manera caprichoso sino que está supeditado a los numerosos cambios ya mencionados en los párrafos anteriores, tanto políticos como económicos que la Italia de la posguerra había sufrido con el avance de la cultura burguesa, corporizada en la sociedad de consumo del milagro económico de la década del '60. Al cambiar las condiciones de la realidad de forma tan abrupta era necesario modificar la estrategia retórica para que la resistencia a la homologación cultural pequeñoburguesa siguiera siendo eficaz.

Según la perspectiva de Pasolini, el pueblo rural que vivía fuera de la burguesía (el subproletariado como él mismo lo denominaría) y que hablaba en dialecto en vez de utilizar la lengua media italiana, el que también era considerado tanto por Pasolini como por una generación entera de intelectuales, como lo bueno y genuino, la verdadera reserva moral de la nación²⁹, estaba siendo

²⁹ Rohdie, Sam. “Neo-Realism and Pasolini: the desire for reality”. En

destruida, convertidos en horribles pequeños burgueses por el crecimiento despiadado de los medios masivos y la sociedad de consumo capitalista. La desaparición del pueblo insinuada en *Uccelacci e Uccellini* indicó nada menos que el fin de la cultura nacional popular que tan profundamente ha influenciado al director italiano y a tantos otros de la generación de la posguerra.³⁰ Esta desaparición del pueblo que tanto angustiaba a Pasolini al igual que a tantos otros intelectuales de la época, lo instó a buscar potencias en la imagen provenientes de las dimensiones míticas, a-históricas, que utilizaría como materia para la elaboración de un nuevo discurso estético desde donde comenzar a construir la resistencia ideológica. El Gramsci humano del proyecto nacional popular era finalmente reemplazado por su versión mítica retratada en la antología poética *Las cenizas de Gramsci* (1957).

La poética desarrollada en estos films, con sus rupturas estilísticas y sus choques expresivos, pone en escena las principales preocupaciones estéticas y existenciales que propulsaron las teorías cinematográficas de este autor durante la década del sesenta. Aquí, el salvajismo y el barbarismo, presentes en el corazón del cine, no sólo informan el hipotético monstruo irracional detrás de cada film, sino también a la narración misma, una narración propulsada por oscuros y salvajes impulsos que tienen origen tanto en el inconsciente de los individuos como en el pasado arcaico de la humanidad. La historia se rinde ante el mito como el tiempo lineal del Cristianis-

Baranski, Zygmunt G. (ed.). *Pasolini Old and New*. Dublin: Foundation for Italian Studies: University College Dublin, 1999, págs. 170-171.

³⁰ Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press: 1990, pág. 80.

mo para pasar a ser concebido como un *eterno retorno*.³¹ Pasolini, en su fascinación por los mundos prehistóricos y mitológicos, en reiteradas oportunidades se refirió a la permanencia de los grandes mitos en la vida moderna.³² Este anhelo por las civilizaciones tradicionales parecía crecer en la medida en que iba creciendo la repulsión por la nueva Italia que se iba desarrollando a su alrededor. Para fines de la década del sesenta, él estaba convencido que las fuerzas niveladoras de la burguesía consumista habían destruido las diferencias regionales (poblaciones, dialectos, modos de vida) que lo habían vinculado con su tierra nativa. Las civilizaciones imaginarias, bárbaras o arcaicas, visualizadas en sus films, eran concebidas como el polo opuesto al mundo moderno que él detestaba. En una entrevista, Pasolini declaró que: *“Los bárbaros que yo retrato en mis films están siempre fuera de la historia, nunca son históricos. Los bárbaros en Medea (1970) son inventados. Los reconstruyo mediante la investigación etnológica y mi imaginación. En mis films, el barbarismo es siempre simbólico: representa el momento ideal de la humanidad.”*³³

El impactante e idealizado relato de las civilizaciones arcaicas encontradas en el cuarteto mítico de Pasolini pone en primer plano el contraste entre el pasado y el presente,

³¹ Concepto utilizado por Mircea Eliade (1907-1986), etnólogo rumano especialista en mitología de gran influencia en el pensamiento de Pasolini en aquella época, para designar la temporalidad circular característica de las civilizaciones primitivas. Además de Eliade, otros antropólogos que también tuvieron una fuerte presencia en el imaginario de Pasolini fueron Lucien Lévy-Bruhl y Sir James George Frazer.

³² Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press: 1990, pág. 127.

³³ “Pasolini, Entrevista con Michel Maingois”, *Zoom* (Octubre 1974), pág. 24, citada por Green, Naomi en *Ibidem*, pág. 129.

tema que de una manera u otra, siempre se ha hecho sentir a lo largo de su filmografía. Ya en *Accattone* (1961) y *Mama Roma* (1962) se yuxtapone un pasado sagrado (evocado por la presencia de Bach y Vivaldi como también por alusiones pictóricas) con un presente degradado. Invirtiendo el proceso, *Il Vangelo secondo Mateo* (1964) retrata la vida de Cristo a través de analogías con el mundo contemporáneo. Con *Uccellacci e Uccellini* (1966), este contraste esencial se vuelve explícito ya que determina la estructura del film: el relato contado por el cuervo está ambientado en el pasado y es enmarcado por los episodios modernos. Con la excepción de *Teorema* (1968), el resto de los films de Pasolini de finales de los sesenta se asemejan a *Uccellacci e Uccellini* por cuanto sus divisiones narrativas corresponden y refuerzan esta dicotomía fundamental entre pasado y presente³⁴. Son justamente esas diferencias que separan a *Teorema* de los otros tres films que componen esta etapa las que hacen que este film siga siendo hoy uno de los más interesantes, complejos y multifacéticos de toda la filmografía del director italiano.

IX. Ruptura con la composición orgánica: la imagen más allá del tópico

El filósofo francés Gilles Deleuze, en el segundo tomo de su estudio sobre la imagen cinematográfica, “La imagen-tiempo”, propone que el Neorrealismo italiano no sólo se limitaba a registrar una realidad que estaba allí, oculta, existiendo fuera de cualquier discurso y esperando ser retratada, sino que su gran mérito fue el de crear

³⁴ Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press: 1990, pág. 129.

una nueva realidad a través del medio cinematográfico. Si bien su lectura de esta escuela tomaría como punto de partida la tesis que Bazin — en *¿Qué es el cine?* — sostenía con respecto a la relación entre la realidad y los mecanismos de representación del estilo neorrealista, obtendría otras conclusiones que le darían al análisis un alcance mucho mayor. De acuerdo con Bazin, se trataba de una nueva forma de la realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes. Ya no se representaba o reproducía lo real sino que se apuntaba a él. En vez de representar un real ya descifrado, el Neorrealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo; de ahí que el plano secuencia tendiera a reemplazar al montaje de representaciones³⁵. Por ende, Deleuze llega a la conclusión de que el Neorrealismo, lejos de emplear un estilo de registro meramente mimético que traspone directamente a la pantalla una realidad sensorial preestablecida e inmutable, estaba creando una nueva categoría de imagen cinematográfica basada en situaciones ópticas y sonoras puras (“opsignos” y “sonsignos”), en la cual irrumpía un nuevo elemento que iba a impedir la prolongación de la percepción en la acción, conectándola con el pensamiento y subordinando la imagen a las exigencias de nuevos signos que están más allá del esquema sensorio-motriz que contiene al realismo de la imagen cinematográfica clásica a la que él denominaría “imagen-movimiento”.

³⁵ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, pág. 11.

En palabras de Henri Bergson³⁶, un *tópico* es una imagen sensorio-motriz de la cosa, de la cual tan solo percibimos lo que nuestros intereses económicos, creencias ideológicas y exigencias psicológicas nos permiten. Es por eso que cotidianamente no percibimos más que tópicos. Pero si nuestros esquemas sensoriomotrices se descomponen o se rompen, entonces puede aparecer otro tipo de imagen: una imagen óptica y sonora pura, la imagen entera y sin metáfora que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable. Se trata finalmente de arrancar a los tópicos una verdadera imagen. Es por eso que en realidad esta civilización está mal llamada “civilización de la imagen” cuando debería llamarse “civilización del tópico”, donde todos los poderes tienen interés en ocultarnos las imágenes. La imagen pura intenta permanentemente horadar y desbordar al tópico y es allí donde se encuentra una de las principales funciones del autor cinematográfico moderno: *hacer visible a la imagen más allá de sus apropiaciones (es decir de los tópicos) y de esta manera transformar al espectador en vidente*. Para lograr este fin no basta con una toma de conciencia de la situación y una actitud crítica con respecto a la misma. A veces se necesita restaurar las partes perdidas, reencontrar todo lo que no se ve en la imagen, todo lo que se sustrajo de ella para hacerla “interesante”. Pero a veces por el contrario hay que hacer agujeros, introducir vacíos y espacios blancos, rarificar la imagen, suprimirle muchas cosas que se le habían añadido para hacernos creer que se veía todo.

³⁶ Bergson, Henri (1859-1941), filósofo francés, premio novel de literatura en 1927, su influencia en la filosofía contemporánea es notable y, particularmente en los estudios cinematográficos de Giles Deleuze.

Hay que dividir o hacer el vacío para encontrar lo entero. Para hacer surgir la imagen pura y vencer al tópico no basta solamente con parodiar al tópico, ni tampoco con hacerle agujeros ni vaciarlo. No basta con perturbar los nexos sensoriomotores. Hay que unir a la imagen óptica sonora fuerzas inmensas que no son las de una conciencia simplemente intelectual, ni siquiera social, sino las de una profunda intuición vital.³⁷

Esta intención de hacer surgir la imagen pura más allá del tópico, tan característica del cine moderno a partir del Neorrealismo, coincide plenamente con la idea que Pasolini tiene sobre la realidad. Para el director italiano, quien ha manifestado constantemente un amor y una pasión enardecida por la realidad, lo real es tal en tanto que permanece desintegrado y desarticulado ficcionalmente. Por ejemplo, un personaje realiza una mueca sin motivo, para nadie. Otro personaje sale de personaje para entrar en la realidad del actor con una abrupta carcajada inesperada, fuera de contexto. Y muchas veces también, los encuadres en sus films poseen características de desarticulación, como si no formaran parte de una estructura narrativa, y por sobre todo, no estuvieran articulados en un cauce narrativo significativo. Esta desarticulación y desconexión entre el signo y el objeto son condiciones previas que para Pasolini determinan el estatuto de realidad. Si un gesto no posee un peso simbólico o conexión narrativa, sería por lo tanto irracional, una dosis de realidad pura sin diluir que no es funcional a ningún discurso. De esta manera la realidad es evocada al mismo tiempo que se

³⁷ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 35- 37.

asevera su pérdida. Lo que permanece en el film son los restos y fragmentos de una instancia de aparente plenitud y totalidad.³⁸

X. El teorema como problema

El título del film, *Teorema*, refuerza y consolida rasgos estilísticos que se insinuaban en la secuencia de apertura. Mauricio Vianno sugiere que la idea de rigor geométrico sugerida por el título *Teorema* es evocada a través del argumento, la técnica cinematográfica y la edición. El mismo Pasolini dijo que el marco alegórico de *Teorema* excluye la posibilidad de *excursus* y *excesus*, y no tolera la redundancia porque cada personaje es simbólico y cada acción significa otra acción. De acuerdo con sus raíces etimológicas *theorema* es el término griego para espectáculo, el cual deviene de *theorein*, observar, especular; de *theoros*, espectador. La mirada y el espectador como instancias teóricas están implícitas en el título, como también las ideas de teoría como espectáculo y de espectáculo como teoría. El teorema demostrado por Pasolini es una alegoría, el terreno de la teorización posmoderna.³⁹

Para Giles Deleuze en cambio, si bien el film *Teorema* es considerado una alegoría, es principalmente una demostración geométrica en acto que pretende llevar al pensamiento por los caminos de su propia necesidad y hacer llegar la imagen al punto en que se hace deductiva y automática, sustituir los encadenamientos representa-

³⁸ Rohdie, Sam. "Neo-Realism and Pasolini: the desire for reality". En Baranski, Zygmunt G. (ed.). *Pasolini Old and New*. Dublin: Foundation for Italian Studies: University College Dublin, 1999, pág. 176.

³⁹ Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, págs. 199-200.

tivos o figurativos sensoriomotores por encadenamientos formales del pensamiento. De esta forma, el cine podría alcanzar un auténtico rigor matemático, ya que no concierne simplemente a la imagen, como en el antiguo cine que la sometía a relaciones métricas o armónicas, sino al pensamiento de la imagen, al pensamiento en la imagen. Pero todavía hay que comprender otra cosa, sobre todo en relación al nombre del film y su relación con la terminología aritmética. Hay dos instancias matemáticas que no cesan de remitir la una a la otra, la primera envolviendo a la segunda, la segunda deslizándose sobre la primera pero las dos muy diferentes a pesar de su unión: se trata del teorema y del problema. En el problema yace un teorema y le da vida, aún destituyendo su potencia. Lo problemático se distingue de lo teoremático (o el constructivismo se distingue de la axiomática) por el hecho de que el teorema desarrolla relaciones interiores de principio a consecuencias, mientras que el problema introduce un elemento de afuera, ablación, adjunción, sección, que constituye sus propias condiciones y determina el “caso” o los casos. Este afuera del problema no se reduce más a la exterioridad del mundo físico que a la interioridad psicológica de un yo pensante. Como dice Kierkegaard⁴⁰: “*Los movimientos profundos del alma desarman a la psicología*”, precisamente porque no vienen de adentro. La fuerza de un autor se mide por la manera en que sabe imponer este punto problemático, aleatorio, y sin embargo no arbitrario: gracia o azar.⁴¹ De ahí la insistencia de Pasolini en *Teorema* por

⁴⁰ Kierkegaard, Søren, teólogo y filósofo danés, 1813-1855.

⁴¹ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 233-234.

invocar un problema hacia el cual todo converge, como hacia el punto siempre extrínseco del pensamiento, el punto aleatorio, el leitmotiv del film: “*Me acosa una pregunta a la que no puedo responder*”.

Siguiendo la propuesta de Deleuze, la presente tesis aborda el análisis de la obra *Teorema* como si fuera la puesta en escena de un problema matemático dividido en tres movimientos. El primero, donde se analizarán los primeros tres episodios del film, corresponde a la presentación del universo del problema con sus elementos y al planteo de la hipótesis. El segundo movimiento, coincidente con el cuarto y quinto episodio del film, tendrá comienzo con la llegada del Huésped, un misterioso personaje que, funcionando como catalizador, hace reaccionar al resto de los personajes. Es el elemento problemático externo que al ingresar a escena pone en crisis la estabilidad del sistema. Finalmente, el tercer y último movimiento, donde se plantea la resolución del problema, narra el corolario de los personajes tras la partida del Huésped (acontecimientos narrados en el último episodio del film y en la segunda parte de la novela) donde por un lado, los personajes de la familia, ya convertidos en signos en crisis condenados a vagar sin sentido, deberán afrontar las consecuencias de un entorno cuyo orden simbólico ya ha sido quebrado definitivamente, y por el otro, Emilia, ya libre de la prisión ideológica burguesa, es capaz de crear un nuevo orden construido a base de la materia de la Italia subproletaria.

PRIMER MOVIMIENTO

PRESENTACIÓN DEL ESCENARIO Y DE LOS ELEMENTOS DEL PROBLEMA. PLANTEO DE LA HIPÓTESIS

*“La ideología es aquello que no sabemos
que sabemos y gobierna nuestros actos.”*

SLAVOJ ZIZEK

PARA COMPRENDER MEJOR el primer movimiento del problema, momento de presentación de los elementos y planteo de la hipótesis, es menester situarnos en el encuadre estético e ideológico que definía la poética del autor. Como habíamos adelantado en la introducción, en *Teorema*, séptimo largometraje del realizador y segundo de su “etapa mítica”, Pasolini, ya alejado definitivamente de la poética tradicional marxiana del cine testimonial de la década del sesenta, se encontraba sumido en una experimentación estilística que le permitiera dar cuenta eficazmente de la complejidad de las nuevas relaciones ideológicas y políticas que definían al contexto social. Como habíamos anticipado en la introducción, la militancia del marxismo popular de Antonio Gramsci es sustituida por la perspectiva mitológica de la antología poética *Las cenizas de Gramsci*. Así como el gran líder político corso había desaparecido, lo mismo había ocurrido con el pueblo italiano

originario, campesino y sub-proletario. En su lugar, se expandían los tentáculos homologadores de la sociedad de consumo, la cual se estaba apoderando por completo del contexto político y económico. Pasolini, que a esta altura ya había publicado sus principales ensayos sobre el lenguaje cinematográfico, sabía que más importante aún que el contenido del film era la necesidad de encontrar una retórica que desborde a la narrativa dominante cinematográfica al servicio de rubricar los valores y las instituciones de la ideología burguesa. Con el fin de lograr este objetivo, el director sabía que era necesario encontrar un lenguaje cinematográfico que no solamente se limite a mostrar la realidad de forma naturalista, ya que en apariencia la realidad se había vuelto burguesa, sino que era fundamental penetrar la función de disimulo desplegada por la ideología imperante y revelar la falacia y debilidad con la que estaban contruidos sus cimientos. En consecuencia Pasolini se plantea un escenario utópico donde se cumplen uno de los sueños máximos de la militancia marxista clásica: un capitalista que le dona la fábrica a los obreros. La originalidad de Pasolini está en leer el acontecimiento a la inversa, no como un triunfo del proletariado sino como el triunfo final de la burguesía, ya que un acto de este tipo convertiría a los nuevos dueños en nuevos pequeños burgueses, asimilándolos a su modelo cultural. A consecuencia de esta acción, surgirá la hipótesis del problema: si la humanidad entera se ha convertido en pequeño burguesa, *¿ahora qué?* Esta pregunta no solamente reclama a la izquierda intelectual nuevas estrategias para interpretar un escenario social totalmente nuevo y sugerir nuevas alternativas políticas,

sino que al mismo tiempo es una pregunta existencial que interpela al propio director. Viendo que el problema es mucho más sutil y profundo de lo que la mayoría considera, se pregunta entonces cuál sería el camino para seguir viviendo y creando dentro de una sociedad maldita que se había vuelto inculta, mecánica, e inexpresiva, incapaz de generar un espacio para la alteridad, como el propio autor la define. *¿Y ahora qué?* no es solamente una mera hipótesis formal sobre un problema abstracto, sino que es la pregunta decisiva que se formula un sujeto al filo de su existencia, el cual ve en el discurso artístico la única alternativa posible.

1. Enunciación: desde donde se enfoca el problema

1. 1. Mitología y compromiso

La considerada etapa mítica que comprende la filmografía del director de la segunda mitad de la década del sesenta, a la que pertenece *Teorema*, fue una de las más resistidas por la crítica internacional. Nunca, de hecho, Pasolini estuvo tan deliberada y escandalosamente fuera de época en relación a la tendencia estética en la producción cinematográfica. En aquel momento, cuando otros realizadores como Godard o Costa-Gavras estaban en su punto de máximo compromiso, su cine parecía renunciar a la historia y a la política, rechazando al mundo moderno a favor de un pasado imaginario. Convencidos de que el director había cambiado a Marx por Freud, varios críticos militantes de aquella época (y aún contemporáneos que han revisado con cierto escepticismo la obra del director italiano) han considerado a su búsqueda por civilizaciones míticas y arcaicas como “nostálgica” y “regresiva”.

Juzgando a los análisis tradicionales de la ideología como insuficientes y representando mundos cuyas dimensiones míticas funcionan por fuera de la dialéctica histórica, Pasolini se había escapado, según ellos, hacia lo a-histórico, un mundo esteticista de absolutos, un mundo donde la muerte, lo sagrado y lo supremo imponían sus reglas. Por ende, reclamaban que Pasolini no podía ser más considerado como un artista de izquierda ya que su cine pretendía un retorno a la Italia histórica y decadente. Por su parte, el director contraatacó a estas críticas denunciando en primer lugar el concepto de arte comprometido. De acuerdo con su perspectiva, este nuevo tipo de arte no era más que una nueva forma de “realismo social” promulgada por el “fascismo de izquierda”. Insistiendo que una obra de arte debía ser “meditada” contra un cine abiertamente político que vulgariza y simplifica problemas y cuya única “proeza” es la de silenciar la mala conciencia de la burguesía. Siendo el neocapitalismo aquel que exalta la acción y la utilidad por encima de todo, al destruir a la cultura y demandar arte militante, el neocapitalismo y los valores burgueses salen fortalecidos:

“Una vez que los jóvenes militantes abandonan la cultura a favor de la acción y el utilitarismo se resignan a ser posicionados a donde el sistema desee insertarlos. Este es el nudo del problema: en su pelea contra el neocapitalismo ellos recurren a la utilización de armas que, de hecho, portan su marca neocapitalista y que están destinadas a reforzar su tiranía. A pesar de que creen que están rompiendo el círculo, solamente lo están reforzando.”⁴²

⁴² Duflot, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970, págs. 80-81.

Naomi Green encuentra varios puntos en común entre la posición estético- política de Pasolini y la del filósofo alemán de la escuela de Frankfurt Theodor Adorno. Un fuerte común denominador como punto de partida es que tanto el director italiano como el filósofo alemán no solamente se oponían al orden establecido, sino también a los modos existentes de oponerse a dicho orden. Adorno describió a la sociedad contemporánea como aquella en la cual el orden de la Ilustración se ha convertido en barbarie, donde el pensamiento cesa de pensarse a sí mismo, donde la destrucción del mito ha creado el nuevo mito de la razón y su “orden racional”. Para Adorno —y en general para todo el “pensamiento negativo” — el mandato de los intelectuales y artistas que meramente se oponen a lo existente termina reflejando la barbarie de lo que existe.

En el caso tanto de Pasolini como en el de Adorno, la oposición a un arte de pura protesta iba de la mano con la aversión a la cultura de masas, a lo que Pasolini llamaba los degradados “circuitos de consumo masivo”. No era para sorprenderse entonces que a fines de la década del sesenta, el director italiano se hacía eco del polémico argumento de Adorno que proponía que el “contenido social” o valor de una obra de arte está virtualmente definido por el grado en que ésta desafía a la “recepción social” (o, en términos de Pasolini, “consumo masivo”). En un momento de la entrevista que le otorga a Jean Duflot en el año '69, se refiere al lenguaje aristocrático de sus últimos films (*Teorema*, *Porcile* y *Medea*) como un modo de rebelarse contra el gusto popular, una especie de revuelta en contra de la vulgarización de la cultura:

*“Si actualmente parezco buscar un lenguaje hermético y preciosista, aparentemente ‘aristocrático’, es porque considero la tiranía de los mass-media como una forma de dictadura a la que me niego a hacer la menor concesión”.*⁴³

En esta época, Pasolini buscaba claramente romper con la búsqueda poética de sus antiguos films y procurar nuevos medios de representar los tiempos que corren. De acuerdo con esta perspectiva, el director pensaba que a pesar de que los intelectuales hayan anhelado por mucho tiempo que el cine provea los medios para realizar el ideal gramsciano del arte nacional popular, había llegado el momento de admitir que este deseo es meramente una “maravillosa ilusión” ya que la cultura de masas ha relegado a Gramsci al pasado, junto con su gente y la gente de nuestra juventud (esto es “el pueblo”) vistos como clase social revolucionaria distinta de la clase dominante por razones históricas, políticas y religiosas. Nos encontramos en una era radicalmente nueva, marcada no solamente por la desaparición del pueblo sino también por la falsa democracia de la televisión. Para combatir esta tendencia en el mundo moderno el único camino que puede tomar el artista es el de producir obras de arte que no puedan ser consumidas fácilmente como mercancías⁴⁴. A pesar de esta declaración, nosotros creemos que esta nueva concepción de la estética realista que Pasolini desarrolló en esta etapa, y en especial en el film *Teorema*, es una exploración estética que busca encontrar más allá de los límites convencionales de la realidad, la materia para poder darle

⁴³ Duflot, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970, pág. 69.

⁴⁴ Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990, págs. 167-171.

forma al espíritu nacional popular gramsciano, como una década antes había sido el libro de poesía *Las cenizas de Gramsci* con respecto a la filosofía del pensador corso. Por ende, no creemos que esta aproximación al mundo de los relatos míticos sea impulsada solamente por la necesidad de escapar de la realidad debido a la decepción que le brindaba la situación del contexto contemporáneo. Por el contrario, creemos que, a través de la exploración de los mitos, Pasolini buscaba integrar capas más íntimas y profundas de la realidad que habían sido ocultadas por la ideología dominante. Por ende, creemos que la etapa mítica de Pasolini es paradójicamente la más racional y la menos religiosa. Se sirve del mito para, a través de una elevada y compleja conciencia metalingüística, desarticular el artificioso naturalismo de la cultura burguesa. Recurre a los arquetipos míticos justamente para deconstruir los dogmas religiosos sobre los cuales se sostiene la civilización contemporánea, como son por ejemplo los dogmas del consumo, el laicismo y el racionalismo excesivo. Es por eso que Pasolini opone el concepto de mito al de religión y al hacer esto mantiene una actitud totalmente marxista que coincide con la interpretación que Zizek tiene sobre la célebre frase de Marx "*La religión es el opio de las masas*". Según el filósofo esloveno, cuando Marx pronuncia esta frase no está estrictamente criticando a la práctica de la religión convencional instituida como el catolicismo, el judaísmo, el budismo, etcétera, sino a lo que apunta la frase en un sentido más profundo es a hacernos dar cuenta de la religión que determina nuestros actos detrás del aspecto ordinario de las cosas⁴⁵. Esta

⁴⁵ Conferencia de Slavoj Zizek intitulada *Eutanasia para la razón tolerante*.

intención coincide exactamente con la de Pasolini al momento de generar un film como *Teorema* que nos insta a revisar los presupuestos míticos sobre los cuales se funda la civilización contemporánea. No se trata de analizar el mito para descubrir su sentido o su estructura arcaicos, sino de referir el mito arcaico al estado de las pulsiones en una sociedad perfectamente actual, el hambre, la sed, la sexualidad, la potencia, la muerte, la adoración. Extraer el mito de un actual vivido que designa al mismo tiempo la imposibilidad de vivir es el nuevo objeto del cine político: poner en trance, poner en crisis.⁴⁶

Concebir lo inconcebible, dismantelar el sistema ideológico en el que se basa toda una sociedad con sus instituciones es también el compromiso de Pasolini. El referente no es el elemento importante del film; la atención se concentra en las figuras, en la construcción retórica y en las referencias a los distintos discursos en un intento de reescribir la historia. *Teorema*, al igual que *Salo* y *Porcile*, es una trágica alegoría: una figura que no remite a un referente, sino a otras construcciones discursivas, a su función y a su diferencia. “*Así no se puede seguir adelante... Volvamos atrás con el puño cerrado, y recomendamos desde el principio. Ya no os encontrareis ante el hecho consumado de un poder burgués destinado a ser eterno.*”⁴⁷ Los términos adelante y atrás, con tipografía destacada en el texto, son intencionalmente provocadores: van contra el discurso del progreso y la nostalgia. No se propone un

⁴⁶ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, pág. 291.

⁴⁷ Cita de “La Nuova Gioventu”, de Pier Paolo Pasolini, págs. 245-246. en Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. España: Ediciones Catedra, S.A., 1999, pág. 341.

retorno nostálgico al pasado, sino un trabajo de radical deconstrucción de la historia occidental, que ha conducido a la “entropía burguesa” y a la falsa tolerancia de un poder en realidad depravado y totalitario. Recomenzar desde el principio quiere decir hacer *tabula rasa*, rechazar los compromisos, reinventar el comunismo fuera de su continuidad histórica con la experiencia burguesa: un comunismo capaz de abolir las barreras entre las razas, entre el Norte y el Sur, y que rechace el desarrollo, no el comunismo realizado de las sociedades históricas. Del mismo modo, el conocimiento del objeto fascismo, limitado en el tiempo y en el espacio, se consolidaría junto a una concepción lineal de la historia. La alegoría remite a las construcciones discursivas que constituyen la historia, a la interacción de los discursos, y no permite nunca que el círculo se cierre, sino que lo abre en una serie infinita de círculos concéntricos que se influyen entre sí. La pocilga y el canibalismo en *Porcile*, así como el dios visitante y el desierto en *Teorema*, son, en esta escritura del poder y de la desobediencia, otras tantas figuras alegóricas que no se dejan definir ni reducir a objetos de conocimiento en el interior de un sistema ideológico fundamentalmente estable y coherente.⁴⁸

“La solución está en la historia humana. Por lo que yo sé, el futuro no está privado de historia. Si la finalidad posible de nuestra historia es la industrialización global, sólo queda que el futuro del hombre no se desarrolle mecánicamente. El futuro es previsible pero no la historia. Dicho de otro modo, los sociólogos pueden prever numerosas cosas; quizá

⁴⁸ Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. España: Ediciones Catedra, S.A., 1999, pág. 342-346.

las formas del hábitat, la cantidad de botones para pantalones que se fabricará en Alemania e incluso el número de nacimientos de niños albinos... Pero la fluidez histórica del futuro siempre se les escapará. No es expresable."⁴⁹

En esta declaración se puede percibir una de las principales preocupaciones de Pasolini como artista y como intelectual comprometido: cómo cambiar el curso de la historia pero habitando dentro de su fluidez, respetando sus contradicciones y sin intentar reducirlo a la sola razón, aceptando que no se puede eliminar su incertidumbre. En este contexto también se entiende el sentido de la paciencia de Pasolini, que no es obediencia o sumisión sino comprensión y respeto por el hecho de que la historia no se pueda reducir únicamente a la razón. Trabajar en el cine, elegir lo audiovisual para conocer de otro modo el mundo y sus temporalidades, entender e inventar el valor de los silencios y de la materialidad de la imagen, es el modo que el autor italiano encuentra para habitar en la historia. El cine, al ser el lenguaje del ejemplo, puede funcionar como un modo de reescribir la historia, como un modo de estar en el mundo. La responsabilidad del intelectual es la de encontrar la historia, explorando con una conciencia crítica renovada cada vez, y trágica en cuanto privada para siempre de un único punto de llegada, los modos de conocimiento que la sociedad inventa y que inmediatamente domestica bajo el control de esa misma razón ciega de los inicios de la Modernidad.⁵⁰

⁴⁹ Duflot, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970, pág. 81.

⁵⁰ Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. España: Ediciones Catedra, S.A., 1999, pág. 347-350.

A pesar de que esta postura pudiera parecer a primera vista demasiado mística y heterodoxa, no se despega totalmente del marxismo clásico teniendo en cuenta que Gramsci, desde su concepción de la filosofía de la praxis, expondría que toda la ciencia está ligada a las necesidades de la vida, a la actividad del hombre. Sin la actividad del hombre, creadora de todos los valores, y también de los científicos, ¿qué significaría la objetividad? No es otra cosa que el caos, el vacío, si así puede decirse. Porque, realmente, si uno imagina que no existe el hombre, no puede imaginarse la lengua y el pensamiento. Para la filosofía de la praxis, el ser no puede ser separado del pensar, el hombre de la naturaleza, la actividad de la materia, el sujeto del objeto; si se hace esta separación, se cae en una de las tantas formas de religión o de abstracción sin sentido.⁵¹ Para el pensador corso, la religión y el sentido común, en conjunto con las expresiones artísticas folklóricas, son los aspectos más sobresalientes donde se puede dar cuenta de la filosofía de las culturas populares. Sería esencial tomar en cuenta estos aspectos para traspasar la brecha epistemológica existente entre lo que él llamaba la alta y la baja cultura y, en consecuencia, poder interpretar e incorporar el pensamiento de las culturas populares a una filosofía integral de la praxis. Previamente, y en la misma tradición de pensamiento, Benedetto Croce había definido a la religión como una concepción del mundo que se ha convertido en una forma de vida.⁵² A pesar de esto, según el pensador corso, ni la religión ni el sentido

⁵¹ Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1ª edición, 2003, pág. 63.

⁵² *Ibíd*em, pág. 26.

común pueden construir un orden intelectual porque no pueden reducirse a unidad y coherencia ni siquiera en la conciencia individual, y no hablemos ya de la conciencia colectiva; no pueden reducirse a unidad y coherencia “libremente”, aunque por imposición “autoritaria” ello podría ocurrir, como en verdad ocurrió en el pasado dentro de ciertos límites. El problema de la religión, entendido no en el sentido confesional, sino en el laico, de unidad de fe entre una concepción del mundo y una norma de conducta conforme a ella: pero ¿para qué llamar religión a esta unidad de fe, en lugar de llamarla “ideología”, o más bien “política”? En verdad no existe la filosofía en general: existen diversas filosofías o concepciones del mundo, y siempre se hace una elección entre ellas.⁵³

Este punto es una constante en el pensamiento de Pasolini, para quien nunca hay que perder de vista que el pensamiento es, en sus fundamentos, pluralidad y diferencia en contraposición a la falsa unidad de criterio impuesta por el poder burgués. Por ende, es necesaria una perspectiva que sepa interpretar a las diferentes prácticas populares como diferentes aspectos en la creación de un conocimiento, en la creación de un mundo. Gramsci complejiza la relación entre conocimiento y creencia al notar que las masas, en cuanto tales, sólo pueden vivir la filosofía como una fe. Es de imaginarse, por otra parte, la posición intelectual de un hombre del pueblo: se ha formado opiniones, convicciones, criterios de discriminación y normas de conducta. Cada sostenedor de un punto de vista opuesto al suyo, en cuanto es intelectualmente

⁵³ Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1ª edición, 2003, pág. 10.

superior, sabe argumentar sus razones mejor que él, y, lógicamente, lo derrota en la discusión. ¿Debe por ello cambiar las convicciones el hombre del pueblo por el hecho de que en la discusión inmediata no sabe hacerlas valer? Si así fuese, eso debería sucederle una vez por día, cada vez que enfrentase a un adversario ideológico intelectualmente superior.⁵⁴

¿Sobre qué elementos se funda entonces su filosofía y especialmente su filosofía en la forma que tiene para él la mayor importancia como norma de conducta? El elemento más importante tiene, indudablemente, carácter no racional, de fe. Pero ¿en qué y en qué cosa? Especialmente en el grupo social al cual pertenece, en cuanto piensa las cosas difusamente como éste: el hombre del pueblo piensa que entre tanta gente no puede equivocarse de raíz, como el adversario argumentador quería hacerle creer; que él mismo, es cierto, no es capaz de sostener y desarrollar las propias razones como el adversario las suyas, pero en su grupo hay quien lo sabe hacer incluso mejor que este adversario determinado, y él recuerda haber oído

⁵⁴ Hay que tener en cuenta que hay una diferencia entre lo que Gramsci y Pasolini entienden por el concepto de "masa". Para el primero la masa es el término que determina a la conglomeración anónima de individuos que pertenecen a las clases populares y que se distinguen de los detentadores del poder. Se puede decir que es una concepción marxiana clásica del término. Ejemplo: "la masa proletaria". En cambio, para Pasolini, el concepto de masa está puesto en relación al efecto homologador de la sociedad de consumo donde a través de los medios y las herramientas de difusión busca unificar el criterio de la población bajo un mismo canon estético y moral. La diferencia fundamental es que Pasolini contrapone el concepto de "cultura de masas" con el de "cultura popular", entendiendo a la segunda el producto de un pensamiento originario y folklórico, siempre relacionado con el subproletariado y el tercer mundo, donde se pueden encontrar elementos valiosos para la creación de nuevas estéticas y filosofías.

exponer las razones de su fe, detenida y coherentemente, de tal manera que le ha convencido. No recuerda las razones en concreto y no sabría repetirlas, pero sabe que existen porque las ha oído exponer y le han convencido. El haber sido convencido una vez de manera fulgurante es la razón permanente de la persistencia de la convicción, aun cuando no se la sepa argumentar.⁵⁵ Aquí es donde Pasolini encuentra su vocación como intelectual y como artista, identificándose con la tradición gramsciana de ser no solo el defensor de los intereses de las clases populares y su mediador y portavoz frente a las clases cultas, sino también el intérprete de sus imágenes y el difusor de su cultura. En *Teorema*, la figura del intelectual-poeta está desdoblada en dos. La primera es la del Huésped, quien a través de la acción física y contundente del sexo, logra con “convicción fulgurante” dar por tierra con el sistema de creencias que sostiene la ideología burguesa. El segundo aspecto está encarnado en Emilia, quien desde una posición más artística es la encargada de crear las nuevas condiciones para la configuración de un mundo posible.⁵⁶

1. 2. Identidad, representación, ideología

De acuerdo con Max Weber, en el contexto del imaginario social, la ideología funciona, en su nivel más elemental, ligada a la necesidad de un grupo cualquiera de darse una imagen de sí mismo, de “representarse”, en el sentido teatral de la palabra, de ponerse en juego y en

⁵⁵ Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1ª edición, 2003, pág. 22.

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 125.

escena. Quizá no exista grupo social sin esta relación indirecta con su ser propio a través de una representación de sí mismo. Para ilustrar la compleja relación que existe entre la ideología y la sociedad, entendida como esta instancia donde un determinado grupo social configura una imagen de sí mismo⁵⁷, Ricoeur cita una frase de Levi-Strauss en la que propone que el simbolismo no es un efecto de la sociedad, sino la sociedad es un efecto del simbolismo. La patología naciente del fenómeno ideológico procede de su función misma de refuerzo y repetición del lazo social en situaciones de hecho consumado. Simplificación, esquematización, estereotipo y ritualización proceden de la distancia que no cesa de abrirse entre la práctica real y las interpretaciones mediante las cuales el grupo toma conciencia de su existencia y de su práctica. Una cierta no-transparencia de nuestros códigos culturales parece ser la condición de la producción de los mensajes sociales. En síntesis, la ideología podría ser entendida como la instancia limitante o desmoralizadora de una comprensión total de las condiciones sociales y del modo en que la gente es constituida por éstas.

Pero la ideología no debe ser considerada simplemente como la relación imaginaria del mundo, sino como una práctica material en el sentido que Althusser ha elaborado. De acuerdo con su perspectiva, la ideología no es tan sólo un conjunto de ilusiones ni un problema de falsa conciencia. Es la condición necesaria de la acción dentro de una red social. Es una práctica material que existe en el comportamiento de la gente actuando de acuerdo con

⁵⁷ Ricoeur, Paul, *L' imagination dans le discours et dans l' action, Savoir, faire, espérer: les limits de la raison*. Public des facultés Universitaires Saint-Louis, 1976, pág. 109.

sus creencias. Para Althusser, la ideología existe en todo lo que para nosotros es obvio, todo lo que consideramos como sentido común. Pero la ideología solamente representa verdades parciales, *disimulando* las contradicciones al presentar una explicación aparentemente coherente sobre el orden de las cosas; un discurso inestable cuyo verdadero objetivo es fomentar la libre extensión de las relaciones de producción capitalistas. Althusser describe cómo las prácticas ideológicas son reproducidas por las instituciones sociales que él dio a llamar “*aparatos ideológicos estatales*”, instituciones que construyen y mantienen el consenso. Éstos y los “*aparatos represivos estatales*”, las instituciones coercitivas (Poder Judicial, Policía, Fuerzas Armadas, Servicios Secretos, etcétera) que funcionan por la fuerza, coexisten para garantizar el consenso. Los aparatos ideológicos estatales incluyen instituciones tales como el sistema de educación, la familia, la ley, los medios y las artes. Todas ellas sirven para representar los *mitos* y las *creencias* congruentes con los valores dominantes y ayudar a preservar en la gente un comportamiento apropiado. Sobre estos puntos se puede notar una vez más la eminente influencia de los escritos de Antonio Gramsci sobre ideología y hegemonía.⁵⁸

La relación entre este modo de percibir el hecho ideológico y los medios masivos de comunicación ha sido uno de los temas centrales de los estudios semiológicos y culturales a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Los estudio-

⁵⁸ Althusser, Louis, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, en “Lenin and Philosophy”, New Left Books, London, 1971, Págs 123-174, citado por Rumble, Patrick en *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*. University of Toronto Press Incorporated, Canada: 1996, pág. 22.

sos del cine como “tecnología de género” o de “subjetivación” han presentado estudios detallados de cómo el estilo clásico o el “código Hollywood” funciona interpelando al sujeto espectador. Este proceso ocurre a través de varias estrategias relacionadas con la caracterización, la puesta en escena y banda de sonido entre otras. Pero por sobre todas las cosas, lo más importante es detectar cómo la mirada del espectador es capturada en varios tipos de encuadres. Esta “captura especular” construye formalmente lo que es llamado *identificación* del espectador con el punto de vista dominante que es generalmente el del héroe-protagonista. El problema de la construcción de la identificación desde esta perspectiva renuevan la preocupación “brechtiana” de cómo el cine clásico dirige al espectador, asignándole un punto de vista ideológicamente prescripto, relegándolo a un rol pasivo, incapaz de producir juicio crítico. Para el director y crítico cinematográfico francés Jean-Luc Godard, reconocido por su estilo vanguardista, de ruptura e iconoclasta, en la sociedad de consumo, las imágenes están atrapadas, directa o indirectamente en la producción de deseo o demanda de mercancías. El destino de esas imágenes posicionan al espectador como un “sujeto deseante” de un repertorio particular de imágenes (definiendo belleza, conformidad, normalidad, etcétera). El deseo está direccionado a ciertos objetos-mercancía. Colin McCabe, en su estudio sobre Godard, escribe que las imágenes y su producción son un área de actividad económica, donde hay una mirada para ser simulada y satisfecha, hay un provecho económico a ser explotado.

Lo que McCabe denomina “narrativa dominante cinematográfica”, funciona en la circulación de tres series de

miradas: las miradas de los personajes en la pantalla, la mirada de la cámara, y la mirada del espectador. El cine clásico, construido sobre patrones narrativos que casi siempre parten de una crisis inicial y se mueven hasta la resolución final, también presenta la incongruencia inicial de las tres series de miradas. Esta incongruencia inicial es necesaria para la subsiguiente resolución, donde las tres miradas conforman una única y catártica mirada al final feliz. La resolución fluye desde la mirada de un personaje la cual ha sido probada como correcta. Luego, esa mirada “correcta” es recogida por la cámara y finalmente por el espectador. La mirada del espectador, su identificación con la mirada “correcta”, es la producción de una ilusión de unidad y seguridad en el sujeto, cuyo “confort” no produce ninguna amenaza a las relaciones sociales existentes. El estilo clásico le concede al espectador una ilusión de auto-reconocimiento totalmente desambiguada y centrada en sí misma, donde la perspectiva del sujeto no está problematizada ni es desafiada por la proximidad de la mirada del otro. De esta manera, el cine alcanza el estatus de *aparato ideológico estatal*, según la terminología de Althusser, fundado sobre el ocultamiento de otras posibles miradas o posicionamientos subjetivos alternativos, que sirve al fin de reforzar las relaciones sociales existentes a través de la producción de una visión unívoca y conformista. Es una de las instituciones predominantes al servicio de garantizar lo que Marshall Macluhan llamó el orden visual de las cosas en la modernidad tardía.⁵⁹

⁵⁹ Rumble, Patrick. *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*. University of Toronto Press Incorporated, Canada: 1996, pág. 23-24.

1. 3. Ausencias significativas: creación y política

1. 3. 1. El pueblo falta

Deleuze notaba que tanto en el período clásico del cine americano como del soviético, el pueblo está ya ahí, real antes de ser actual, ideal sin ser abstracto. De ahí la idea de que como arte de masas el cine puede ser el arte revolucionario o democrático por excelencia, haciendo de las masas un auténtico sujeto. Pero muchos factores iban a comprometer esta creencia: la aparición del hitlerismo que proponía como objeto del cine no ya las masas en condición de sujeto sino las masas sojuzgadas; el estalinismo que sustituía el unanimismo de los pueblos por la unidad tiránica de un partido; la descomposición del pueblo americano, que ya no podía considerarse crisol de pueblos pasados ni germen de un pueblo venidero. Si hubiera un cine político moderno, sería sobre la base: el pueblo ya no existe, o no existe todavía... “el pueblo falta”. Esta verdad también sirve para Occidente, pero eran muy escasos los autores que la descubrían, porque estaba oculta bajo los mecanismos de poder y los sistemas de mayoría. Estallaría en cambio en el Tercer Mundo, donde las naciones oprimidas, explotadas, permanecían en estado de perpetuas minorías, con su identidad colectiva en crisis. Lo que acabó con las esperanzas de la toma de conciencia fue justamente la toma de conciencia de que no había pueblo, sino siempre varios pueblos, una infinidad de pueblos que quedaban por unir o bien que no había que unir, para que el problema cambiara. El pueblo no existe más que en estado de minoría y por eso falta. Pasolini a lo largo de su filmografía supo dar

cuenta de una Italia donde coexistían la Europa occidental moderna y la cultura campesina arcaica, equivalente al tercer mundo. En *Teorema*, esa conflictiva coexistencia ya no está más territorializada —espacio temporalmente en el dominio del movimiento—, sino que pertenece a la dimensión espiritual del tiempo. Aquí, al igual que en muchos films del Tercer Mundo se evoca una memoria, pero no es una memoria psicológica como facultad de evocar recuerdos, ni tampoco una memoria colectiva como la de un pueblo existente. Es en cambio la extraña facultad que pone en contacto inmediato el afuera y el adentro, el asunto del pueblo y el asunto privado, el pueblo que falta y el yo que se ausenta, una membrana, un doble devenir. Comunicación del mundo y del yo, en un mundo parcelado, simbolizado en los *inserts* del desierto, y en un yo roto, representado en el decadente corolario de la familia burguesa, que no cesan de intercambiarse. Toda la memoria del mundo se posa sobre cada pueblo oprimido, y toda la memoria del yo se juzga en una crisis orgánica.⁶⁰

1. 3. 2. Teoría de los *raccords*

Así como el poeta engendra y configura imágenes por medio de la lengua oral-escrita, reestructurando campos semánticos, neutralizando el flujo significante convencional para crear uno nuevo mediante el reordenamiento de las palabras, la herramienta que el cineasta posee para realizar esta misma operación en el medio audiovisual no es otra que el montaje, pero no como la mera forma

⁶⁰ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, pág. 287-292.

de yuxtaponer un encuadre con otro creando diversas relaciones espacio temporales entre los mismos, sino entendiéndolo en su sentido amplio que va desde la selección de cinemas para componer un encuadre hasta las relaciones que se establecen entre los cinemas del mismo y de los otros encuadres. Esto mismo es lo que plantea Pasolini en su *teoría de los raccords*, suplemento crítico de sus teorías lingüístico-cinematográficas *La lengua escrita de la realidad* y *El cine de poesía*, Pasolini sugiere que la doble articulación del cine no consiste en la relación creativa entre el plano y sus cinemas, sino en la relación creativa entre el orden de los planos y el orden de los objetos que los componen. Dicho de otra manera, tanto en la doble articulación de la lengua oral escrita (monema y fonema) como en la hipotética doble articulación de la lengua cinematográfica (plano y cinema), hacemos abstracción de sucesividad sintáctica donde los monemas y planos se disponen en el tiempo, no solamente uno a uno, sino también y sobre todo en contextos donde encuentran un sentido. Esta reflexión da lugar a una hipótesis: el cine como lenguaje de arte será una lengua espacio-temporal y no audiovisual (excepto en un primer análisis material, ya que la materia audiovisual no sería más que un material físico y sensorial, dándole cuerpo a una lengua espacio-temporal que de otro modo sería meramente “espiritual” o abstracta).

En esta lengua cinematográfica espacio-temporal que se observa en el nivel del film lo que cuenta no es la relación entre el plano (monema) y los objetos (cinemas) que lo componen (relación lógico-sémica), ni tampoco la relación entre un plano con otro (relación lógico-sintáctica).

Lo que importa es la relación de orden de los planos con el orden de los cinemas y la relación de orden de los planos con el orden de los planos. Se puede observar también que en una relación elemental entre dos planos sujeto-predicado verbal-complemento, actúan y viven relaciones de espacio, misteriosas, como espíritus planeando en el aire, de otra naturaleza, en una red cerrada: relaciones internas en el primer plano, de carácter primario; relaciones entre el espacio del primer plano y el espacio del segundo plano, también de carácter primario; relaciones entre los espacios internos del segundo plano, de carácter secundario. Las relaciones entre estos espacios que son como una lengua que habla a través de otra lengua, una lengua de puras abstracciones geométricas que, para vivir, adoptan un cuerpo que, por sí solo, sería simple materia bruta carente de vida, son apenas imaginables, experimentadas y pensadas en un orden temporal. Las relaciones temporales son prácticamente infinitas, y por consiguiente, son también infinitas las significaciones posibles de las relaciones espaciales. Estas relaciones espacio-temporales determinan el repertorio completo de las posibilidades semánticas y expresivas de la relación narrativa de un plano con el siguiente.

Pero no solamente son pertinentes al lenguaje cinematográfico las relaciones espacio-temporales existentes en los planos audiovisuales, sino que son tanto o más importantes las duraciones negativas, es decir aquellas que en el acto del montaje a través del *raccord* fueron elididas y no aparecen en el plano ni como representación material audiovisual ni como abstracción matemático rítmica. En la convención de duración infinitesimal de un *raccord*

puede pasar tanto una duración insignificante como una duración del tamaño de una vida o un milenio. Es por eso que para elaborar un posible gráfico de *ritmemas*⁶¹ es igual de importante tener en cuenta las inclusiones como las exclusiones de entidades espacio-temporales. Las primeras constituirían un gráfico de planos audiovisuales existentes, mientras que las segundas constituirían el gráfico de los *raccords*, es decir, de lo no existente significativo.⁶²

Pasolini, realiza una observación muy aguda al señalar que en la creación del relato cinematográfico (es decir de un film, que por derecho siempre está basado en el cine, la lengua escrita de la realidad) lo elidido por el montaje tiene tanto o más importancia que lo que el encuadre muestra, ya que más allá de los límites materiales del medio, revisando tanto las relaciones de continuidad que se establecen entre los diversos objetos de los planos y la información suprimida con el objetivo de preservar una sensación de continuidad espacio-temporal en el relato ante los ojos del espectador, se pueden verificar operaciones ideológicas muy precisas. Hay un modo de ver y hacer ver que es pertinente a un orden simbólico determinado. En *Teorema*, Pasolini nos hace ver la cultura subproletaria, que a través de las operaciones ideológicas de disimulo y sutura, la ha elidido completamente y funciona como duración negativa de la civilización

⁶¹ En su ensayo *La lengua escrita de la realidad*, referenciado en párrafos anteriores, Pasolini define como *ritmema* a la unidad de duración del plano en relación a la unidad de la película. Esta figura es extraída a través de la operación del montaje y, especialmente en los films cuyo montaje es preponderantemente connotativo, se vuelve la figura retórica principal del cine.

⁶² "Teoría Dos Raccords", en *Empirismo Hereje*, Traducido por Miguel Serras Pereira, Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, pág. 239-241.

burguesa. Tanto el modo de relato cinematográfico tradicional como el flujo audiovisual de los medios masivos de comunicación logran ocultar una situación muy simple que se convertiría en uno de los ejes del cine político contemporáneo: el pueblo falta. Se ha convertido en una duración negativa elidida por el poder. En un fantasma que sobrevuela sobre el espacio-tiempo en espera de una encarnación concreta.

1.4. Introducción a la lengua escrita de la realidad

En uno de sus más famosos y polémicos artículos sobre cine, *La lengua escrita de la realidad*, del año 1966, donde Pasolini realiza una analogía entre el modelo gramatical de la lengua escrito-hablada con el de la cinematográfica, ya se podía apreciar en la perspectiva teórica del autor la influencia insoslayable de una disciplina que, en su momento de auge durante la década del '60, iba a ser uno de sus principales metalenguajes y herramientas teóricas hasta el final de su vida: la *Semiología*. De acuerdo con su evaluación de los discursos teóricos que hasta la fecha se habían ocupado del cine, la Semiología es la única disciplina que garantiza una investigación de carácter científico en torno a la *técnica audiovisual*⁶³. Para comenzar determina que el gráfico de los modos gramaticales de la lengua del cine podrían definirse como una línea vertical (en contraposición a la lengua oral-escrita cuya línea gramatical estaría representada de forma horizontal, paralela

⁶³ En la página 162 del artículo "A lingua escrita da realidade", en *Empirismo hereje*, Pasolini realiza una distinción al referirse al cine. Por un lado denomina *técnica audiovisual* al concepto abstracto de cine como *Langue*, y por el otro denomina *film* a la obra cinematográfica particular y concreta equivalente en una analogía lingüística con la *Parole*.

a la realidad) que sumergiéndose en el significado, lo incorpora permanentemente a través de la reproducción audiovisual. La gramática de la lengua cinematográfica “pesca” en la realidad las unidades de segunda articulación (paradigmática) que son los *cinemas* (objetos, formas y actos de la realidad) y las encapsula en las unidades de primera articulación: los monemas (planos).

En el eje vertical que representa esta gramática cinematográfica se distinguen cuatro modos distintos:

a. *Modos de reproducción (u ortográfico)*: que es la serie de técnicas (escenografía, iluminación, lente, textura de la película, etcétera) que el dispositivo cinematográfico utiliza a la hora de reproducir la realidad y captar la imagen.

b. *Modos de substantivación*: de qué forma las unidades de segunda articulación configuran el plano. Estos modos de substantivación ocurren en dos etapas; 1) limitación de los cinemas (lista cerrada de los cinemas escogidos que componen el plano) y 2) corresponde a lo que en la lengua oral-escrita se denomina *proposición relativa*, es decir, cómo se confecciona el plano antes de ser considerado en sus valores relativos a cualidad, duración, oposición y ritmo. En sus coordenadas relativas todavía no está definido el *raccord*.

c. *Modos de calificación*: sirven para calificar monemas que han sido substantivados como lo indica el modo anterior. Esta calificación puede ser de dos maneras básicas:

1. *Calificación profilmica*: consiste en la exploración y transformación de la realidad a reproducir.

2. *Calificación fílmica*: esta calificación del sustantivo cinematográfico se define por la distancia entre los cine-mas escogidos y el lente cinematográfico. Es cuando se determina si se filma en primer plano, plano conjunto, detalle, etcétera. Además, la calificación fílmica puede ser *activa* (cuando la cámara por sus movimientos y modo particular de encuadrar hace notar su presencia), *pasiva* (cuando la cámara no hace sentir su presencia ya que esta fija o su movimiento es demasiado sutil), o *deponente* (cuando el movimiento de la cámara y del objeto registrado se eliden recíprocamente).

d. *Modos de verbalización o sintácticos*: es la operación de *montaje*, de la que se pueden distinguir dos tipos:

1. *Montaje denotativo*: es el clásico montaje de continuidad del cine clásico. Es un momento sintáctico de coordinación y subordinación donde se efectúan relaciones de continuidad y oposición entre los monemas. Su objetivo principal es producir la comunicación de un discurso articulado a través de las junciones entre los planos o *raccords*.

2. *Montaje rítmico o connotativo*: el montaje típico de una expresividad que se contrapone a la denotación pura y simple. La duración de los planos en este tipo de montaje surgen de una calificación ulterior, es decir se la duración del plano se vuelve mucho mayor o menor con respecto a la que necesito de acuerdo con a la calificación profílmica y la convierte en fílmica activa.

De la operación del montaje se puede extraer el *ritmema*, que es la unidad de duración del plano en relación a la unidad de la película. Se encuentra tanto en el montaje denotativo como en el connotativo, pero

en este último el *ritmemma* se vuelve la figura retórica principal del cine.

Este modelo gramatical que presenta Pasolini se da de la misma forma en cualquier film sin importar su estilo, ya sea un film de prosa o de poesía. Llevando la comparación al terreno de la lengua escrito-hablada, así como en la poesía, un ensayo o artículo periodístico los *estilemas* cambian pero la gramática permanece intacta, el término verbo, adjetivo y sustantivo siguen significando lo mismo en cualquier caso. En este sentido, el análisis gramatical excede al semiológico ya que encuentra procesos regulares y repeticiones en una lengua anómala en la medida en que es apenas escrita, como es el caso de la lengua cinematográfica.

2. Presentación del universo del problema y planteo de la hipótesis

2. 1. Escenario y elementos que lo componen

2. 1. 1. Configuración de un mundo

En su libro dedicado al análisis de la poética cinematográfica del director italiano, Silvestra Mariniello argumenta que desde el comienzo del film, Pasolini pone en escena la teoría sobre el fin de la sociedad histórica, concebida en el *Risorgimento*, basada en la lucha de clases y en el estado. La Nación, la Iglesia confesional y el Ejército ya no consolidan ni definen al Poder. Se ha producido un cambio en su estructura que pasa de estar fundada en la conservación y en la posesión a estar basada en la producción y el consumo. Hay una continuidad en las formas en el paso del nuevo al viejo poder. El gesto del patrón de donar su

fábrica a los operarios tiene una doble significación: es al mismo tiempo una solución religiosa que nace de la culpa y no del amor, y también se enmarca en la falsa tolerancia del nuevo poder, arrebatándoles a los trabajadores su iniciativa revolucionaria e identidad social.⁶⁴ Asimismo, Maurizio Viano agrega que este acontecimiento somete a significantes fundamentales como “burguesía”, “fábrica” y “lucha de clases” a profundos cuestionamientos. El texto postula una crisis de signos seguida de la desintegración de la Historia como el significante final. Por ende, la secuencia de la donación de la fábrica, secuencia de apertura del film, posiciona al espectador dentro del marco de incertidumbre de la posmodernidad, el cual supone el fin de las macro-narraciones teleológicas y la crisis de los signos. Al analizar esta secuencia, el primer elemento que nos llama la atención es su cambio de lugar con respecto a su ubicación en la novela, donde corresponde al penúltimo capítulo. Al llegar al final del film, el espectador descubre que con respecto a la organización cronológica del relato, el evento de la donación de la fábrica corresponde a la conclusión de la historia. La pregunta casi obligatoria a continuación sería ¿qué es lo que el film gana o pierde con esta alteración cronológica? Según Viano, este cambio aumenta la eficacia del film en cuanto a la interpelación ideológica que realiza con el espectador. Si las preguntas sin respuestas planteadas en la primera secuencia aparecieran al final, respetando la cronología de la historia, el espectador quedaría con la sensación de que no posee las herramientas suficientes

⁶⁴ Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. España: Ediciones Catedra, S.A., 1999, págs. 318-320.

para resolver los dilemas planteados en el film. En cambio, al presentar estas cuestiones al comienzo, le ofrece al espectador un itinerario que partiendo de una situación original opaca, lo incita a reconocer que los signos, por más esquivos y escurridizos que parezcan, todavía se prestan a ser interpretados. De esta forma, cuando, al final del film, las preguntas sin respuesta asoman nuevamente y se proyectan fuera de la pantalla, el espectador recuerda cómo el film ha forzado a los signos en crisis a revelarse a sí mismos. En este sentido, el film *Teorema* es el texto que mejor ejemplifica la voluntad de Pasolini de sobrellevar la crisis epistemológica que acosa a los fundamentos del realismo: ¿cómo podemos interpretar los signos? ¿Cómo podemos conocer algo luego de que los tradicionales términos de conocimiento han sido desestimados?⁶⁵

Este modo de organizar la narración cinematográfica puede interpretarse también a través de la clasificación de las categorías de la imagen según los estudios sobre el cine de Gilles Deleuze. En “La crisis de la imagen acción”, último capítulo del primer tomo, “La imagen movimiento”, luego de clasificar en diversas categorías a la imagen cinematográfica de acuerdo con sus funciones preponderantes surgidas de la lectura de sus signos de composición y de génesis, surgía una categoría de imagen que funcionaba como consumación de lo que el autor denomina imagen-movimiento, es decir, la imagen cinematográfica en su estado de representación orgánica e indirecta. Esta categoría es la *imagen mental* la cual en su

⁶⁵ Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, págs. 200-201.

Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. España: Ediciones Cátedra, S.A., 1999, págs. 318-320.

especificidad toma por objeto relaciones, actos simbólicos, sentimientos intelectuales, guarda con el pensamiento una nueva relación directa, totalmente distinta al resto de las imágenes, aunque no necesariamente sea más compleja que las otras. Este tipo de imagen, que sobre todo privilegia a las relaciones entre los objetos por sobre la afectación que los propios objetos producen en la percepción, tienden a generar como punto de partida de un film lo que Hitchcock llama el *postulado* a partir del cual el film se desarrolla con una necesidad matemática o absoluta, pese a la inverosimilitud de la imagen y de la acción.⁶⁶

Esta es ciertamente la categoría de imagen que es preponderante en la secuencia inicial del film. Más allá de la situación de base que es la donación de una fábrica, escasa es la información que tenemos sobre los personajes y ámbitos referenciados en la secuencia. Por el momento no tenemos información precisa de dónde ha sido situada la acción espacio-temporalmente más allá de la genérica: la fábrica puede ser cualquier fábrica al igual que el patrón, los obreros o el periodista de televisión. La identificación psicológica secundaria entre el espectador y los personajes es llevada a un grado exiguo. Además, la enunciación no es presentada de forma neutral sino que adopta la forma de una cámara de televisión la cual tomará el lugar desde donde el espectador mira.⁶⁷ Este lugar de la enunciación, cámara televisiva, tiene para Pasolini una significación muy especial. Según su visión es tal vez la herramienta más eficaz de la cual dispone la burguesía para difundir su

⁶⁶ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 277-282.

⁶⁷ Aumont, Jacques. *Estética del Cine*. Barcelona: Paidós, 2000, págs. 285-288.

ideología. Para citar dos ejemplos, en un artículo de las *Cartas luteranas* propone una reforma radical de la televisión formulando que es necesario crear una televisión culturalmente pluralista, abierta a los partidos políticos para que cada uno exprese su ideología directamente haciendo de esta manera que pierda su "horrendo valor carismático y su intolerable oficialidad" bajo un manto de falsa neutralidad universal.⁶⁸ En otro llega a considerar a la televisión tan repugnante como los campos de exterminio, en tanto que es una fuente perpetua de representación de ejemplos de vida y de ideología pequeñoburguesas, presentados como "buenos ejemplos" naturales. Al hacer que la enunciación adopte la forma de un noticiero de televisión está dejando en claro que el modo de mirar la realidad nunca es neutral o imparcial. En esta secuencia el espectador mira el mundo a través de la lente de la ideología burguesa, la cual se muestra con toda su perversión: presentándose como imparcial, bien pensante y universal, es decir de forma totalmente naturalizada. En las secuencias sucesivas, la enunciación mutará adoptando nuevas formas, y cada una de ellas estará puesta al servicio de desenmascarar la falsa naturalidad que plantea tener esta ideología dominante. Esta primera forma funciona como ejemplo de la Italia moderna y consumista que Pasolini tanto detestaba.

2. 1. 2. Análisis del episodio 3

Como ejemplo de la puesta en práctica de este esquema gramatical propuesto en el artículo *La lengua*

⁶⁸ "Mis proposiciones sobre la escuela y la televisión", en Pasolini, Pier Paolo. *Cartas Luteranas*. Traducido por Joseph Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella, Madrid : Editorial Trotta, 1997, pág. 137.

escrita de la realidad, descrito en el apartado 1. 4, hemos decidido aplicarlo en el análisis del tercer episodio del film que corresponde a la presentación de los personajes de la familia. La elección de este episodio en particular corresponde a que su singular composición estilística se distingue de la del resto de los episodios, por lo cual se pueden obtener conclusiones significativas en pos de comprender el pensamiento de Pasolini con respecto a su contexto histórico e ideológico, y al mismo tiempo introducirnos en su estrategia poética para representar al mismo.

De acuerdo con el análisis descriptivo, el episodio consta de cinco secuencias:

Secuencia N° 1. Paolo.

Cantidad de planos: 10.

Duración: 40".

Modos de substantivación:

1. Diversas vistas generales de la fábrica despoblada.
Individualización de Paolo.

2. "Paolo dejando la fábrica en un auto manejado por su chofer".

"Paolo deja la fábrica vacía".

Modos de calificación:

Calificación profilmica: La imagen es en blanco y negro y el sonido ambiente está suspendido en beneficio de la música incidental.

Calificación filmica: Pasiva

Los primeros seis planos corresponden a vistas de la fábrica desolada donde los objetos individualizados no tienen gran repercusión en la trama central del film. Lue-

go, Paolo es presentado primero por una subjetiva propia en el plano siete, único *travelling* de la secuencia, pero es un movimiento de cámara sutil ya que es normalizado por la correspondencia con el plano 8, un primer plano de Paolo desplazándose en el auto. El noveno es el plano panorámico de un desierto y el décimo es un plano general con paneo del auto de Paolo traspasando la entrada y dejando la fábrica.

Modos de verbalización o sintácticos: El montaje de la secuencia es preponderantemente denotativo ya que ya que tanto la duración, como la coordinación de los monemas (planos), está subordinada a la narración de la acción componiendo su continuidad de forma orgánica. La organización de la información es absolutamente clásica ya que comienza con el establecimiento del escenario donde ocurre la acción hasta la presentación del personaje que la protagoniza. A pesar de que el noveno plano de la secuencia sea un *insert* de un desierto, imagen que rompe con la continuidad espacio-temporal de la secuencia, no termina de romper con la unidad de los nexos sensorio-motrices ya que puede ser leída como una imagen subjetiva producida por la conciencia del personaje y funcionar como una representación simbólica de un estado psicológico.

Secuencia N° 2. Pedro.

Cantidad de planos: 12. *Duración:* 55".

Modos de substantivación:

1. Exteriores: fachada del liceo "Giusseppe Parini" las calles aledañas y una plaza.

2. "Pedro sale del colegio y camina con sus amigos".

“Pedro le arrebató el sobretodo a uno de ellos y bromea con él”.

“Pedro se encuentra con una chica que parece ser su novia y parte con ella despidiéndose de sus amigos”.

Modos de calificación:

Calificación profilmica: Ídem secuencia anterior.

Calificación fílmica: Pasiva

Los primeros cuatro planos de la secuencia son panorámicos de la fachada del colegio y planos conjuntos de Pedro caminando con sus amigos por la calle. El quinto plano es un *insert* del desierto. El sexto y el séptimo son planos conjuntos de Pedro y sus amigos donde tiene lugar la escena del sobretodo. Del plano 8 al 12 se describe el encuentro de Pedro con su novia. Los planos 8 y 9 corresponden a dos subjetivas de Pedro donde individualiza a la chica en las escaleras de la plaza. Los planos 10, 11, y 12 establecen un juego de correspondencias entre Pedro y su novia que cubren la acción donde él abandona a sus amigos para ir en busca de ella. Los dos primeros son fijos y el último es un paneo que sigue al personaje.

Modos de verbalización o sintácticos: Ídem secuencia anterior

Secuencia N° 3. Odetta.

Cantidad de planos: 14.

Duración: 1’.

Modos de substantivación:

1. Fachada del colegio de las Marcelinas. Calles aleñañas y plaza.

2. “Odetta sale del colegio y camina con sus amigas”.

“Odetta se encuentra con un chico que parece ser su novio”.

“El chico revisa a la fuerza el cuaderno que carga Odetta del cual se desprende una foto de Paolo colocada en la primera página”.

“El chico intenta besar a Odetta pero ella se resiste”.

“Odetta se escapa corriendo de la compañía del chico y se reúne con sus amigas”.

Modos de calificación:

Calificación profilmica: Ídem secuencias 1 y 2.

Calificación filmica: Pasiva.

El tratamiento de los encuadres es similar al de la secuencia anterior. Una vez más, en un clásico procedimiento de presentación de la situación y del personaje, los primeros cuatro planos alternan planos panorámicos de la fachada del colegio con planos conjuntos de las alumnas saliendo y un primer plano de Odetta. El resto de los encuadres, desde el 5 al 14, describen el encuentro de Odetta con el chico y la foto de Paolo que está dentro del cuaderno, combinan una alternancia clásica de primeros planos y planos detalle muy clásica del realismo tradicional cinematográfico. En todo momento el modo de encuadrar está al servicio de la descripción de la acción.

Modos de verbalización o sintácticos: Es denotativo. La concepción utilizada tanto para la estructura como para la articulación de los *raccords* es igual que la de la secuencia anterior.

Secuencia N° 4. Lucía.

Cantidad de planos: 7.

Duración: 25”.

Modos de substantivación:

1. Fachada de la casa y habitación de Lucía.

2. "Lucía lee un libro".

"Emilia ingresa a la habitación y le avisa algo a Lucía".
"Lucía se persigna".

Modos de calificación:

Calificación profilmica: Ídem secuencias anteriores

Calificación fílmica: pasiva

El tratamiento de los encuadres es similar al de las secuencias anteriores. El primer encuadre en un plano general de la fachada de la casa al que le sigue un primer plano de Lucía leyendo. El tercero y cuarto son un plano entero y un primer plano respectivamente de Emilia cuando ella entra a la habitación. Luego siguen dos primeros planos de Lucía intercalados por un plano entero de Emilia dejando la habitación. El tamaño de plano y la lente utilizada se ajustan a la narración de la acción, exceptuando por el encuadre de presentación de Emilia, el cual es un poco más frontal que los encuadres tradicionales, saliéndose de este modo de la clásica perspectiva renacentista y evocando el modo de representación de la pintura escolástica medieval.

Modos de verbalización o sintácticos: Denotativo. Ídem secuencia anterior.

Secuencia N° 5. Emilia. Angelito anuncia la llegada del Huésped.

Cantidad de planos: 12.

Duración: 46".

Modos de substantivación:

1. Exterior / Interior casa de la familia burguesa.

2. "Angelito el cartero trae una carta para la familia".
"Paolo lee la carta de remitente anónimo que dice:
llego mañana".

Modos de calificación:

Calificación profilmica: Ídem secuencias 1-4 con la diferencia de que en la primera escena de la secuencia donde Angelito le entrega la carta a Emilia se escucha un tema de *rock n' roll* tradicional. En la escena siguiente donde Paolo lee la carta a la familia hay silencio absoluto.

Calificación filmica: Es pasiva. La secuencia está dividida en dos escenas: la primera donde se narra la llegada de Angelito a la casa y la entrega de la carta a Emilia, está fragmentada en diez planos, donde cada uno de ellos se adecua a la forma tradicional de narrar la acción. La segunda escena consta de dos planos, el primero un plano conjunto de la familia almorzando en el comedor y el segundo, una subjetiva de Paolo que adopta la forma de un plano detalle del telegrama. El tratamiento de los encuadres en cuanto a su tamaño de plano y lente está al servicio de la descripción de la acción. En este sentido es igual al de las secuencias anteriores.

Modos de verbalización o sintácticos: Denotativo. Ídem secuencias anteriores.

Del precedente análisis del episodio se pueden extraer las siguientes conclusiones. Con respecto a los modos de substantivación tanto en la elección de los cinemas que componen al plano como en la configuración de los encuadres no encontramos elementos que a primera vista se destaquen como anómalos o extraordinarios, sino que todos ellos están subordinados a la fluidez de la narración

del argumento. En cambio es justamente en los modos de calificación donde encontramos los rasgos estilísticos que exceden la mera funcionalidad de estar al servicio de la narración de los eventos. De acuerdo con la calificación profílmica la totalidad del episodio está rodado en blanco y negro y las secuencias son mudas, ya que como vimos en el análisis la banda de sonido ambiente está suspendida y en su lugar hay un tema de música incidental atonal. Cada vez que habla un personaje no se escucha el sonido del diálogo sino que los otros personajes reaccionan a la gesticulación de sus labios. Este procedimiento estilístico pone de manifiesto la presencia de un sujeto autor que prevalece por sobre una percepción objetiva de la realidad. El modo de calificación fílmico es pasivo ya que la utilización de la lente y los tamaños de plano están puestos al servicio de la narración. Lo mismo ocurre con los modos de verbalización, los cuales son denotativos ya que tanto la organización de la información como la duración y coordinación de los planos funcionan de forma “transparente”, ocultándose en pos de una mayor fluidez en la lectura de la consecutividad y progresión de la acción. Por lo tanto en este episodio podemos establecer que en el único ámbito donde se pone de manifiesto la subjetividad del autor rompiendo con la transparencia de la narración cinematográfica es en el modo de calificación profílmico donde la extraña utilización del color, la banda de sonido y la combinación entre ambos generan una sensación de distanciamiento con respecto a la narración, poniendo en evidencia a la técnica cinematográfica. También se podría decir que el distanciamiento funciona con los dos inserts del desierto (plano 9 de la primera secuencia y plano 5

de la segunda), pero en un grado menor donde todavía no alcanzan su máxima dimensión ruptural. Si bien son imágenes que por el momento están totalmente desconectadas del marco diegético donde transcurre el film, pueden ser interpretadas como representaciones simbólicas de los estados psicológicos de los personajes, y por ende normalizadas. En este sentido el estilo audiovisual del episodio es consecuente, además de con la gran mayoría del cine europeo de la década del sesenta con alguna pretensión intelectual, con la intención que reside en el artículo teórico de Pasolini. Detrás de este esfuerzo por establecer un sistema gramatical en un medio cuyo lenguaje tan inestable y que todavía en una etapa temprana se encuentra lejos de su consolidación, es la de denunciar la inocencia de la técnica que el neo-capitalismo presenta como un acontecimiento casi religioso. El objetivo es evitar que el aparato neo-capitalista instalado en el poder haga pasar por ontología lo que en realidad es *ideología*. En este episodio, mediante los procedimientos poéticos enumerados en el análisis, parte fundamental de generar una conciencia poética de la situación es la de generar una mirada externa que le haga visible al espectador lo que los personajes, habitantes de este mundo, no pueden. Ellos habitan en un mundo al que perciben como natural, que está determinado ontológicamente. En este episodio también se indica algo que ya viene insinuándose desde el título de la obra; la enunciación puesta en juego en *Teorema* plantea una distancia con respecto a la realidad que se intenta comprender, sobre la que se intenta intervenir. En uno de los capítulos de la novela correspondiente a la versión fílmica del episodio Pasolini

nos advierte que esta parte de la historia es “... *más que un relato, lo que en las ciencias se llama un informe. Consiste, esencialmente, en una serie de datos. Por lo tanto, su aspecto es el del código, más que el del mensaje. Por otro lado, no es realista: al contrario, es emblemático, enigmático... de modo que todo dato preliminar sobre la identidad de los personajes tiene un valor puramente indicativo: sirve a la concreción no a la sustancia de las cosas*”⁶⁹ Detengámonos brevemente en la naturaleza de esta distancia que además es la naturaleza de la alegoría, figura fundamental en la práctica poética de Pasolini que también explica la referencia e intensidad de diálogo con Dante. Tal distancia no es, para retomar una metáfora espacial, aquella que se eleva más allá de las cosas observadas para dominarlas y conocerlas en su conjunto; no es la distancia del conocimiento moderno, racional, totalizador, espacial. Es fundamentalmente una diferencia temporal que permite evadirse de la temporalidad de la “entropía burguesa”.⁷⁰ Al carecer de diálogos y padecer la suspensión de la banda de sonido ambiente, la música juega un papel preponderante en la producción de significado de la imagen. En este episodio es introducido un tema de música atonal que aparecerá en momentos claves durante el resto del film. Aquí, el tema ocupa casi la totalidad del episodio a excepción del ingreso del ángel-cartero, ocurrido en la última parte de la secuencia donde se escucha un tema de *rock and roll*. La inclusión de la primera pieza musical en esta parte del film posee varias significaciones posibles en cuanto

⁶⁹ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1ª. edición, 2005, pág. 23.

⁷⁰ Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. España: Ediciones Cátedra, S.A., 1999, pág. 343.

a la peculiar relación que establece con la imagen. En primer lugar, por su carácter “inarmónico”, la música en este episodio expresa una disociación interna de los personajes la cual está marcada desde su presentación. Disociación psicológica entre su ser real y su ego ideal que se hace extensiva a una desconexión entre ellos mismos en relación recíproca y entre ellos y su entorno. Además, en conjunto con el tono sepia, monocromático que determina la textura del color de la secuencia entera, esta pieza musical refuerza la idea de monotonía, abulia y hastío con los que una serie de personajes castrados y reducidos a sus roles pequeñoburgueses transitan sus días cargados con el peso de una agobiante morosidad, en conjunto con una insipiente conexión sensorial con su entorno.

En el apartado donde trata la cuestión del valor añadido que la imagen recibe de la música en el libro *La audiovisión*, Michel Chion propone que de acuerdo a la relación que ésta traba con la imagen, más específicamente con la situación psicológica de los personajes, la música puede ser clasificada como *empática* o *anempática*. La primera clase se refiere a una música que expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo en función de los códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. La música anempática muestra por el contrario una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. Y sobre el fondo mismo de esta indiferencia se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto no la congelación de la emoción, sino por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico.

En el caso del primer tema musical determinamos que con respecto a las situaciones representadas en la imagen nos da un efecto de anempatía. Especialmente con las secuencias de Pedro y Odetta, donde la imagen nos presenta a los personajes en una situación distendida, jugando y bromeando con sus compañeros, la música nos señala que detrás de esta fachada hay algo más, otra dimensión más turbia y macabra, imperceptible a los sentidos pero que es parte constitutiva de los personajes. Dimensión oscura que los asecha y que se irá revelando en los episodios posteriores. Pero además, esta música posee otra connotación que más que estar relacionada con algún personaje en particular se articula con la situación de la burguesía como conjunto. En la pantalla cinematográfica este efecto anempático ha adquirido tal importancia que impulsa a creerlo íntimamente relacionado con la esencia del cine: su mecánica oculta. Toda película procede, en efecto, de un fluir indiferente y automático, el de la proyección, que provoca en la pantalla y en los parlantes simulacros de movimientos y de vida, y este fluir debe ocultarse y olvidarse. ¿Qué hace la música anempática sino develar su verdad, su aspecto robótico? Ella es la que hace surgir la trama mecánica de esta tapicería emocional y sensorial.⁷¹ Y es justamente este aspecto mecánico y robótico del cinematógrafo (el autómeta, material y espiritual como lo denomina Deleuze) que se vincula directamente con la visión que Pasolini tiene sobre la situación actual de la burguesía italiana, que como ha sido descrita en un párrafo anterior, la considera sociedad *Anti-expresiva*,

⁷¹ Chion, Michel. *La Audición*. Barcelona: Paidós, 1ª edición, 1993, pág. 19-20.

basada en la homologación de la cultura consumista, a la que entiende como una prolongación del fascismo, mecánica e implacable, donde el superdesarrollo de la tecnología aplicada al consumo ha oprimido cualquier atisbo individual. Sociedad donde la tecnología es considerada como una religión. Ergo, este tema musical puede ser considerado como un “himno sacro” y motivo conductor de la religión del consumo. El tema de *rock and roll* que se escucha en la secuencia final está asociado con el personaje del angelical cartero, y sirve para marcar por contraste la frescura, espontaneidad y libertad de un personaje externo al conclave familiar y al paradigma ideológico pequeñoburgués. La cadencia del tema musical coincide de forma empática con el vital aleteo de los brazos y el deambular circular de este personaje. Pero además, así como el cartero trae una carta que anuncia la llegada del huésped (personaje que será presentado en la secuencia posterior), esta música lo evoca y anticipa su presencia, dejando asentado un referente donde este tema a partir del próximo episodio, quedará asociado a la fuerza vital y erótica que será introducida en la familia a través de la viril presencia del enigmático visitante.

2.2. Planteo de la hipótesis

Dentro de este irónico juego de enunciaciones enmascaradas, al autor le interesa destacar un elemento de la puesta en escena por sobre el resto: las preguntas que realiza el periodista. Esta es una información oral, pero desde la puesta de cámara está presentada de forma muy especial, ya que por su ángulo de incidencia da la sensación visual de que el destinatario de esta batería de

preguntas es el propio espectador. En el artículo *El fin de la Vanguardia*, que forma parte de la compilación *Empirismo herético*, Pasolini destaca la importancia del aspecto metonímico del relato cinematográfico y su capacidad para producir sentido organizando sus signos en disposición sintagmática. Según Roland Barthes, citado por Pasolini en el mismo artículo, la metonimia es, a diferencia de la metáfora, un prototipo de todos los signos cuyos sentidos se superponen por efecto de continuidad o de contagio. Para lograr este efecto el autor debe lograr infundir en dicha obra una coherencia estilística tal que sea capaz de englobar todos sus signos y organizarlos en una dirección determinada. El objetivo final sería imprimir en cada signo este sentido específico que le da unidad a la obra, de forma que este se imponga por sobre su significado individual. Es por eso que Pasolini vuelve a citar a Barthes quién toma como ejemplo de la operación metonímica al autor considerado como el mayor referente del teatro político del siglo veinte; Bertold Brecht, sobre quién asevera: *“Existe con toda certeza en el teatro de Brecht, un sentido, un sentido muy fuerte, pero ese sentido es siempre una pregunta.”*⁷² Esto es justamente lo que Pasolini hace con la batería de preguntas que el periodista le realiza a los obreros y que al mismo tiempo la enunciación del film le lanza al espectador en la secuencia de apertura. Son estas preguntas las que imprimen un sentido en todos los signos del film y reverberan a lo largo de toda la obra otorgándole unidad:

⁷² Pasolini, Pier Paolo. *O fim da Vanguarda en Empirismo hereje*, Traducido por Miguel Serras Pereira, Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, pág. 97-110.

- ¿No es este el primer paso de la transformación de toda la humanidad en pequeños burgueses?
- Si la burguesía logra convertir al resto de la humanidad en pequeños burgueses, ya no sería necesario que triunfara en una lucha de clases, imponiéndose por sobre la nación, el ejército y la iglesia confesional. ¿Cómo se enfrenta esta situación socio-cultural?
- ¿Alguien puede responder a estas preguntas?

Este planteo formal en la secuencia de apertura hace que estas preguntas funcionen en el relato como el postulado que le imprime un sentido al resto de los signos que aparecerán en el resto del film. Dicho de otra manera, inducirá al espectador a confrontar cada una de las secuencias y situaciones del film con estas preguntas aquí formuladas. Pero hay aún otra dimensión a tener en cuenta en el momento en el que el postulado desde el cual se construye la lógica de un film es una pregunta. No significa necesariamente que el autor del film no posee los elementos suficientes para responderla, sino que también indica que éste tiene más interés en proyectar la pregunta en el espectador para generarle un cuestionamiento profundo en sus creencias, que en transmitirle una premisa ideológica tradicional determinada. Al mismo tiempo, esta estrategia discursiva no solo pone en crisis los valores del espectador concreto, sino que también desafía a los metalenguajes tradicionales como por ejemplo la religión católica, la teoría marxista y el psicoanálisis a hacerse cargo de los interrogantes planteados. En este sentido se vislumbra en el film una marcada intención filosófica por la forma de plantear el interrogante en la secuencia

de apertura. En este caso en particular nos referimos “intención filosófica” en el sentido que el pensador esloveno Slavoj Zizek le da al término “filosofía”:

“... Creo que la Filosofía es una disciplina muy modesta cuyo trabajo es formular una pregunta diferente. Por ejemplo, ¿Cómo es que el filósofo aborda el problema de la libertad? La cuestión no es ¿Somos libres o no? ¿Existe Dios o no? En cambio formula una pregunta muy simple a la que podríamos denominar pregunta hermenéutica: ¿Qué significa ser libre? Esto es lo que la Filosofía básicamente hace. Cuando utilizamos ciertas nociones o realizamos determinados actos ella, se pregunta cuál es el horizonte implícito de comprensión con respecto a estos temas. No se formula estúpidas preguntas.”⁷³

Este es el objetivo principal que preside a la estrategia discursiva de la secuencia de apertura: formular una pregunta hermenéutica. La hipótesis del autor es la siguiente: si la ideología burguesa ha “colonizado” a la humanidad entera, ¿Qué significa ser un burgués bajo estas condiciones? O en este caso lo que sería lo mismo, ¿Qué significa ser una persona bajo estas condiciones? Esta pregunta hermenéutica no sólo interpela al espectador sino que también interroga a los metalenguajes tradicionales con la intención de demostrar que cada uno ellos en forma aislada es insuficiente para rendir una imagen eficaz que dé cuenta de los aspectos profundos del contexto socio-cultural de aquella época. El primero en ser abordado es la teoría marxiana, de gran vigencia aún en la ideología

⁷³ Zizek, Slavoj en el film *Zizek!*, Astra Taylor, 2005, de 31' 40" a 33' 00".

de la izquierda de aquellos años. Es a través de la lente de este metalenguaje por donde la enunciación le propone al espectador que analice el evento descrito en la secuencia de apertura, poniendo en escena el tradicional conflicto de la lucha de clases que deviene de la oposición dialéctica entre los opuestos históricos concretos: la Burguesía y el Proletariado. Ahora bien, las preguntas del periodista, las cuales son el elemento destacado por la puesta en escena en la secuencia, le indican al espectador que este metalenguaje tradicional está en crisis y que es insuficiente para dar cuenta del verdadero conflicto latente que funciona en el contexto cultural contemporáneo al film. Si la burguesía ha “colonizado” por completo a la escena cultural, las respuestas habrá que encontrarlas en otros ámbitos del pensamiento, ciertamente fuera del marco concreto de la historia. Si todos los hombres se han convertido en pequeñoburgueses la resistencia a esta ideología habrá que buscarla en otro ámbito, mucho más íntimo y sutil, desentrañado las álgidas contradicciones que se albergan en el alma de la propia burguesía. Cuando el periodista concluye “¿Es que hay alguien que puede responder a estas preguntas?”, en ese momento la enunciación no sólo interroga a un sujeto espectador particular ya sea persona, grupo o institución, sino que también está preguntando ¿Es que el marxismo puede responder a estas preguntas? El silencio con el que cierra la secuencia indica que no, ya que según la visión del director estas preguntas no pueden ser respondidas en el lenguaje de la prosa sino que habrá que incursionar en la lengua de poesía para poder dar cuenta en su justa dimensión de estos interrogantes.

En resumen, en esta secuencia de apertura, que funciona como epígrafe del cuerpo central del texto cuyo comienzo oficial será a partir del tercer episodio, el autor plantea principalmente una relación muy específica entre la enunciación y el espectador sobre la cual nos deja en claro los siguientes puntos: primero, que le interesa principalmente que el espectador se relacione con la problemática que plantea film de forma lúcida y racional más que apelar a la afección de la imagen, para lo cual, a través de la puesta de cámara y de la puesta en escena, genera una sensación de distanciamiento emocional con respecto al evento narrado en la secuencia. Ninguna información nos es brindada con respecto a los personajes que allí intervienen salvo la genérica. Segundo, esta aproximación racional, que induce a la utilización de la teoría marxiana como metalenguaje principal para abordar la problemática referida, será tan sólo el punto de partida ya que también aquí, propone a este metalenguaje como insuficiente para dar cuenta de la situación planteada en toda su densidad. Tercero, que las preguntas aquí realizadas por el periodista funcionan como el *postulado* del relato que imprimirá su sentido en el resto de los signos que componen el film. A partir de aquí, el relato del film iniciará un itinerario sinuoso que recorrerá casi en su mayor parte el ámbito privado de una familia burguesa, invitará a la integración de otras ópticas y metalenguajes tales como el psicoanálisis para diseccionar el comportamiento de los personajes. Se apelará también a figuras y símbolos tradicionales de la mitología occidental y la religión católica, pero después de haber dejado asentada esta secuencia como antecedente el espectador, será

reenviado a confrontar cada nuevo conocimiento con el discurso racional, lúcido, implacable y comprometido con la historia y con las preguntas hermenéuticas que sirven como postulado del relato.

3. La realidad como alegoría

3. 1. El personaje como signo

3. 1. 1. Las piezas del engranaje

En el tercer episodio del film sucede también la presentación de los personajes, las piezas claves del relato, sobre los que se determinará un diagnóstico. En la versión novelada, el autor los describe de la siguiente manera: *“Se trata de una familia pequeñoburguesa: pequeñoburguesa en el sentido ideológico, no en el sentido económico... no son, en modo alguno, personas excepcionales, sino gente más o menos corriente”*⁷⁴. Pero más allá de esta definición general en este episodio le será dedicado una secuencia a cada uno de ellos para diseccionar su personalidad individual y poder mostrar los aspectos específicos de lo que finalmente es el elemento central de lo que ellos forman parte: la ideología pequeñoburguesa. En otras palabras, no se trata de personajes que representan exclusivamente a personas de la vida real sobre las cuales el espectador se puede identificar, sino que también pueden ser leídos de forma simbólica y abstracta. Cada uno de los cuatro personajes de la familia representa una dimensión, una pieza del engranaje de este único elemento ideológico sobre el cual está enfocado el relato. A nuestro juicio, esta es una de las

⁷⁴ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 11.

claves para la lectura de este film: *cada elemento que aparece en cuadro es lo que se ve y a su vez es parte de una unidad que se construye en estadio no perceptivo.*

Este nivel de lectura ya es introducido desde los nombres de los personajes ya que según el crítico francés Noel Purdon cada uno de ellos tiene un significado alegórico. Los hombres, el padre y el hijo, llevan el nombre del propio director (Paolo y Pietro). Lucía evoca “luz” y Odetta sugiere el tema del amor sexual y de la inversión en la novela de Proust, *A la recherche du temps perdu*. Emilia es la región en la que Pasolini nació (Emilia Romana, en Bologna)⁷⁵. Paolo, como buen *pater familias* es el primer personaje en aparecer. Es presentado como el significante mismo de la represión, el dueño de la fábrica, de los medios de producción que establecen las relaciones socio-económicas que le permiten disfrutar su posición social. Además, como el poder de Paolo se extiende hacia la esfera reproductiva, lo vemos una vez más en el prólogo, no en persona, pero como una imagen fotográfica en el álbum de Odetta. Su sonrisa paternal controla la esfera privada sin tener la apariencia de hacerlo. Su imagen es suficiente, un auténtico recordatorio del nombre del padre que mantiene al resto de los miembros de la familia en sus respectivos lugares⁷⁶. Pedro, el hijo mayor, al verlo salir de un prestigioso co-

⁷⁵ Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pág. 132.

⁷⁶ El sujeto es escindido de sus instintos libidinales primarios por la ley de “El Otro”, o lo que Lacan llama, en su famoso juego de palabras “El nombre (no) del Padre” (“Nom (Non) du père”). Rumble, Patrick. *Alleghories of Contamination: Pier Paolo Pasolini’s Trilogy of Life*. Canada: University of Toronto Press Incorporated, 1996, pág. 23-24.

legio milanés⁷⁷, parece una alegre flor de la burguesía, pero la secuencia de presentación nos permite ver lo que él mismo todavía no puede. El propio Pasolini en la novela lo describe de la siguiente manera:

*“En general, Pedro recuerda a algún personaje cinematográfico de la viejas películas mudas, y hasta podríamos decir que nos recuerda a Charlot... al verlo, enseguida piensa uno que el muchacho está hecho como Charlot, para usar gabanes, con las mangas colgando a medio metro de las manos, o para correr tras un tranvía que nunca alcanzará, o para resbalar dignamente sobre una cáscara de banana en un barrio gris y trágicamente solitario”.*⁷⁸

Consecuentemente, en la escena de presentación, mientras camina junto a sus compañeros, Pedro le arrebató el sobretodo a un amigo de contextura física más fuerte y robusta. Al ponerse el sobretodo esboza unas pantomimas chaplinescas haciendo reír a todo el mundo. A pesar de su apariencia irrelevante, esta acción tiene una connotación que dice mucho. Pedro, o más precisamente su cuerpo, es el *locus* trágico de una fractura, de una tensión entre lo que él es y lo que él quiere o debe ser. Por un lado, él debe significar poder y potencia, por el otro su cuerpo flaco, pálido de hombros encorvados expresa lo opuesto. Como consecuencia el germen de la rebelión asoma dentro suyo en contra del orden establecido que espera que él encaje dentro de una imagen subjetiva im-

⁷⁷ Es el liceo Giuseppe Parini, primer indicio de que el escenario del film es la ciudad de Milan.

⁷⁸ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 16.

posible. En esta primera secuencia comienza a jugarse en su persona el conflicto dialéctico entre su ser real y su ego ideal, en este primer momento expresado en el rechazo por cumplir sus obligaciones como El Hijo.

A continuación le llega el turno a las mujeres de la familia. Caminando entre autos estacionados con sus libros firmemente sostenidos contra su pecho, Odetta es inmediatamente definida como una persona que deambula y tiene algo que proteger. Cuando se encuentra con su novio y resiste su intento de quitarle uno de sus libros, nosotros nos enteramos de la razón de ambos gestos: luego de un breve forcejeo, notamos que ella lleva una foto de Paolo, su padre, dentro de lo que pareciera ser un diario íntimo. Más allá de la evidente referencia al complejo de Electra, el incidente revela que Odetta no tiene imagen de sí misma excepto a través de los ojos de un varón más poderoso. Lucía, la madre, a diferencia del resto de la familia, es presentada dentro de la casa, leyendo un libro. Libre de la necesidad económica y con una gran cantidad de tiempo libre, ella tiene una función meramente representativa: es la encargada de simbolizar el *status* familiar. Significativamente, no podemos descifrar que libro está leyendo, como si no fuera importante. El título ausente del libro indica que su lectura es más una cuestión de forma que de contenido. La cubierta del libro está vacía porque ella está vacía, o mejor dicho, vaciada por su entorno transformándola en una pantalla en blanco lista para serle asignada una imagen. El personaje de Emilia, la sirvienta, está visual y narrativamente sobre-representado y expresa la creencia irracional de Pasolini sobre la complicidad entre el subproletariado y

Dios. Introducida en un primer plano frontal, Emilia será implacablemente retratada con este estilo de encuadre, traicionando la actitud reverencial de Pasolini con respecto al campesinado. Su voluntad de mirarlos fijamente sirve a la intención de transfigurarlos. Todo lo que ha sido puesto en la trayectoria de Emilia está allí para exhortar el sentimiento de lo sagrado⁷⁹. El episodio cierra con la primera indicación explícita del núcleo simbólico y religioso de *Teorema*: en una especie de anunciación, “Angelino”, el cartero llega a la mansión para entregar un telegrama donde se lee simplemente: “Llego mañana”, anunciando la inminente llegada del huésped. Luego de entregarle el telegrama a Emilia, Angelino el cartero parte agitando los brazos como si fueran las alas de un heraldo angelical.⁸⁰

3. 1. 2. El personaje como territorio de conflicto: la imagen pulsión

En el octavo capítulo de *La imagen-movimiento*, intitulado “Del afecto a la acción: la imagen-pulsión”, Gilles Deleuze encuentra que entre la imagen-percepción, primera categoría de la imagen-movimiento, y la imagen-acción, categoría imperante en el realismo clásico, existe un estadio intermedio donde la imagen trasciende idealismo de la afección pero todavía no forma parte del realismo de la acción. Este estado intermedio es justamente la imagen-pulsión, que es el reino de los mundos originarios y las pulsiones elementales, diferenciándose así del afecto y la acción que por pertenecer a medios geográfica

⁷⁹ Viano, Maurizio, *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, pág. 206-211.

⁸⁰ Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pág. 132.

e históricamente determinables pertenecen al ámbito del medio derivado, como pueden ser una casa, un país, una región o cualquier escenario que sirva como medio real de actualización, geográfico y social. El mundo originario en cambio, puede caracterizarse por la artificialidad del decorado tanto como por la autenticidad de una zona preservada (un verdadero desierto, un bosque virgen). Se lo reconoce por su carácter informe: es un puro fondo o más bien un sin fondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos, atravesado por funciones no formales, actos o dinamismos enérgicos que no remiten siquiera a sujetos constituidos. En él los personajes son como animales: el hombre de salón, un pájaro de presa; el amante, un macho cabrío; el pobre, una hiena. Sus actos son previos a toda diferenciación entre el hombre y el animal. Son animales humanos. Y la pulsión no es otra cosa: es la energía que se apodera de pedazos en el mundo originario. Este mundo se caracteriza por ser al mismo tiempo comienzo radical y fin absoluto. Por eso, es un mundo de una violencia muy específica, pero tiene el mérito de hacer surgir una imagen originaria del tiempo, con el comienzo, el fin y el declive, toda la crueldad de Cronos. Es el *naturalismo*, que no se opone al realismo, por el contrario, acentúa sus rasgos prolongándolos en un realismo particular donde su fuerza descriptiva proviene de una fuente originaria superior⁸¹.

⁸¹ Es importante en este punto diferenciar la concepción que Deleuze y Pasolini le dan al término naturalismo. Para el director italiano el naturalismo es la mera reproducción figurativa de la realidad, por eso lo despreciaba tanto. En cambio, para el filósofo francés, el naturalismo es este estilo que esencialmente relaciona a los mundos originarios con los medios derivados como fue descrito en estos últimos párrafos. El ejemplo más prominente de esta corriente sería la obra del francés Emile Zola en literatura.

El medio real, actual, es el *medium* de un mundo que se define por un comienzo radical, un fin absoluto y una línea de más grande declive. Y esto es lo esencial: los dos no se dejan separar, no se encarnan distintamente:

*“El mundo originario no existe ni opera sino en el fondo de un medio real, y no vale sino por su inmanencia a este medio cuya violencia y crueldad él revela; pero, además, el medio no se presenta como real más que en su inmanencia al mundo originario, tiene el estatuto de un medio derivado que recibe del mundo originario una temporalidad como destino. Es preciso que las acciones o los comportamientos, las personas y los objetos, ocupen el medio derivado y se desarrollen en él, mientras que las pulsiones y los pedazos pueblan el mundo originario que arrastra con todo. Por eso los autores naturalistas merecen el nombre nietzscheano de médicos de la civilización.”*⁸²

Los primeros dos episodios del film no formaban parte estrictamente del interior del “teorema” propuesto por Pasolini, ya que la primera secuencia, la de la donación de la fábrica funciona como epígrafe de la historia y la segunda es la secuencia de títulos. A partir de este episodio que funciona como prólogo, nos introducimos en el universo ficcional donde se llevará a cabo la hipótesis y la demostración. En este episodio, que funciona como diagnóstico y radiografía de la sociedad burguesa italiana, el acto poético-político (y *médico*, en el sentido nietzscheano del término) de Pasolini está en generar un modo enunciativo que desnaturalice de tal manera a

⁸² Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, pág. 180-181.

la realidad cotidiana como si fuera el negativo de una imagen fotográfica. Es también el primer movimiento de la puesta en escena de una hipótesis sobre una nueva sociedad *anti-expresiva*, basada en la homologación de la cultura burguesa consumista, a la que entiende como una prolongación del fascismo, expresada en una unificación tecnicista y patronal de la lengua. Esta situación proviene del proceso de industrialización que desciende desde la pujante Italia del norte. Este principio de homologación, de un carácter preponderantemente técnico más que humanista, tiende a privilegiar la función comunicativa por sobre la expresiva:

*“Como en cualquier lengua de elevado grado civilizacional y bajo nivel de cultura prevalece el fin comunicativo por sobre el expresivo. Esto sucede a causa de que la lengua se va homogeneizando en torno a un centro cultural de irradiación, centro que es al mismo tiempo del poder y de la lengua... Es por eso que los fines de la lengua reentraron en el ciclo producción-consumo, imprimiendo en el italiano ese impulso revolucionario que será de hecho el prevalecer de los fines comunicativos sobre los expresivos”.*⁸³

Estas inquietudes, que asomaban en el primer episodio del film con la secuencia de la donación de la fábrica, ya acechaban al autor desde Nuevas cuestiones lingüísticas, el primer artículo de *Empirismo herético*, donde Pasolini comienza a plantear como las raíces folklóricas, presentes en el origen poético del lenguaje, están en tensión perma-

⁸³ “Nuovas Questoes Linguísticas”, en Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo herético*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, pág. 36-37.

nente con la instrumentalidad normativa de la prosa. El problema tendría origen en la inexistencia de una lengua nacional propiamente dicha lo que da como resultado la *unidad de una dualidad irreductible no antitética* entre el Italiano literario y el Italiano instrumental como fundamentos de la lengua italiana media. Desde esta introducción se pueden vislumbrar dos tópicos que bajo los distintos atavíos de los medios pertinentes, atraviesan casi la totalidad de la obra del autor: por un lado la figura del *oxímoron* como la unidad indivisible de dos opuestos que no se resuelven dialécticamente, y por otro, la presencia de la *Poesía* y la *Prosa*, como las encarnaciones fundamentales de esos términos en oposición crónica. ¿Cuál es entonces la base estructural, económico-política, de la que emana este principio único, regulador y homologador de todos los lenguajes de ámbito nacional sobre el signo del tecnicismo y de la comunicación? La hipótesis sería que la burguesía paleoindustrial se torna neocapitalista, y que el lenguaje patronal es substituido por el lenguaje tecnocrático. La industrialización completa de Italia del Norte creó una clase social realmente hegemónica y como tal realmente unificadora de nuestra sociedad.⁸⁴ Es por eso que es tan relevante que el escenario del film sea la ciudad de Milán, territorio considerado como la meca de dicho proceso de industrialización.

3.2. Introducción al cine de poesía

En el artículo *La voluntad de ser poeta de Dante*⁸⁵, Pasolini señala como en “La Divina Comedia” hay una dicotomía

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 35.

⁸⁵ “A vontade de ser Poeta de Dante” en *Empirismo Hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira, Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, pág. 81-89.

que se ve representada en la tensión que existe entre el punto de vista *teológico* expresado por el Dante *narrador* en contraposición al punto de vista *sociológico* que se construye desde el Dante *protagonista*. Cada una de estas perspectivas tiene una serie de características muy marcadas: el punto de vista del narrador teológico se caracteriza por estar enunciado como una prosa racional y solemne de registro rápido que representa a la realidad de forma figurativa. Implica una estricta funcionalidad antiestética donde, desde una retórica normativa oficial e intransgredible se comunica el paradigma teológico imperante de la época. El caso del tercer episodio de *Teorema*, como ya está indicado en la novela, es un ejemplo muy acabado del primer modo enunciativo que utiliza Dante, pero con la extrapolación ideológica pertinente de acuerdo con el cambio de coyuntura histórica:

*“El lector debe considerar también esta escena y la que sigue en el relato como puramente indicativas. Por eso la descripción no es minuciosa ni está programada en sus detalles, como ocurre en cualquier relato tradicional o simplemente normal. Lo repetimos: este no es un relato realista, es una parábola. Por lo demás, todavía no hemos entrado en el núcleo de los acontecimientos, aún estamos en la enunciación”.*⁸⁶

Para Pasolini, como lo ha repetido incansablemente en sus artículos que forman parte de las *Cartas luteranas* o de los *Escritos corsarios*, donde centra el análisis en la situación sociológica de la Italia posterior al milagro eco-

⁸⁶ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 27.

nómico, el laicismo consumista es la verdadera religión contemporánea.

El particular estilo en el que está realizado el tercer episodio corresponde al modo alegórico de representar el punto de vista teológico de la burguesía, pero no como una realidad natural ontológica, sino a través de una distancia poética que la presenta como una construcción cultural en crisis, como un medio derivado en cuyo mundo originario las pulsiones se agitan peligrosamente en continuo estado de ebullición. Al mismo tiempo coincide con una tendencia desarrollada en cierto cine europeo hacia mediados de la década del sesenta, cuyos factores aglutinantes eran una alta sofisticación estilística y una vocación de ruptura con respecto a las convenciones preestablecidas. A propósito de este fenómeno, Pasolini escribe en 1965 su ensayo cinematográfico más célebre intitulado *El cine de poesía* causando una gran polémica entre la comunidad dedicada a la semiótica audiovisual que se dio cita aquel año en el festival de Pesaro. En este artículo retoma su visión sobre el discurso indirecto libre y lo aplica a las condiciones técnicas del cine. En este contexto se llama subjetivo al plano que corresponde a la perspectiva de determinado personaje. En contraposición se llama plano objetivo cuando la perspectiva del encuadre es externa y no está ligada a la perspectiva de ningún personaje en particular. Pasolini cree que la figura literaria del discurso indirecto libre en cine es posible y consistiría a un modo de relato especial que, colocándose en un lugar equidistante, fusione las perspectivas subjetiva y objetiva articulándolas en una nueva forma sintética. A esta operación la denomina *subjetiva indirecta libre*.

Por las especificidades lingüísticas de ambos medios es imposible establecer una correspondencia completa entre la subjetiva indirecta libre cinematográfica y las figuras literarias del monólogo interior y el discurso indirecto libre. En primer lugar, no puede ser un verdadero monólogo interior en la medida en que el cine no tiene la misma posibilidad de interiorización y de abstracción que la palabra. La dimensión abstracta y teórica que está presente en el acto evocativo-cognitivo del personaje monologante está ausente. Por otro lado, en el caso del discurso indirecto libre, la reproducción de diferentes lenguas de acuerdo con los diferentes tipos de condiciones sociales, son posibles para el escritor que las revive, por el hecho de que esas lenguas existen realmente. En el caso del cine, como ya fue explicado en párrafos anteriores, no hay una “lengua institucional del cine”, sino en cambio un lenguaje internacional e interdialéctico, ya que el acto de mirar es el mismo en todas partes del mundo (a pesar de que la mirada de un burgués culto y la de un campesino son muy distintas y cada una de ellas comprende series diferentes de cosas, todo esto no alcanza a ser considerado institucionalizable sino meramente inductivo). Por consiguiente la característica fundamental de la *subjetiva indirecta libre* es la de ser estilística y no lingüística. Podría definirse como un *monólogo interior destituido del elemento conceptual y filosófico abstracto explícito*. Esto hace que la subjetividad indirecta libre en el cine implique una posibilidad estilística muy articulada, liberando las posibilidades expresivas sofocadas por la tradicional convención narrativa en una especie de *regreso a los orígenes* hasta

encontrar en los medios técnicos del cine sus cualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agresivas y visionarias. En suma, la subjetiva indirecta libre instauro en el cine una tradición posible de *lengua técnica de poesía*.⁸⁷

Luego de analizar tres ejemplos cinematográficos que considera como eminentes ejemplos del cine de poesía; un film de Antonioni, otro de Bertolucci y otro de Godard, Pasolini retoma el problema de la doble naturaleza del lenguaje cinematográfico. A partir de la posibilidad que les da a los realizadores el recurso de la subjetiva indirecta libre para poder mimetizar la enunciación con el estado del alma (patológico, en el caso de los ejemplos analizados) de los protagonistas del film, utilizándolo como el estado psicológicamente dominante del film reconstruido a partir de un gran exceso y manierismo estilístico que lo despega del naturalismo objetivo generalizado en la retórica cinematográfica convencional. De esta manera, la subjetividad indirecta libre implementada por la enunciación, genera una vía de acceso o ventana a ese otro film de carácter expresivo-expressionista que corre por debajo del film narrativo que se percibe en primera instancia. Los planos y ritmos de montaje obsesivos dan señales de la presencia de ese film subterráneo que se está por hacer.

Este uso tan particular de los recursos estilísticos anuncian la formación de una tradición técnico-estilística común: una lengua de cine de poesía. Lengua que desde su inicio tiende a presentarse en relación diacrónica con el lenguaje de la narrativa cinematográfica:

⁸⁷ Pasolini, Pier Paolo. "O Cine de Poesia", en *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, pág. 146.

*“Esta tradición técnico-estilística naciente se funda en un conjunto de estilemas cinematográficos que se formarán casi naturalmente en función de los excesos psicológicos de los personajes escogidos como pretextos: o mejor, en función de una visión substancialmente formalista del mundo (informal en Antonioni, elegíaca en Bertolucci, tecnicista en Godard, etcétera). La expresión de esta visión interior exige necesariamente una lengua especial, como sus refinamientos estilísticos y sus tecnicismos, co-presentes de su inspiración, que, siendo a su vez formalista, tiene en ellos a su instrumento y a su objeto simultáneamente”.*⁸⁸

Uno de los rasgos más característicos que se pueden individualizar en el estilo de esta lengua de poesía es que la presencia de la cámara se hace evidente. Volviendo a revisar los modos gramaticales descritos en la tesis sobre *la lengua escrita de la realidad* se puede decir que en el cine de poesía *el modo de calificación fílmica dominante es el activo* (cuando la cámara por sus movimientos y modo particular de encuadrar hace notar su presencia), y su *modo de verbalización preponderante es el rítmico o connotativo* (la duración de los planos surgen de una calificación ulterior, es decir la duración del plano se vuelve mucho mayor o menor con respecto a la que necesito de acuerdo con la calificación profílmica). Esta operación supone una actitud de ruptura muy frontal con el canon estético del cine clásico cuya aspiración siempre tiende a la transparencia enunciativa, es decir, a hacer que la cámara no se note. Es por eso que Pasolini hace una distinción entre la poesía que se podía encontrar en los films de los grandes direc-

⁸⁸ Pasolini, Pier Paolo. Op. cit., pág. 150.

tores del cine clásico como Bergman y Chaplin y la nueva tradición formalista del cine de poesía. En el cine clásico, el carácter poético de los films no era obtenido por el uso de un lenguaje de poesía específico. Lo que significa que su lenguaje está estructurado como prosa narrativa. Su poesía en ellos es interna. El hecho de que al ver este tipo de films la cámara no se haga sentir significa que la lengua adhiere a los significados, poniéndose a su servicio. Por el contrario, la lengua de poesía violenta la relación entre la imagen cinematográfica y su significado a través de locas deformaciones semánticas generadas por la presencia de una mediación enunciativa que produce en el espectador una conciencia técnico-estilística continua. La formación de una *lengua de poesía cinematográfica* implica por consiguiente, la posibilidad de crear pseudo-narrativas escritas en lengua de poesía: una prosa de arte cuya subjetividad será garantizada por el uso como pretexto de una *subjetiva indirecta libre* donde el verdadero protagonista es el estilo. Este código técnico nace de la insatisfacción con las reglas, de la necesidad de una libertad irregular y provocativa, de un gusto por la anarquía.

Desafortunadamente, todas estas infracciones a la convención narrativa del cine clásico (yuxtaposición de tomas con teleobjetivos y grandes angulares, excesiva utilización del zoom, la utilización de la cámara en mano, los cortes "duros" del montaje) se volvieron canon muy pronto, patrimonio lingüístico y prosódico que se encuentra en todas las filmografías mundiales. Ahora bien, el verdadero valor de esta tradición técnicoestilística se puede apreciar cuando se la toma en cuenta dentro de un contexto cultural, social y político más amplio. De

acuerdo con la perspectiva de Pasolini, desde 1936, año de estreno del film *Tiempos modernos*, el cine siempre se ha anticipado a la literatura con respecto a la captación y representación de las motivaciones sociopolíticas profundas que operan en la coyuntura. En una visión de conjunto, la formación de una tradición de una lengua de poesía en el cine señala una renovación vigorosa y general del formalismo, como producción media y típica del desarrollo cultural del neocapitalismo.

Para resumir, Pasolini obtiene tres conclusiones con respecto al surgimiento de una lengua de poesía en el cine:

- En primer lugar, la tradición técnicoestilística de un cine de poesía nace en un ámbito de investigaciones y experiencias neoformalistas, de inspiración intratextual y preponderantemente lingüístico-estilística.
- Segundo, el empleo de la *subjativa indirecta libre* en el cine de poesía es un pretexto que sirve para hablar indirectamente (a través de una coartada narrativa accidental) en primera persona. Por ende un lenguaje adoptado por los monólogos interiores de los personajes-pretexto, es un lenguaje de una primera persona que ve el mundo según una inspiración esencialmente irracionalista, y que para expresarse debe recorrer los más resonantes de los medios expresivos de la lengua de poesía.
- Tercero, los *personajes-pretexto* no pueden ser escogidos de otro medio cultural que no sea el del autor: son análogos a él en cuanto a situación cultural, lingüística y psicológica. Cuando pertenecen a otro mundo

social, surgen mitificados y son asimilados según las categorías de anomalía, de neurosis, de hipersensibilidad, etcétera. La burguesía, también en el cine, se identifica con la humanidad entera, en los términos de un interclasismo irracionalista.

Todo esto surge como parte de una reacción de la burguesía para recuperar terreno perdido en su batalla contra el marxismo, inscribiéndose en un movimiento de su evolución antropológica de acuerdo con las líneas de una revolución interna del capitalismo. El neocapitalismo que pone en cuestión y modifica sus propias estructuras retribuye a los poetas una función humanística tardía: la del mito como conciencia técnica de la forma.⁸⁹

3. 3. Valores simbólicos del desierto

3. 3. 1. Multiplicidad de significados

Pasando del análisis del plano lingüístico al expresivo, es decir del cine al film, el signo ya instalado en la pantalla cinematográfica deja de ser puramente instrumental y adopta además una función estética. Es como si se tomara un nombre propio (sustantivo propio de género masculino y de número singular) y lo insertáramos en una poesía. A este fenómeno (tomando el concepto de Roman Jakobson) se lo denomina *transubstanciación semántica*. En el caso de un signo cuando pasa de un campo comunicativo a un campo expresivo, la transubstanciación semántica le otorga a este signo una disposición infinitamente mayor para la *polisemia*. Y esto es lo que ocurre con la imagen

⁸⁹ "O Cine de Poesia", en Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, pág. 152.

del desierto como signo, no solamente cobra un valor polisémico como signo particular, sino que su inclusión, abre a una pluralidad de sentidos al resto de los signos que componen el film. Para afirmar este punto hay que tener en cuenta las siguientes observaciones: primero que la realidad es un lenguaje que se presenta como diálogo pragmático entre nosotros y las cosas (incluyendo nuestro cuerpo) nada es rígidamente monosémico, por el contrario, casi todo es enigmático porque es potencialmente polisémico. Además, la realidad también posee sus contextos (con sus relaciones de continuidad y semejanza) que producen transformaciones de sentido en los objetos que la componen. Segundo, en un film (lenguaje de arte: metalenguaje de una *langue* puramente deducida) encontramos contextos conscientemente queridos por una función estética. Estos contextos transforman la naturaleza de un signo. Cada signo en un contexto estético determinado posee también características de todos los otros signos que pertenecen a ese contexto. Tercero, en el film a través del montaje se instituyen contextos en los cuáles la relación de continuidad y semejanza es análoga a la de cualquier otro lenguaje de arte. En estos contextos el objeto material, signo de sí mismo tiene sentido múltiple, y su desciframiento en el plano lingüístico es análogo a su desciframiento en la realidad. En cambio, su desciframiento en el plano estético es una monstruosidad, y goza de las mismas garantías de imprevisto y de feliz suspenso que en los lenguajes simbólicos⁹⁰. En este primer apartado de la tesis, correspondiente también al análisis de los primeros tres episodios del film que es donde se presenta

⁹⁰ Pasolini, Pier Paolo. "Res Sunt Nomina", Op. cit., págs. 214-215.

a los elementos que componen al universo del problema y se plantea la hipótesis, nos interesa por sobre otras cosas el valor icónico del signo desierto y sus posibles connotaciones en relación a una vasta tradición cultural con respecto a la cual Pasolini realiza una fructífera y extensa red de conexiones semánticas.

3. 3. 2. Estratos temporales de la ideología

En la segunda secuencia es presentado el desierto, una de las imágenes fundamentales del film, como telón de fondo de los títulos de apertura. De acuerdo con Maurizio Viano en su estudio sobre el film *Teorema*, propone que el desierto representa a la esencia, la imagen del absoluto, aparece por destellos, afectando la actividad de los signos de forma azarosa pero regular. Así como “*Dios guió a su pueblo a través del desierto*” (cita al Éxodo 13:18 que aparece como *voice over*⁹¹ sobre el final de la secuencia), *Teorema* guía a sus signos en crisis a través de la toma de conciencia de que ni los personajes del film, ni el espectador pueden deshacerse del anhelo por el saber absoluto. Como la imagen de lo que excede, define, y espera a los personajes, el desierto transporta a la historia a otra dimensión no realista (de acuerdo con el canon del realismo tradicional), por eso es la llave de la alegoría. En la novela, Pasolini sugiere que los judíos conciben la idea de la naturaleza absoluta de Dios luego de deambular por el desierto, ya que todo dentro de él parece una unidad.⁹² Asimismo, el desierto es presentado como una imagen que representa

⁹¹ De acuerdo a la clasificación de los sonidos que propone Michel Chion en *La Audición*. Barcelona: Paidós, 1a edición, 1993, pág. 76.

⁹² Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, págs. 204-205.

a la esencia de la realidad: “Como ya era para el pueblo de Israel y el apóstol Paolo, el desierto se presenta ante mí como la única parte de la realidad que es indispensable. O mejor aún, como la realidad despojada de todo, salvo de su esencia, tal como se la representa quien vive y, a veces, la piensa, aún sin ser filósofo”.⁹³

¿De dónde viene la voz del desierto? ¿De quién es? Lo cierto es que la fuente nunca se revela. Técnicamente funciona como una voice over y es parte de un narrador omnisciente. Lo importante aquí es el tipo de información que introduce en el relato y que se pone en relación con los hechos acontecidos en la diégesis. Se trata de una cita del versículo 13, 18, del libro del Éxodo del *Antiguo Testamento*⁹⁴. Esta cita que remite a un momento fundacional de la teología política judeocristiana, tiene un impacto directo en el escenario actual donde se desarrolla el film. Le abre al espectador un rango temporal que desborda el tratamiento convencional y naturalista de la temporalidad en el cine. Es un estrato semántico que funciona en simultáneo (como capa del pasado) con respecto a la actualidad del relato, y que pone en relación la influencia de la tradición religiosa en la configuración del discurso ideológico contemporáneo.

3. 3. 3. Subjetividad: tradición y *bricolage*

En el tercer episodio del film el desierto aparece como *insert* de corta duración en dos oportunidades. Primero en la secuencia de presentación de Paolo y luego en la

⁹³ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, págs. 297-298.

⁹⁴ Figura como epígrafe al inicio de la novela.

próxima, que es la secuencia de presentación de Pedro. En ambos casos el *insert* del desierto puede leerse como una imagen mental producida por la subjetividad del personaje, la cual representa metafóricamente un estado psicológico del mismo, ya respeta el estilo visual del episodio que en su totalidad tiene muy poco de naturalista, y puede ser fácilmente asociado a los respectivos personajes ya que preceden a primeros planos o encuadres cerrados. Hasta este momento la utilización de los inserts coincide con la perspectiva de Viano cuando propone que cada vez que el desierto realiza una intromisión en el film, los personajes se enfrentan a su soledad fundamental, y cristalizan lo que conocen sobre ellos mismos en una conclusión absoluta.⁹⁵

El capítulo 24 de la novela: “El primer Paraíso Odetta...”, escrito en verso, que si bien tiene como protagonista a Odetta no mantiene una correspondencia directa con la acción descrita en la secuencia fílmica, es justamente por estas características fundamentalmente poéticas, uno de los equivalentes literarios a los inserts del desierto en el film. En este capítulo abundan las referencias al desierto como instancia originaria de la cultura: “*El primer Paraíso, Odetta, era el del padre. Había una alianza de los sentidos en el hijo –varón o mujer– debida a la adoración de algo único. Y el mundo en torno solo tenía un diseño: el del desierto*”.⁹⁶ A través del personaje de Odetta, Pasolini retoma la dicotomía clásica mitológica que identifica a la naturaleza con lo femenino y a la cultura con lo masculino,

⁹⁵ Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 1993, pág. 204.

⁹⁶ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 113.

y cómo esta segunda está subordinada desde su origen a la primera: *“Había solo un Padre (no había madre)”*⁹⁷. La Madre naturaleza está sometida al Padre cultura. A partir de esta relación de sometimiento, Pasolini establece la relación con el complejo de Electra de Odetta y su amor incondicional a su padre, pero al definir a la cultura como machista y falocéntrica, utiliza como referente a su hermano Pedro:

“¿Por qué, al exponerte esta Teoría de los Dos Paraísos, he hablado de tu hermano Pedro y no de ti? Es sencillo: porque si no existiera su historia de hijo varón, tu propia historia no podría compararse con nada y ni siquiera podríamos empezar a hablar de ella. No hubo una Lucifera, ni una Abela, ni una Caína: tú debiste permanecer, pues, en el primer Paraíso”.⁹⁸

Es a partir de él desde donde explica el Edipo y lo relaciona como una disociación de base entre la naturaleza y la cultura al implementarse el orden simbólico del Padre: *“El odio surgió de improviso, sin razón. El regazo que era como un sol cubierto de nubes dulces y fuertes, el regazo de aquel Hombre inmenso y único como el desierto, se convirtió en un oscuro fondo de pantalones, se envileció, perdió la inocencia en el recelo de no ser más que humano”*⁹⁹. Además de la referencia a la castración que supone dejar de ser uno con el progenitor y comenzar el doloroso proceso de individuación, es aquí donde se trata uno de los problemas claves de

⁹⁷ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 113.

⁹⁸ *Ibidem*, pág. 121.

⁹⁹ *Ibidem*, págs. 114-115.

la obra, la diferencia entre una identidad genuina, que surge como una reafirmación del ser en la cultura, y otra adquirida surgida a través de la identificación dentro de la sociedad burguesa: “... como nosotros mismos no podíamos existir: podíamos existir solo si éramos el padre, la madre. Pecamos con sus mismas bocas, con sus mismas manos. Y el primer padre nos expulsó también del segundo paraíso. ¡Dos son, pues, los Paraísos que hemos perdido!”¹⁰⁰. Y es en esta relación con reminiscencias al *Paraíso Perdido* de John Milton o más directamente de los círculos del Paraíso y el Infierno en la *Divina Comedia*, pero en vez de ser el pecado el que ha condenado al hombre al infierno, es la sociedad de consumo que, generando una identificación total del individuo con su identidad cultural burguesa, lo condena a la esquizofrenia:

“¡Ah, cuántas ánforas coloreadas! Debimos ganarnos el pan y esto empezó a apoderarse de nosotros, y a perdernos en una falsa idea de nosotros mismos, en el infierno actual. Por ese camino, pues, se encamina tu hermano Pedro... Tú, pobre niña, te has identificado con cada uno de ellos: y no sabes que existes desde antes que ellos nacieran, única adoradora, obediente al primer Padre. Que debería valer más: tu identificación o tu ser? Tú no sabes elegir tierna Odetta, porque estás ciega: así has elegido, así has vivido. Y te debates inútilmente, perdida entre un recuerdo demasiado hermoso y una realidad que te lleva del sueño a la locura”.¹⁰¹

¹⁰⁰ Ibidem, págs. 119-120.

¹⁰¹ Ibidem, pág. 121-122.

Para el autor, la sociedad de consumo burguesa es el infierno contemporáneo.

Hacia el final del episodio 4, donde después de la segunda secuencia de Paolo hay una inclusión del desierto muy extensa que consiste en un paneo de 360° y tiene una *voice over*: “;Tú me tentaste mi Dios! Y yo te deje hacer. Tú me forzaste y venciste. Me río de todo y todos se burlan de mí. La calumnia aulló, alrededor mío: denúncialo y lo denunciaremos. Todos mis amigos celebrarán mi caída. Todos serán ciertamente tentados. Entonces los superaremos y nuestra venganza caerá sobre ellos”. Si bien no hay ninguna referencia directa a esta secuencia en la novela, el capítulo 27 de la novela; “Los hebreos se encaminaron...” por su posición dentro del relato, puede ser considerado como su equivalente. Allí se describe como: “... el desierto con su horizonte al frente y su horizonte a la espalda, siempre idéntico, imponía un estado de delirio... No podía enloquecer porque, en el fondo, como forma única, como algo que solo es él mismo, le procuraba una honda sensación de paz: como si hubiese vuelto no al regazo de la madre, sino al regazo del padre”¹⁰². Leída de esta manera, cada inclusión de la imagen del desierto, tanto en su versión literaria como cinematográfica, puede ser considerada como un *flashforward* o anticipo de la resolución. Pero es, como veremos claramente en el segundo y tercer movimiento de la tesis, un salto espaciotemporal anti-conventional, ya que conecta un régimen cronológico de la imagen con otro crónico.

Lo que demuestran estos saltos espaciotemporales y cambios al registro lírico, instancias de verdadero *bricolage*

¹⁰² Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 139.

donde se relaciona el complejo de Edipo con el libro de génesis y se denuncia el falocentrismo originario de la cultura burguesa, es que al autor, más que importarle el realismo sentimental de la imagen-movimiento, que es emanado de las relaciones concretas entre los personajes de la familia, lo fundamental son las fuerzas ideológicas latentes que operan impulsando sus actos. El desierto propone un afuera radical desde donde observar los cimientos de la cultura y generar conciencia metalingüística, pero también al igual que el Huésped y su potencia sexual, genera una tensión que pone en crisis un sistema que se quiere cerrar sobre sí mismo, haciéndolo colapsar desde sus fundamentos. El desierto plantea una alteridad a la unidad humanista de la ideología pequeñoburguesa, unidad orgánica de la imagen movimiento. El hombre, o mejor dicho la idea universal de hombre ya no es el centro, el eje de la mirada. Contribuye a la desnaturalización de la cultura que Pasolini siempre persiguió. Los personajes, son justamente la resultante de la tensión entre estas fuerzas ideológicas que sostienen a la burguesía y las potencias cristalinas del desierto.

3. 3. 4. Territorio, rarefacción y alteridad

Tomando en cuenta al análisis que Pasolini realiza sobre los objetos que componen el cuadro como unidad mínima del Plano¹⁰³. Deleuze establece una clasificación

¹⁰³ Pasolini, Pier Paolo. "A Lingua Escrita da Realidade", en *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, pág. 166. Aquí se expone que, en desacuerdo con la creencia generalizada de los estudios semiológicos de lo audiovisual en la década del sesenta, para la visión de Pasolini la unidad mínima del lenguaje no es el plano sino los varios objetos reales que lo componen. Es posible

extraída de los sistemas informáticos para clasificar los encuadres de acuerdo a la cantidad de objetos identificables que estos posean dentro de su delimitación establecida. Estos objetos pueden ser o muy numerosos o muy escasos estableciendo dos tendencias, la saturación o la rarefacción. Será saturado un encuadre cuyos elementos o datos sean muy numerosos y por el contrario serán rarefactos aquellos encuadres que se presentan despojados de una diversidad de elementos identificables o ponen todo el acento sobre un solo objeto¹⁰⁴. En este caso la imagen del desierto se nos presenta claramente como un encuadre rarefacto, despojado de elementos significantes. Para Deleuze, esta descripción traería aparejada también otras consecuencias. En su libro *Mil mesetas*, escrito con Félix Guatari, establece una distinción similar entre lo que los autores llamaban espacios reterritorializados y espacios lisoformes. Los primeros son ámbitos saturados por la ideología dominante, en cambio los segundos, son ámbitos despojados que aún no habían sido apropiados por el lenguaje, por la ideología. Estos ámbitos daban la posibilidad de creación de nuevas, o mejor dicho, de transformar el plano, pero no es posible transformar los objetos que lo componen ya que son objetos de la realidad. Lo único que se puede hacer con ellos es incluirlos o excluirlos. Luego presenta una analogía lingüística entre las palabras y las letras en relación al plano y a los objetos que lo componen. Pasará a denominar monema al plano cinematográfico en relación a la palabra y cinema a cada uno de los objetos que lo componen en relación a los fonemas, es decir las palabras, de la lengua oral y escrita.

¹⁰⁴ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 27-28. A pesar de tomar como punto de partida la clasificación que propone Pasolini, Deleuze toma cierta distancia de la misma proponiendo como innecesario el parangón de la terminología para analizar el tanto al audiovisual como al lenguaje oral-escrito.

otras tendencias ideológicas brindándoles un espacio para su desarrollo. Por ende, desde este punto de vista, la imagen del desierto tiene una connotación muy positiva que está en relación directa con la dicotomía expresada a lo largo de toda la obra de Pasolini. Si la ideología burguesa ha reterritorializado toda la escena de la Italia de la posguerra, es necesario desplazarse hacia el desierto, espacio liso, para generar desde un nuevo ámbito una alternativa ideológica que pueda desarrollarse por fuera del dominio burgués. Siendo el cine y como lo definía Pasolini un arte espaciotemporal, es necesario asignarle a cada serie ideológica un espacio y una duración determinada: a la burguesía consumista le corresponderá la ciudad en tanto que al subproletariado le corresponderá la periferia y, en este caso extremo, el desierto. Es en el desierto donde el alma nómada de la alteridad busca un cuerpo para reinsertarse en el mapa ideológico.

Si el lenguaje ha sido “colonizado” por la ideología burguesa, el desierto es simbólicamente aquel espacio que todavía no ha sido apropiado por el lenguaje ni por la historia. Es un espacio a-histórico. Puede ser el desierto de la antigüedad o del presente. En este sentido, confronta violentamente con la secuencia anterior, de marcado compromiso con la historia. El conjunto de las tres primeras secuencias del film conforman una buena síntesis de la poética de Pasolini; una tensión entre el racionalismo materialista dialéctico del marxismo y las potencias estéticas, meta- históricas del mito.

SEGUNDO MOVIMIENTO

INTRODUCCIÓN DEL ELEMENTO PROBLEMÁTICO EXTERNO. LLEGADA DEL HUÉSPED

“La mitología no es otra cosa que la religión del otro”

JOSEPH CAMPBELL

EL INGRESO DE dos elementos externos al escenario de base, o mejor dicho de un elemento externo encarnado en sus dos versiones, pondrá en crisis al sistema burgués en dos diferentes niveles de lenguaje, introduciéndonos de esta manera en el segundo movimiento y desarrollo del problema. Por un lado, al nivel de la historia argumental, el fortuito ingreso a escena del personaje del Huésped y la sucesiva interacción con el resto de los personajes, poniéndolos en crisis a cada uno de ellos e impulsándolos violentamente hacia una inexorable resolución. Al mismo tiempo, se ponen en crisis los valores que sustentan a la sociedad burguesa, poniéndose de manifiesto la endogamia, el vacío existencial, la cobardía y la intolerancia por lo distinto como las condiciones estructurales que soportan a una cultura, condiciones que habían estado ocultas detrás de una fachada de falsos valores morales amalgamada por las operaciones ideológicas de disimulo. Por otro lado, el desierto como imagen óptica pura significa lo mismo

para la composición orgánica del relato que el Huésped para el orden simbólico de la burguesía. La esporádica y aleatoria inclusión de los *inserts*, que ya no pueden ser catalogados como imágenes mentales de los personajes, quiebra y desorganiza a la estabilidad y coherencia de la narración cinematográfica tradicional para poner en evidencia aquel subfilm mítico e infantil al que Pasolini en su artículo *El cine de poesía* propone como la verdadera esencia del lenguaje cinematográfico. Tanto la llegada del Huésped como la intromisión de los *inserts* del desierto corresponden a un acto poético que genera un hiato en el *continuum* significativa de la lengua institucional para dar la posibilidad de desarrollo de nuevos lenguajes, sujetos y organizaciones sociales.

En este movimiento del problema, ya que comprende al episodio 5, prácticamente el único momento hablado del film donde los personajes se confiesan ante el Huésped, también se pondrá énfasis en el análisis del particular uso que la enunciación le otorga a la palabra oral dentro del discurso cinematográfico. Esta palabra, siempre al servicio de la expresión del pensamiento genera un acto de *poiésis* que trasciende los lugares comunes que se le otorgan a la palabra en discurso audiovisual tradicional. Tanto la aparición en el relato del Huésped y del desierto, como la utilización poética y desmesurada de la palabra oral marcan el inicio de una crisis irreversible que evidencian el fracaso de la burguesía tanto dentro como fuera del espacio diegético del film. Lo que marca el comienzo del declive burgués es justamente el fulgurante contacto con la materia que hace desvanecer a los mecanismos de disimulo y homogenización de la ideología. Es el contacto

que tienen los personajes con el cuerpo del Huésped a través del acto sexual y es también la densidad material de la imagen del desierto que no puede ser normalizada dentro del marco de una narración orgánica estable. Esta colisión subversiva entre la ideología y la materia como instancia de potencia creadora, es uno de los aspectos fundamentales de *Teorema* y un tema recurrente en el corpus de Pasolini.

1. El sexo sagrado del Huésped

1. 1. Presentación del Huésped

En la novela, Pasolini presenta al personaje del huésped de la siguiente manera:

*“...aparece el personaje nuevo y extraordinario de nuestro relato. Extraordinario, ante todo por su belleza: una belleza tan excepcional que hace casi escandaloso el contraste con todos los presentes. Observándolo bien, diría uno que es extranjero, no sólo por su alta estatura y el celeste de sus ojos, sino también porque no hay nada en él de mediocre, de reconocible, de vulgar, al punto que es imposible considerarlo como un muchacho perteneciente a una familia pequeñoburguesa italiana. Por otra parte, tampoco podría decirse que tiene la sensualidad inocente y la gracia de un muchacho del pueblo... En suma, es socialmente misterioso, aunque parece sentirse muy a sus anchas con todos los demás en ese salón mágicamente iluminado por el sol”.*¹⁰⁵

¹⁰⁵ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1ª edición, 2005, pág. 31-32.

Por ende, es claro que este personaje no pertenece a ninguno de los dos contextos sociales que encarnan las fuerzas de oposición tradicionales a lo largo de toda su obra: la burguesía y el subproletariado. Es un personaje supraterrrenal, alguien que viene de un afuera que escapa a la historia y al lenguaje, pero que para producir un impacto concreto en el proceso histórico tiene una carnadura muy específica, tanto fisiológica como sociocultural. En primer lugar, es un hombre, no una mujer, ya que en la gran mayoría de las tradiciones occidentales tanto los héroes como las figuras mesiánicas y divinas y las figuras de autoridad están representadas por lo masculino. Poseedor de una belleza clásica, este hombre alto, rubio y de ojos celestes, que detrás del aplomo y las buenas maneras de un hombre de sociedad bien educado, ostenta un apabullante vigor y virilidad animales. Es la encarnación del ideal de belleza pequeñoburgués de la sociedad italiana retratada en el film. Es la personificación de un dios de la virilidad.

Como cada uno de los signos que componen el film, y en este caso en especial, el personaje del Huésped tiene una fuerte connotación alegórica al que Pasolini ha descrito como *“un personaje misterioso, que es amor divino, llega a una familia burguesa. Es la intrusión de la metafísica y de lo auténtico que viene a destruir y a volcar una existencia que es enteramente inauténtica”*¹⁰⁶. Es un personaje relacionado con lo sagrado y lo deífico, pero en este caso no está relacionado directamente con Jesucristo, el dios católico, religión en la que se ha formado el director: *“Este perso-*

¹⁰⁶ Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pág. 132

naje no puede ser identificado con Cristo; más bien con Dios, Dios Padre (o un mensajero que representa al padre). Es un visitante del antiguo testamento, no del nuevo"¹⁰⁷. Es un dios visitador que revela a sus anfitriones el conformismo y la irrealidad en que están sumidos:

"Originalmente – dice Pasolini –, pretendía que este visitante fuera un dios de la fertilidad, el típico dios de las religiones preindustriales, el dios sol, el dios bíblico, Dios Padre. Naturalmente, al enfrentarme a las cosas como eran, tuve que abandonar mi idea original y por ende convertí a Terrence Stamp en una aparición genérica, ultra-terrestre y metafísica: él puede ser el Demonio, o una mezcla de dios y el demonio. Lo importante es que él es auténtico e imparabile".¹⁰⁸

No es casual que su compañero sea Rimbaud, crítico despiadado de la burguesía, figura mítica para Pasolini.

Como uno de los ejes representativos de la ambigüedad del film, el Huésped ha dado lugar a diversas interpretaciones ya que es una figura abierta a más de una lectura. Cada lectura diversa revela menos sobre él que sobre el punto de vista del espectador.

En un sentido el Huésped constituye una especie de espejo provocador sostenido frente a los rostros de los espectadores revelándoles la realidad de sus lecturas. No posee un significado unívoco ya que él crea la posibilidad para que el significado exista, tanto para el espectador como para el resto de los personajes del film. Es como un

¹⁰⁷ Stack, Oswald. *Pasolini on Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press, 1969, pág. 162.

¹⁰⁸ *Ibidem*, págs. 155-157.

test ácido que revela la identidad de los signos en crisis. Encarna una fuerza excepcional capaz de conducir a los signos del texto a una apasionada (patológica) auto revelación. Por lo tanto la cuestión no es entender al Huésped como personaje aislado, sino a sus efectos. La figura de este personaje es tal vez la mejor representación de la pasión que puede ser encontrada en la obra de Pasolini. En el contexto alegórico del film, el visitante representa la pasión ya que impone un sentido de realidad subjetiva sobre los que de lo contrario son signos apagados en el texto, no porque les haga el amor a cada uno de ellos¹⁰⁹. Es justamente esta naturaleza dinámica de estar en el mundo, su capacidad para activar al otro, lo que aproxima al huésped a lo que el director considera la figura del intelectual. El Huésped en *Teorema* es un detonador de una acción-transformación, es el agente de una conciencia crítica. El intelectual ya no es sujeto de una serie de acciones y de elecciones, importantes en la medida que nos remiten al individuo que las controla, sino que es la capacidad de introducirse en la historia, haciendo que las contradicciones prorrumpán siempre de un modo nuevo. Es la humildad de dejar siempre que el propio pensamiento y las propias acciones no le pertenezcan a él o a ella, de renunciar a la necesidad de controlarlos una vez que estos se traducen en otras acciones, en otros pensamientos en los demás. El Huésped/dios de *Teorema* no existe como sujeto psicológico, es amor¹¹⁰.

¹⁰⁹ Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, pág. 202.

¹¹⁰ Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. España: Ediciones Cátedra, S.A., 1999, pág. 324-326.

1. 2. Dos cristianismos

Desde una perspectiva cristiana se puede decir que Emilia es la continuadora de la obra del Huésped, como los apóstoles (especialmente San Paolo, tan adorado por Pasolini) son los continuadores de la obra de Jesús en la tierra. Ambos buscan desarrollar un mundo a partir de una creencia original. Los grandes sistemas de las filosofías tradicionales y la religión del alto clero; es decir, la concepción del mundo de los intelectuales y la alta cultura influyen sobre las masas populares como fuerza política externa, como elemento de subordinación a una hegemonía exterior, que limita el pensamiento negativamente original de las masas populares, sin influir sobre él positivamente como fermento vital de transformación íntima de lo que las masas piensan en forma embrionaria y caótica acerca del mundo y la vida. Los elementos principales del sentido común son provistos por las religiones; por lo tanto, la relación entre sentido común y religión es mucho más íntima que entre el sentido común y los sistemas filosóficos de los intelectuales. Pero también para la religión hay que distinguir críticamente. Toda religión, también la católica (muy especialmente la católica, en particular por sus esfuerzos por mantenerse unitaria “superficialmente” para no disolverse en iglesias nacionales y estratificaciones sociales), es en realidad una multiplicidad de religiones distintas y a menudo contradictorias. Hay un catolicismo de los campesinos, un catolicismo de los pequeñoburgueses y obreros de la ciudad, un catolicismo de las mujeres y un catolicismo de los intelectuales, el cual es también abigarrado y desordenado.¹¹¹

¹¹¹ Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Cro-*

1. 2. 1. El Cristianismo burgués

En el episodio anterior ya comenzábamos a ver como Lucía, portadora de una sofisticada y elegante belleza clásica, simboliza el *statu quo* de la burguesía. Es la bonita fachada de la familia. Ella se presenta siempre impecable, y como veremos en los episodios posteriores, aún en las situaciones más inusuales. En la medida en que Lucía deba ser estéticamente agradable, su figura sugiere la presencia de alguien esperando ser complacido: el dueño de la mirada que contempla para la cual ella actúa. Según nuestra cultura la belleza está en el ojo del que observa, pero cuando el observador es un hombre, la belleza está sujeta a su imaginario, a su movimiento pendular entre excitación y rechazo, pureza y degradación, deseo y culpa.¹¹² El personaje de Lucía está tan inmerso en el orden simbólico patriarcal de la cultura burguesa que ha relegado por completo su deseo para identificarse enteramente con su rol de madre y esposa. Es una fiel representación del arquetipo femenino de la tradición cristiana italiana, vive la disociación inconciliable entre la madre y la puta. Aquí es donde se puede apreciar la verdadera concepción que Pasolini tiene de lo que un personaje es: un signo, un símbolo y un exceso. Un signo porque claramente es una pieza que conscientemente funciona dentro de un sistema, un símbolo porque cada uno de estos personajes representa un aspecto arquetípico de la sociedad burguesa, y un exceso porque cada signo tiene un excedente material que no lo remite a ningún sistema determinado y lo abre

ce. Buenos Aires: Nueva Visión, 1a edición, 2003, pág. 126.

¹¹² Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, pág. 208.

a la polisemia. En el caso de *Teorema*, el exceso de cada uno de los personajes, lo que le da apertura al signo, es el cuerpo. Y es también el precio que deben pagar por identificarse totalmente con su rol simbólico. Lucía, para poder cumplir al pie de la letra su rol de burguesa casta, debe someter su cuerpo a una castración despiadada. Al principio de la secuencia hay un trabajo con los indicios muy particular. En el interior del chalet, Lucía reconstruye a la persona del Huésped a través de su ropa esparcida por el suelo y la cama. Entre Lucía y la ropa abandonada del huésped se establece una interesante relación espejular. Primero, ella reconstruye la identidad del huésped haciendo de esta ropa un fetiche. Al mismo tiempo ella misma es un fetiche de la familia burguesa y un objeto de fornicación para su marido. Luego, esta ropa inerte y arrugada representa una ausencia y un vacío que hacen eco en la ausencia de identidad propia, autónoma a sus roles de madre y esposa y el vacío desgarrador que esta ausencia le provoca.

En esta secuencia el huésped es presentado corriendo y saltando por un parque arbolado, como si fuera una fuerza de la naturaleza. Con traje de baño y el torso desnudo, jugando con un perro con el que pareciera tener una comunión armoniosa, como si se comunicaran de animal a animal. Este despliegue de vitalidad, energía y virilidad, producen un gran contraste al ser confrontados con el comportamiento neurótico y fóbico del personaje de Lucía. La realidad del cuerpo en toda su potencia frente a la inautenticidad del cuerpo oprimido por las convenciones pequeñoburguesas. El Huésped, a través del contacto sexual, viene a liberar y restaurar a ese cuerpo sojuzgado.

Al devolverle su cuerpo pone en crisis su identidad. Una vez más, se destaca el carácter ritual de la relación sexual y no su aspecto erótico. A la cámara le interesa el rostro de Lucía, y no su cuerpo desnudo. Le interesan las transiciones que reflejan el conflicto entre las fuerzas arriba mencionadas. Lucía es un personaje *medium* ya que su cuerpo es el *locus* del conflicto de su entorno. En ella se puede ver claramente el conflicto de fuerzas, por un lado, entre las convenciones burguesas que son pilares de su identidad y por el otro entre sus deseos carnales obviamente inapropiados. La liberación también es estética ya que a través del acto sexual y el adulterio cometido libera la belleza cautiva que guarda Lucía, quién estaba cristalizada en su apariencia de burguesa casta, y le da la posibilidad de ser otra cosa. En más de un sentido Lucía funciona como la contracara de Emilia. Ambas mujeres son devotas religiosas aunque representan las dos caras opuestas del cristianismo. Mientras que la fe religiosa de Emilia está relacionada con el folklore del cristianismo arcaico que reivindicaba Gramsci, Lucía es partidaria del cristianismo institucional o confesional como el propio Pasolini lo llamaba y al que tanto despreciaba. Además ambos personajes también son la cara y contracara de la burguesía. Lucía es su parte visible, su rostro, el ideal estético de cómo a la burguesía le gusta representarse a sí misma. En cambio, Emilia, mano de obra que contribuye para el desarrollo y mantenimiento de la familia y para impedir que la belleza del cuerpo de Lucía se corrompa con el rigor del trabajo manual, es ocultada ya que no es “estéticamente agradable” de acuerdo al canon oficial de belleza pequeñoburgués.

1. 2. 2. El Cristianismo subproletario

Emilia, la mucama subproletaria es el primer personaje de la casa al que vemos trabar relaciones íntimas con el Huésped. Desde el punto de vista formal es una secuencia clave para la comprensión de la poética de Pasolini. La tensión dramática de la escena está articulada en relación al deseo sexual sobrecogedor que Emilia siente por el Huésped y el conflicto interno que le acarrea esta situación a la sirvienta, ya que al ser un personaje devoto de la religión católica, un deseo de estas características implica pensamientos impuros que pueden ser conducentes al pecado de lujuria. Pero el conflicto puesto en juego es más complejo, ya que para ella el Huésped no sólo es un objeto depositario de su deseo sexual, sino también, un icono religioso que le despierta el deseo de lo sublime, desbordando su esquema sensorio-motriz. Para Emilia, el Huésped representa la expresión más acabada de lo divino en la tierra y al mismo tiempo la más desafiante de las tentaciones carnales. Lo sagrado y lo profano fusionado en un mismo símbolo. Esta ambigüedad en la mirada de Emilia está maravillosamente mostrada por una intercalación de planos subjetivos desde el punto de vista de este personaje, que intercalan planos detalle del miembro masculino del Huésped con planos frontales que encuadran al personaje. Esta perspectiva achatada en los encuadres, muy común a lo largo del film, sobre todo cuando se pone en cuadro al Huésped, evoca al arte narrativo religioso como podría ser una secuencia del tipo del Vía Crucis o el arte bizantino. En este caso da la sensación de evocar alguna obra pictórica pre-renacentista (posiblemente de Giotto o Massaccio, pintores predilectos

de Pasolini y citados constantemente por sus encuadres a lo largo de su filmografía) que exacerban el sentimiento de lo sagrado en la contemplación.

La resultante de esta contradicción interna es que pareciera ser que Emilia porta deseos sexuales que exceden al formato convencional de la expresión sexual, y al mismo tiempo una veneración religiosa que excede a la religión confesional. La respuesta a esta contradicción es simple: ninguno de estos sentimientos pueden ser asimilados por el modo existencial pequeñoburgués. Por lo tanto no son tolerados. Mientras Emilia siga permaneciendo dentro de esa casa, debe amoldarse a esta ley moral, normalizada por la pequeña burguesía. Pero como el deseo de Emilia es tan intenso, esta intención de violación del código no puede ser reprimida, por lo tanto el personaje se ve urgido por la necesidad de encontrar una solución extrema: intenta suicidarse. En este caso en particular este intento de suicidio es el intento de destruir al cuerpo, agente subversivo capaz de poner en crisis al orden simbólico vigente. Previamente había intentado utilizar la religión confesional para reprimir su deseo sexual. Para ella, tener relaciones sexuales con el huésped sería un pecado, el pecado mortal de la fornicación. Cuando entra en la casa y se mira en el espejo realiza un acto muy significativo: se saca los aros y besa las estampitas religiosas, es decir, sale de su personaje de mujer deseante para ingresar en el personaje de santa asexual. Lo que hace el visitante al rescatarla es fundamentalmente restituírle el cuerpo y el acto de hacerle el amor es la rúbrica de este ritual. Lo que el visitante le restituye a Emilia es el *cuerpo primordial*, sagrado, antes de ser capturado por el discurso pequeño-

burgués. En esta secuencia se puede apreciar claramente la diferencia que Pasolini establece entre la experiencia religiosa pura y los dogmas y preceptos de la religión confesional. El Huésped es sin duda una figura religiosa pero que no pertenece a ninguna religión confesional. Su misión no es normalizar y corregir, sino por el contrario subvertir y liberar. El sexo es su arma para lograr este objetivo. No es una deidad que pertenezca a un sistema, sino que está del lado del individuo.

Desde el punto de vista formal, la escena en la que el Huésped le hace el amor a Emilia es interesante ya que no propone ninguna expresión tradicional de sensualidad y erotismo. Él la reconforta preguntándole si se siente mejor y le dice que no ha sido nada. Ella, todavía en estado de shock, lo contempla como si él fuera una aparición divina (el encuadre frontal en el que el huésped es enmarcado refuerza la sensación de veneración sacra). Emilia, entre agitada y hierática, se levanta la falda exhibiendo su entrepierna, dando a entender que ha sucumbido a los placeres de la carne y se entrega como un fruto. El Huésped vuelve a cubrir sus piernas, bajándole la falda y ella comienza a besarle las manos en una forma que Pasolini describe como: *“Ella besa esos dedos que la acarician con el respeto y la humildad de una perra o de una hija que besa las manos de su padre”*¹¹³. Acto seguido, el Huésped, íntegramente vestido al igual que Emilia, la cubre con su cuerpo implicando que harán el amor. Tres segundos después la secuencia culmina con un *insert* del desierto. En esta secuencia se pasa de la imagen-pulsión (las pulsiones de

¹¹³ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 42.

los mundos originarios) a los símbolos y sentimientos intelectuales de la imagen-relación. En ningún momento la imagen incurre en el realismo orgánico y sentimental de la imagen-acción. Para el Huésped, preservar la vida de Emilia implica preservar su cuerpo, y es también un acto ideológico y estético. Es ideológico porque Emilia es uno de los últimos miembros del subproletariado histórico, en vías de extinción. No solamente es importante preservarlo por razones políticas concretas, como resistencia para evitar el avance total de la ideología pequeñoburguesa sobre la totalidad del contexto social, cuestión sobre la que Pasolini hace mucho hincapié en sus artículos periodísticos a partir del '68, sino también porque era fundamental evitar que Emilia muriera una muerte inauténtica, es decir una muerte burguesa. El conflicto concupiscencia/ conciencia, pecado/ virtud, contradicción fundamental del alma humana, de acuerdo con el discurso cristiano confesional, los bajos deseos de la carne que deben ser dominados por los altos ideales del espíritu, es para el psiquismo de Emilia tan intenso que se vuelve intolerable, por lo tanto decide destruir su cuerpo como forma de resolución, en este caso a través de la supresión extrema que representa el suicidio. Esta no es la contradicción de base del cristianismo arcaico, profundamente ligado con la esencia folclórica del subproletariado, por lo menos de acuerdo con la perspectiva de Pasolini¹¹⁴. Emilia es rescatada por el huésped para poder vivenciar el conflicto que

¹¹⁴ Para comprender más en profundidad la posición que Pasolini ostenta sobre la religión cristiana y su relación con el subproletariado, además de las referencias concretas que hay en la novela *Teorema*, se recomienda ver el film *El evangelio según Mateo* (1964) y leer los artículos y reportajes concernientes a este film.

le supone vivir una existencia auténtica. En este sentido y como lo veremos a continuación, Emilia se distingue del resto de los personajes. Como se verá más claramente en el último episodio, Emilia está construida como un personaje heroico de la mitología religiosa clásica, que tiene una misión concreta en la tierra y no puede ni debe morir antes de llevarla a cabo, ya que alteraría el orden cósmico.

Además, la postura del Huésped con respecto a la muerte hace eco con la postura de Pasolini con respecto a la vocación trasgresora de las vanguardias artísticas y su relación con el suicidio y la muerte:

“Lo que es esencial es permanecer con vida, y mantener en vigor el código. El suicidio crea un vacío que se llena súbitamente con las peores cualidades de la vida: en cuanto a la excesiva trasgresión del código acaba por crear una especie de nostalgia: las restauraciones suponen siempre un hecho real, que es precisamente la nostalgia por un código mal y en términos de extremismo demasiadas veces violado... Donde todo se ha tornado trasgresión ya dejó de haber peligro. La victoria sobre una norma transgredida reingresa inmediatamente en la posibilidad infinita de ampliación y modificación que el código posee. Lo que es importante no es el momento de la realización del invento, sino el momento de la invención. Invención permanente, lucha continua”.¹¹⁵

¹¹⁵ Pasolini, Pier Paolo, “O cinema impopular” en *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, págs. 228-229.

El subproletariado, en este caso representado en Emilia debe continuar con vida para continuar con la lucha, y en el caso de morir debe morir su propia muerte, y no la muerte burguesa, sin perder de vista que de acuerdo con el autor la muerte es la instancia que le da sentido a la existencia.

1. 3. Homosexualidad y alteridad

En un pasaje del capítulo octavo de la novela, correspondiente a la secuencia fílmica donde se muestra a Pedro teniendo relaciones con el Huésped por primera vez, hay un comentario del narrador que refiere a la ambigüedad temporal del relato: “¿Esta noche es anterior o posterior al día en que ha ocurrido el encuentro con Emilia? Puede ser anterior o posterior: no tiene la menor importancia.”¹¹⁶ Entre la secuencia de Emilia, la precedente, y la de Pedro, no hay ninguna conexión de montaje orgánica ni organización de secuencia cronológica. Cada secuencia es una demostración en sí misma, cuyo vínculo con las otras es meramente temático. De esta forma se refuerza la idea de teorema y de organización del material fílmico a través de relaciones prominentemente intelectuales que nos propone la enunciación del film. Al igual que sucede en la secuencia de Emilia y en el resto de las secuencias de este episodio, el conflicto del personaje de Pedro también gira en torno de la sexualidad. En este caso concierne a las enormes dificultades que le suponen a un joven burgués tener que sobreponerse a un tabú para poder darle curso a

¹¹⁶ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 45.

su deseo. En este momento de la novela Pasolini describe al adolescente Pedro de la siguiente manera:

*“Sus ojos son muy inteligentes pero su inteligencia está como enturbiada por una enfermedad intelectual, de la cual Pedro no se da cuenta, resarcido como está por la seguridad que su nacimiento le ofrece al comprender y actuar. Por eso existe un obstáculo inicial que le impide fatalmente comprender y sobre todo admitir lo que ahora le sucede. Para poder ejercitar, realmente y con sentido de la realidad, su inteligencia, debería rehacerse de pies a cabeza. Es su clase social la que vive una vida verdadera en él. (...) Sólo actuando podrá aprehender la realidad que le ha sido sustraída por su razón burguesa; sólo actuando, como en sueños, o más bien, actuando antes de decidir”.*¹¹⁷

En la descripción del personaje, Pasolini pone el acento en un problema que durante toda su vida ha preocupado a Martin Heidegger y que también ha sido retomado por Deleuze: ¿qué significa pensar?¹¹⁸ Evidentemente, el verdadero pensamiento no se produce a través del ejercicio especulativo de la razón impuesto por la pequeña burguesía, forma del pensamiento que conduce a la castración, atrofia y opresión feroz. Razón que no nos devuelve el cuerpo junto con sus potencias, sino que por el contrario lo reprime, amordaza y mutila. Así como en la secuencia de Emilia se ponía el foco en las falsas creencias que sostienen

¹¹⁷ *Ibidem*, pág. 56.

¹¹⁸ En la página 224 de *La imagen-tiempo*, Deleuze cita al libro de Martín Heidegger *Qu'apelle-t-on penser?* (*¿A qué se le llama pensar?*) donde en las páginas 22-24 dice: “Lo gravísimo es que todavía no pensamos; ni aún ahora, a pesar de que el estado del mundo da cada vez más que pensar”.

el andamiaje de una religión inauténtica, en la secuencia de Pedro podemos apreciar los estragos que produce el pensamiento inauténtico, el racionalismo especulativo tradicional pequeñoburgués. La secuencia de Pedro está dividida en dos momentos. El primero describe las enormes dificultades de este personaje para hacerse cargo de su deseo de poseer al Huésped. La segunda describe una situación posterior de alegría y satisfacción luego de haber quebrado aquel tabú. La clave del primer momento es el conflicto de la autenticidad del deseo íntimo individual en contraposición con la inautenticidad del “deber ser”, el comportamiento apropiado de acuerdo con el orden simbólico estipulado por la sociedad burguesa. En el caso de Pedro, primogénito varón de una familia conservadora de la clase alta milanesa, en el seno de una sociedad reaccionaria, ser homosexual es un terrible estigma muy difícil de aceptar. Especialmente para el propio personaje, cuyo psiquismo es receptáculo de todos los tabúes y prohibiciones que le formulan su medio. Desde el título de los capítulos de la novela que corresponden a dicha secuencia fílmica (capítulo 8: *“Miseria degradante del propio cuerpo desnudo y fuerza reveladora del cuerpo desnudo del compañero”*, capítulo 9: *“Resistencia a la revelación”* y capítulo 11: *“La elección de si mismo como instrumento de escándalo”*) podemos percibir la terrible batalla que una vez más utiliza como terreno el cuerpo de uno de los miembros de la familia. Estas terribles trabas que carcomen a Pedro funcionan a nivel psicológico. Más allá de su presencia externa palpable están instaladas en su psiquismo. Es decir, son simbólicas, pero no por ello menos eficaces. En la segunda secuencia, luego de que Pedro logra libe-

rarse y tiene relaciones con el Huésped, asistimos a un renacer del personaje donde se lo ve mucho más vital y alegre, compartiendo con el Huésped su fascinación por la pintura abstracta y disfrutando de su cuerpo, yendo a jugar un partido de fútbol con sus amigos. Pareciera que el Huésped a través del acto sexual hubiera inaugurado el cuerpo de Pedro. Más allá de las dificultades personales que esta iniciación homosexual adolescente le implican a este personaje en particular, en esta secuencia se pone en juego otro conflicto más profundo y de alcance más amplio, que está en relación a la perspectiva que Pasolini tiene sobre la condición homosexual y su impacto en el orden simbólico de la sociedad burguesa. En general, el director, tanto en su obra cinematográfica y poética como en sus artículos periodísticos, y especialmente en este film en particular, se aproximó a la homosexualidad de una forma no esencialista y ambivalente, como una forma de aberración en una estructura o sistema cuya economía devuelve dividendos a aquellos que están en competencia para controlarlo. De acuerdo con Mauricio Viano *Teorema* es el film de Pasolini en el que la homosexualidad tiene la menor carga de importancia estructural en el texto:

“La homosexualidad en Teorema es por supuesto prominente, pero me gustaría argumentar que su prominencia deriva del hecho de que, por primera vez en la filmografía del director, está visualmente presentada en el texto. Por primera vez en la cinematografía de Pasolini asistimos a una relación homosexual. De todos modos, Teorema no retrata la condición homosexual, como lo han hecho otros films. Por ejemplo, Acattonne, Mamma Roma y La ricotta representa-

ron, a través de sus subtextos, a la homosexualidad como una posición social. En Teorema, la homosexualidad no está distinguida, ni tampoco es confrontada con la heterosexualidad. Su importancia es visual, no temática.”¹¹⁹

Si bien, tanto en sus entrevistas como en sus obras y artículos, el tema de la homosexualidad ha estado siempre presente, ha sido representado o tratado de forma anticonvencional. Es imposible encontrar una definición clara y concreta sobre lo que la homosexualidad representa par el autor. Por el contrario se ha encargado en cambio de hacer de la condición homosexual un asunto difícil de encasillar, esquivo a ser encerrado en una definición concreta. Es un significante que se metamorfosea permanentemente en un devenir que transgrede las convenciones sociales y las normas morales, pero que en vez de diluirse y desaparecer en esta transformación permanente, renueva su forma y revitaliza su efecto contestatario manteniéndolo siempre vigente. El crítico Rinaldo Rinaldi, autor del interesante estudio sobre la obra del director italiano, *L' irriconosibile Pasolini*, comenta sobre este punto:

“Lo irreconocible, como el único principio de identidad paradójica, es la clave del proyecto de Pasolini. Es una clave no muy difícil de vincular a una forma de homosexualidad que Pasolini, en los últimos años de su vida, utilizó como provocación, como arma polémica, un signo distintivo de la transgresión global. Es otra forma de declarar su propia irreconocibilidad, a través de una paradójica y fácil reconocibilidad, escandalosa y pública: no mostrarse dentro del sistema sexual del padre, de la ley, negándose a identificarse

¹¹⁹ Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, pág. 203.

*con cualquier diferencia sexual significativa. La homosexualidad atraviesa el sistema masculino y femenino al aparecer como neutra, como la neutralidad sin género que plantea Artaud: un vacío que se expande entre dos respiraciones, entre dos momentos, entre dos géneros. Pero es también una masacre, un vacío asfixiante, respiración bloqueada y destruida, es el intervalo entre categorías, discontinuidad, fisura, pero es también el Apocalipsis que masacra a todas las categorías”.*¹²⁰

Para Pasolini la homosexualidad no fue una alternativa, sino una alteridad que a través de su vida ha evitado describir para no encasillarla en una representación figurativa concreta y que de esta manera pierda su eficacia subversiva. En el léxico del autor alteridad y diversidad eran palabras codificadas que indicaban su escandaloso pacto con las fuerzas de subversión. El movimiento gay intercambia gran parte de su potencial como resistencia adoptando la forma institucional del activismo político, demandando participación igualitaria en la sociedad heterosexual, exigiendo el rango de “normalidad” con todos sus beneficios y rituales tanto seculares como religiosos. Lo que se subraya en el film es fundamentalmente el impacto que el acto homosexual tiene en el contexto social fragmentándolo y subvirtiendo su orden simbólico. La diversidad de Pasolini fue escandalosa al extremo de que habló de formas de vida y placer que fallan a la hora de devolver la inversión realizada por la sociedad. Estilos de vida de un gasto improductivo no propagativo.

¹²⁰ Rumble, Patrick. *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*. Canada: University of Toronto Press Incorporated, 1996, págs. 138-140.

De acuerdo con Lyotard, el proceso de normalización y disciplinamiento narrativos siempre está en simultáneo el proceso de puesta en escena de la sociedad:

“Así como la libido debe renunciar a su desborde perverso para propagar las especies a través de una sexualidad “normal” y genital permitiendo la constitución de un cuerpo sexual que tenga ese fin exclusivo, un film producido por un artista que trabaja en la industria capitalista, es el resultado del esfuerzo por eliminar movimientos aberrantes y gastos innecesarios, diferencias de puro consumo”.

Para Lyotard, la narración representa la economía libidinal del sujeto y las comunidades humanas, forzados a someterse a las leyes de eficiencia y productividad, empujados a aplazar y escindir de sus deseos y acciones cualquier movimiento que no contribuya a la propagación y se presente como irresponsable a la supervivencia común. El proceso de normalización consiste en la exclusión de la escena de cualquier elemento que no pueda ser plegado al cuerpo del film y fuera de la escena, al cuerpo social. El film, formalización extraña reputada como normal, no es más normal que la sociedad o el organismo. Todos estos objetos son el resultado de la imposición y la esperanza de una totalidad inacabada. Están encausados a realizar el objetivo razonable por excelencia, la subordinación de todos los impulsos parciales, de todos los movimientos estériles y divergentes a la unidad de un cuerpo orgánico. El film es el cuerpo orgánico de los movimientos cinematográficos. Es la *ecclesia* de imágenes así como la política lo es de los órganos sociales parciales. El problema fundamental es la exclusión y forclusión de todo lo que

es juzgado como irrepresentable por no ser recurrente. Es por eso que la *alteridad* a la que Pasolini se refiere en sus films, no es la necesariamente la homosexualidad ni su fuerza de trabajo. Es más bien, un inconsciente político, encontrado reprimido dentro de todos los sujetos y comunidades, una “otredad” reprimida en el proceso de construcción del poder subjetivo y político. Y es esta irreconocible alteridad, esta amenaza de destitución del poder que regresa, como todas las represiones, para ofrecer la posibilidad de igualdad y el recuerdo de la mortalidad.

El principal problema de la situación social de la homosexualidad radica en que ésta atenta directamente en contra de la “normalidad”, significante cuyo significado ha sido totalmente ideologizado, connotando el modo existencial pequeño burgués al que se le da un valor positivo. Este tipo de problemática, la homosexualidad como situación inexplicable que desafía la “normalidad” de la moral burguesa, es uno de los disparadores que llevan al autor a interrogarse por un problema que ha sido recurrente en toda su obra y sobre todo en sus artículos periodísticos de *Cartas Luteranas* y *Escritos Corsarios*: ¿qué significa realmente la *tolerancia* dentro del contexto ideológico pequeño burgués?:

“No creo que la forma actual de tolerancia sea real. Fue decidida “desde lo alto”: es la tolerancia del poder consumista, que precisa de una elasticidad formal en las “existencias” para que los individuos se conviertan en buenos consumidores. Una sociedad desprejuiciada, libre, en la que las parejas

*y las exigencias sexuales (heterosexuales) se multiplican, creando una necesidad por los bienes de consumo”.*¹²¹

La homosexualidad es una modalidad “anormal”, por lo tanto negativa para la prosperidad de los intereses pequeñoburgueses y por ende debe ser tolerada, que no significa lo mismo que ser integrada. Más adelante en el mismo artículo agrega:

*“La tolerancia real (fingidamente asimilada y apropiada por el poder) es un privilegio social de las elites cultas, mientras que la masa popular goza hoy de una terrible larva de tolerancia que esconde, en realidad, de una intolerancia y de un fanatismo casi neuróticos (característicos de la pequeña burguesía)”.*¹²²

Finalmente, para ejemplificar su postura, Pasolini cita una frase de Lenin con respecto a los judíos:

“La mayoría de los judíos son obreros trabajadores: son nuestros hermanos, avasallados como nosotros por el capital; son nuestros compañeros... Los judíos ricos, como nuestros ricos avasallan a los obreros y fomentan la discordia entre ellos. Si realmente se quiere la integración de los homosexuales en la “normalidad”, no podría señalar un modo mejor que el de Lenin a propósito de los judíos, que no cae evidentemente sobre una fingida perspectiva de convivencia tolerante... justamente la más alta respuesta ideológica de un homosexual a la opresión servil y feroz de los llamados “normales” se trata del suicidio del protago-

¹²¹ Pasolini, Pier Paolo. *Escritos corsarios*. Traducido por Silvia Manteiga. Santiago de Compostela: Edicions Positivas, 1993, págs. 104-105.

¹²² Pasolini, Pier Paolo, Op. cit., pág. 105.

*nista homosexual del libro blanco de Cocteau, que se mató porque comprendió que era intolerable, para un hombre, ser tolerado".*¹²³

1. 4. Caída de la figura de autoridad

Paolo se despierta súbitamente luego de lo que parece ser una noche de pesadillas. Como un sonámbulo camina hasta el baño y se queda encandilado por el sol del amanecer que asoma por el horizonte. Baja las escaleras y deambula por el jardín sin rumbo preciso. Otra vez queda encandilado por el sol naciente. Una discreta sonrisa en su rostro pareciera indicar que está disfrutando el momento. Movilizado por la misma fuerza arbitraria con la que llegó al jardín, regresa a la casa y antes de volver a su habitación decide visitar el cuarto de Pedro a quien encuentra durmiendo con el huésped en la misma cama en una situación que en la novela es descripta de la siguiente manera:

*"El sueño los ha desordenado; pero con un desorden lleno de paz. Los cuerpos, medio descubiertos, están entrelazados; pero los separa el sueño. Los miembros están cálidos de una vitalidad ciega y tibia, y al mismo tiempo no parece tener vida".*¹²⁴

Desconcertado y enternecido permanece durante un tiempo mirando *"esta aparición cuyo significado ignora y que de algún modo también es reveladora"*¹²⁵. Regresa a su

¹²³ *Ibidem*, pág. 105.

¹²⁴ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Editorial Edhasa, Buenos Aires, 1ª edición, 2005, pág. 86.

¹²⁵ *Ibidem*, pág. 86.

habitación pero no logra conciliar el sueño porque *“Algo que no tiene nombre pero si una lucidez insoportable, lo obliga a permanecer con los ojos abiertos, pensando, quizá, en una vida cuyo sentido, después de haber sido trastocado, permanece en suspenso”*¹²⁶. Luego, a modo de *acting* desafortado trata de forzar con cierta vehemencia a Lucía, quien se encuentra durmiendo a su lado, a hacer el amor como lo haría un animal cegado por el celo. Lucía, abrumada, se resiste a sus intentos. Luego de un breve forcejeo, Paolo desiste de su empresa y vuelve a echarse en su cama donde *“se queda, de nuevo víctima de los accesos de dolor que procura ocultar, pálido, exhausto hasta la debilidad, agotado, mirando el vacío ya lleno por el aliento de la luz, que ha dejado de ser la luz maravillosa de la aurora y se ha convertido en el resplandor repugnante de un día cualquiera.”*¹²⁷

En la presente secuencia podemos observar también como Paolo deambula de forma errática por los distintos escenarios donde sus acciones y reacciones no responden a una lógica clara de causa/ consecuencia. Es más un espectador de lo que sucede que un actante que hace progresar el conflicto del film impulsado por sólidas motivaciones. Al mismo tiempo tanto en la novela como en la secuencia fílmica se le otorga una importancia por momentos mayor a las imágenes descriptivas que a las acciones dramáticas. Según Deleuze, este es uno de los rasgos principales que definen a la modernidad cinematográfica. Este nuevo modo de concebir al cine se consolidó en el Neorrealismo, donde el ascenso de situaciones puramente ópticas y sonoras reemplazaban

¹²⁶ *Ibíd*em, pág. 86.

¹²⁷ Pasolini, Pier Paolo. *Op. cit.*, pág. 87.

a las situaciones sensorio-motrices de la imagen acción del antiguo realismo. Es quizás tan importante como la conquista de un espacio puramente óptico en la pintura, con el impresionismo. Se objeta que el espectador tuvo siempre delante descripciones, imágenes ópticas y sonoras, exclusivamente. Pero no se trata de eso. Pues en lo que respecta a los personajes estos reaccionaban ante las situaciones; lo hacía incluso el que, a causa de los accidentes de la acción, maniatado y amordazado, se veía reducido a la impotencia. Lo que el espectador recibía era una imagen sensorio-motriz en la que en mayor o menor medida él participaba, por identificación con los personajes. Ahora la identificación se invierte efectivamente. El personaje se ha transformado en una especie de espectador. Por más que se mueva, corra, y agite, la situación en la que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o a una acción. Más que reaccionar, registra.

Más que comprometerse en una acción se abandona, perseguido por ella o persiguiéndola él¹²⁸. Esto es lo que los planos aleatorios del amanecer en el jardín significan, son para Paolo situaciones ópticas y sonoras puras frente a las cuales se conmueve pero ante las cuales no puede reaccionar racionalmente. Del mismo modo funciona a los ojos de Paolo la imagen de su hijo acostado con el Huésped revelando su homosexualidad. Esta situación es tan intensa y desestructurante para él que simplemente no puede reaccionar ante ella. Es una imagen

128 Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, pág. 13.

óptica y sonora pura que su sistema sensorio-motriz no puede asimilar.

La presencia del Huésped en la casa y cada una de sus intervenciones ponen en funcionamiento el deseo individual de los personajes. Cada vez que este deseo se pone en juego, el orden simbólico que mantiene estable las relaciones de poder entre los miembros de la familia se pone en crisis. Para Pasolini, en toda su obra, y más específicamente en *Teorema*, el deseo es todo aquel exceso individual que no está contemplado por el sistema, en este caso la ideología burguesa, y amenaza con destruirlo. Pero funciona simbólicamente, por lo tanto el gran temor que sienten los personajes al ponerlo en juego su deseo sucede porque de esta forma se pone en riesgo su yo, identidad íntegramente construida a partir de las convenciones burguesas. Hacerse cargo del deseo propio es básicamente el camino para experimentar una muerte simbólica, para luego renacer. En el caso de *Teorema*, el acto que simboliza a la muerte es el del sexo (el sexo sagrado del huésped como acto ritual) y el renacer es el del cuerpo. En estas operaciones está muy presente el psicoanálisis, disciplina que privilegia al deseo individual por sobre cualquier contrato social, pero también está el cristianismo, con su figura primordial que es la de la muerte y resurrección, como se verá más claramente en el capítulo final.

El caso de Paolo se distingue al del resto de los personajes de la familia. Para cada uno de ellos, el acto trasgresor es el de tener sexo con el Huésped. Si bien cada uno desea cosas diferentes, el contacto carnal con el cuerpo del Huésped es el punto de partida en común. Hay algo en el cuerpo del huésped que les produce un temor es-

pantoso, que es justamente el miedo a perder su yo, su identidad burguesa. El caso de Paolo se distingue al del resto de los personajes ya que para él ni el cuerpo ni el sexo del Huésped le representan un problema directo. Aunque tuviera sexo con el Huésped no sería un acto tal que pusiera en crisis el orden simbólico. Ni siquiera verlo tener sexo con su esposa Lucía a la que considera como un artículo de lujo. El acto profundamente perturbador para Paolo es el de ver a su hijo Pedro no solamente en una situación homosexual con el Huésped, sino en una situación de tanta paz y plenitud que está en total armonía con los paisajes del amanecer en su jardín que el acaba de vislumbrar. Hay algo tan profundamente subversivo y auténtico en esa pacífica intimidad que comparten Pedro y el Huésped que pone en evidencia que la total existencia de Paolo es vana y no es auténtica, en tanto se identifique totalmente con la burguesía. Así como una imagen óptica o sonora pura es considerada una aberración para el canon narrativo del realismo clásico, la homosexualidad de Pedro es algo “que no debería ocurrir” en una familia burguesa sana. Es un acto subversivo que pone en crisis la figura de Paolo como “paterfamilias” y autoridad que imparte la ley estableciendo el lugar y del resto de los miembros. Completamente identificado con el rol del padre ahora en crisis, el personaje de Paolo queda vacío de sentido, disminuido en su poder, con apenas las ruinas de aquella idea de sí. Del mismo modo estas imágenes ópticas y sonoras puras ponen en crisis a la figura del narrador omnisciente del realismo clásico que organiza a las imágenes de acuerdo a su valor narrativo, dentro de un sistema sensorio-motriz de acciones y reacciones. Es

un acto que pone completamente en crisis a las relaciones de poder del cual él es la máxima figura y pilar.

1.5. Lazos edípicos

La secuencia de Paolo se derrama y superpone con la de Odetta así como la personalidad del Padre se derrama y superpone sobre la de la hija. El golpe de haber visto a Pedro acostado con el Huésped fue tan duro para el psiquismo de Paolo que no lo pudo asimilar racionalmente. La imagen se transformó directamente en síntoma. Fue un alimento demasiado pesado para el aparato digestivo consumista. Ahora postrado en la cama es atendido por Odetta quien lo cuida con una devoción religiosa. El Huésped, convertido por el convaleciente Padre en una figura de adoración ingresa al cuarto en dos ocasiones para cuidar de Paolo. Odetta contempla toda la escena atenta. Otra vez la vitalidad, vigor y salud del joven Huésped generan un gran contraste con el cuerpo débil y enfermo de Paolo postrado en la cama. Como ya lo habíamos señalado en la presentación del personaje de Odetta en el episodio anterior, continúa mostrándose el desarrollo del amor profundo y posesivo que siente por su padre, quien al parecer sólo tiene ojos para el huésped. A través de un juego de miradas y relaciones mentales (otra vez la imagen-relación) notamos que por una ley de transitividad termina enamorándose del Huésped. Este cambio en el destinatario de su objeto de su afecto no es necesariamente un cambio simbólico. Si bien se enamora del huésped por transitividad, es decir, ella ama a Paolo y Paolo venera al Huésped por lo tanto ella ama al huésped. Simbólicamente Odetta atrapada en el

complejo de Electra (Edipo invertido) solo puede amar a su padre, máxima figura de autoridad en la estructura de poder familiar. En su caso el amor es un mecanismo de opresión y sometimiento a la autoridad. Al ponerse en crisis esta figura de poder por haber sido debilitada por la enfermedad, el Huésped siendo el factor determinante en la salud de Paolo se convierte en la figura de máxima autoridad de la familia. El Huésped se ha convertido en El Padre y Paolo en el hijo. Al enamorarse del Huésped, Odetta sigue simbólicamente enamorada del Padre. La sesión de fotos en el jardín funciona principalmente como antecedente espacio temporal para una situación dramática que tendrá su desenlace en el último episodio. Pero también el tópico de la imagen fotográfica es muy importante en la construcción del personaje de Odetta. En el episodio anterior vemos que Odetta lleva consigo una foto de su padre Paolo, por el que profesa devoción. En el presente episodio ella les saca fotos a Paolo y al Huésped para luego en la habitación mostrarle a este último una serie de fotos de lo que parece ser un viejo álbum familiar. Finalmente, como veremos en el último episodio las fotos también jugarán un papel preponderante. Para Odetta las fotos significan básicamente una captura, de un momento en el espacio y el tiempo que tiene un significado especial. Pero esa captura es un arma de doble filo porque más que indicar apropiaciones de ciertos objetos por parte de un sujeto, muestra atrofias y coagulaciones en el interior del mismo sujeto. Las fotos indican que hay una parte disociada en el personaje de Odetta que vive aferrada al pasado, una parte inmadura que se resiste a alcanzar su estadio de mayor desarrollo.

Esto es justamente lo que su Edipo no resuelto significa, un estadio de coagulación e inmadurez en el desarrollo de su sexualidad, y es por eso que la relación sexual con el Huésped funciona como una instancia niveladora entre la voluntad de su cuerpo y su comportamiento. A pesar de que simbólicamente ella está haciendo el amor con su padre, el encuentro entre dos cuerpos supone un exceso que trasciende a cualquier sistema simbólico. Este exceso es el que le otorga protagonismo a un personaje que por su inserción en el orden simbólico falocéntrico está destinado a no tener. En el comienzo de la secuencia *Odetta* comienza como un personaje lateral que cuida y sirve al padre enfermo, protagonista de la escena. Luego, la sesión de fotos propone una transición, ya que si bien lo hace por iniciativa propia ella pone su cámara al servicio del "*culto de la familia y del padre: el culto conservador (tantas veces, en el curso de los siglos, confiado a las vírgenes)*"¹²⁹. El cambio de foco del Padre al Huésped supone una trasgresión a la norma, ella deja de ser un satélite del Padre para comenzar a poner en juego un deseo que trascienda los límites endogámicos de la familia. Este cambio de foco se completa con la decisión de llevar al Huésped a su habitación para mostrarle un álbum de fotos y finalmente tener relaciones. Otra vez la relación sexual entre ambos personajes está mostrada como un acto ritual totalmente desprovisto de erotismo. Los encuadres frontales y achatados evocando a la pintura sacra pre-renacentista y la desconexión de miradas que disparan el eje al fuera de cuadro producen una sensación de extrañamiento y distancia.

¹²⁹ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 107.

En esta secuencia, en la escena de la habitación donde se encuentra Paolo convaleciente, se escucha por primera vez como banda de música incidental el Réquiem de Mozart. Más allá de la connotación sacra que tradicionalmente su carácter sublime le confiere, por sus inclusiones en momentos específicos del film, este fragmento musical está relacionado ciertas intervenciones concretas del Huésped, o mejor dicho a ciertas consecuencias espirituales que los personajes soportan por haber interactuado con el Huésped. En este caso en particular, el fragmento musical está al servicio de relacionar la enfermedad de Paolo con el descalabro emocional que le produjo haber observado a Pedro acostado con el Huésped. Además, como se verá más detalladamente en el análisis del último episodio, establece una estrecha relación con el tema musical presentado en la secuencia anterior descrito como “Música episodio 3” y que funcionaba como motivo conductor de la ideología burguesa y su avance.

2. Límites y potencias de la palabra

2. 1. El Ur-código

El episodio anterior culmina con un almuerzo donde se anuncia la partida del Huésped. La situación es simétrica a la escena final del episodio 3 donde se anuncia su llegada. El misterioso invitado ya ha cumplido su misión y parte. Desde este momento, comienzan a hacerse claramente visibles las grietas profundas que resquebrajan al orden simbólico que sostiene al sistema pequeñoburgués. Los lazos que mantenían unida a la familia comienzan a soltarse y el rumbo de sus integrantes comienza a volverse difuso. En la novela, los capítulos correspondientes al episodio 5

del film están incluidos dentro de un apartado llamado *Apéndice a la primera parte*. Este segmento del film y de la novela, representan al final del segundo movimiento del teorema que es en realidad, como lo habíamos visto en los capítulos anteriores, un problema. Entre el primero y el tercer episodio asistimos a la presentación de los elementos y al planteo del problema. En el cuarto y quinto, a su desarrollo y resolución, y en el sexto y último episodio, al resultado y demostración. A primera vista, el aspecto que más resalta del episodio fílmico es su abundancia de diálogo generando un gran contraste con los anteriores. En este sentido se asemeja a la propuesta del primer episodio y como veremos más adelante, en parte la retoma. Aquí los personajes de la familia se presentan uno a uno ante el huésped en situación de confesión religiosa o de sesión de terapia donde expresan sus temores, angustias y frustraciones. Pero la información comunicada en cada uno de estos monólogos trasciende la mera instancia de catarsis individual para enunciar los presupuestos ideológicos que soportan al sistema. No solamente es un momento metalingüístico de la conciencia individual de cada uno de los personajes sobre su propia existencia, sino también es una instancia donde la burguesía como sistema toma conciencia de su propia tragedia.

Como el diálogo juega un papel principal entre los elementos expresivos del episodio, es un buen momento para analizar la compleja e interesante relación que el director italiano (originalmente poeta) mantiene con la palabra, especialmente en su versión oral. Este problema, el de la expresión oral, está íntimamente relacionado con una cuestión central tanto en el film *Teorema* en par-

ricular como en el pensamiento de Pasolini en general; la representación como ritual. Pero antes es menester hacer referencia a una cuestión anterior que sirve como fundamento al problema del rito, que es la cuestión del código, o mejor dicho, de la realidad como código y de su predisposición a estratificarse. En el análisis del episodio anterior hicimos referencia a la polémica que se desató en torno de la postura que Pasolini sostenía sobre el lenguaje cinematográfico en sus artículos *El cine de poesía* y *La lengua escrita de la realidad* en contraposición con la postura que mantenían los semiólogos profesionales como Umberto Eco, Emilio Garrón o Christian Metz. En el año siguiente (1967), Pasolini escribe otro artículo denominado *El código de los códigos* cuyo destinatario explícito es su principal adversario teórico, Umberto Eco. En este artículo, utilizando afirmaciones del propio Eco que explican que los códigos pueden interactuar entre sí, Pasolini defiende su teoría sobre el lenguaje cinematográfico alegando que no ve inconveniente lógico por el cual la unidad mínima de un ur-código (del alemán código originario), o sea del código cognitivo de la realidad donde los objetos se auto-revelan, no pueda transformarse en la unidad mínima de otro código superior más cultural en el sentido técnico del término¹³⁰. Este ur-código para

¹³⁰ En la página 234 del mismo artículo, Pasolini destaca que fue el mismo Eco quién en la página 49 de su libro "Notas para una Semiología de las Comunicaciones Visuales" escribió: "Y, de simplificación en simplificación, el sueño del estructuralista consiste en el límite, en identificar un código de códigos, el Ur- código, que permitiría encontrar ritmos y cadencias análogas (las mismas operaciones y relaciones elementales) en el interior de cada comportamiento humano, tanto cultural como biológico... este Ur- código consistiría en el propio mecanismo del espíritu humano homologado al mecanismo que preside a los procesos orgánicos".

Pasolini no es otra cosa que la realidad como un único lenguaje y no como una serie de lenguajes. Y es justamente este código matriz de todos los códigos el que más le interesa al director italiano, ya que es aquí donde el audiovisual aportaría una semiótica nueva y radical que emancipada finalmente de sus orígenes lingüísticos saussureanos alcanzaría su punto más alto en dirección a la desnaturalización definitiva de la realidad física y humana. El mismo Eco parece querer tomar este camino cuando en su estudio sobre la comunicación audiovisual advierte que no todos los fenómenos significativos son explicables por las categorías lingüísticas, aunque luego parece no animarse a llevar esta idea mucho más lejos. Pasolini en cambio, totalmente entusiasmado por la intención de fomentar una semiótica totalmente independiente de la lingüística, pareciera querer desandar el camino de Saussure para abrazar la línea de Pierce y el problema de los sin-signos.¹³¹

El signo representado en otro medio es icónico, pero no lo es completamente. Es decir, en el caso de un retrato por ejemplo, la tela colorida no tiene la misma estructura que la piel ni la facultad de moverse o hablar como la persona retratada. Por lo tanto, una película cinematográfica, sin duda la más icónica de las artes, tampoco lo es completamente. Esta afirmación que Pasolini toma del lingüista Morris, detrás de su apariencia obvia, supone una situación que no lo es tanto: *cada signo es también icono de sí mismo*. Esta afirmación implica que la realidad es un lenguaje donde el emisor habla consigo mismo, lo cual lo

¹³¹ Según Pierce el sin-signo es aquel tipo de signo más impreciso y cercano al fenómeno natural espontáneo, al límite de estar afuera de la cultura.

convierte a su vez en receptor, de un lenguaje dividido en *Langue* y *Parole*. En el caso del cine, el actor de carne y hueso que interpreta a un personaje reproducido sólo existe como símbolo icónico de sí mismo en el ámbito de *Parole*, es decir en su sustancia psicológica, física, moral, personal, sexual y carnal: pero aquí se puede deducir enseguida una persona abstracta, en el plano codificado y codificable de la *Langue*. Esta persona al pasar a ser un símbolo icónico de sí misma en el plano abstracto, pierde toda su sustancia íntima e irrepetible para transformarse en un dado público, social, de registro civil. Este pasaje que sufre una persona de ser símbolo icónico de sí misma en el plano concreto de la *Parole*, a ser símbolo icónico de sí misma en el plano abstracto de la *Langue*, le ocurre también a los animales, cosas, acontecimientos o a cualquier sin-signo vivo que habite la lengua de la realidad, para pasar a interactuar con cualquier otro u otros sistemas lingüísticos culturalmente más sofisticados. Pero ninguno de estos sistemas de signos podría ser codificable si no fuese antes enteramente decodificable en el sistema de signos de la realidad, en cuanto auto-revelación de lenguaje primordial a través de su código que no es otro que el ur-código (código de códigos)¹³². Los lenguajes *subyacentes* sirven como substancia para los elementos de las unidades de primera articulación de los lenguajes de la superficie. Al mismo tiempo, los lenguajes subyacentes ofrecen su código como modelo de decodificación de los lenguajes de la superficie. Ergo, Pasolini arriesga una clasificación que analiza los diferentes estratos lingüísticos

¹³² Pasolini, Piero Paolo, "O Código dos Códigos" en *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, págs. 236-237.

que componen la comunicación audiovisual, yendo desde los más básicos y subyacentes hasta los más complejos y contaminados por la cultura lenguajes de la superficie. Los estratos lingüísticos son nueve y están denominados de la siguiente forma: *Ur-código o código de códigos de la realidad vivida*, *Código de la realidad observada (o contemplada)*, *Código de la realidad imaginada (o interiorizada)*, *Código de la realidad representada*, *Código de la realidad evocada (o verbal)*, *Código de la realidad figurada*, *Código de la realidad fotografiada*, *Código de la realidad transmitida (audiovisual)* y *Código de la realidad reproducida (audiovisual)*.¹³³

El primer código lingüístico es el ur-código o código primordial, donde la realidad se auto-revela, matriz del resto de los códigos. Los dos niveles siguientes, el de la realidad observada e imaginada, definen el surgimiento de un sujeto que se disocia del pragma de la realidad y se inserta en el lenguaje junto con los signos artificiales. El cuarto nivel es la instancia donde se inauguran las representaciones. En este momento se encuentra el antecedente lingüístico del teatro y el resto de las ficciones escénicas cuyo código no podría existir sin que existiesen ya los códigos precedentes donde encuentra su origen. El quinto nivel representa el momento de descubrimiento de la lengua oral y escrita, es decir de un código simbólico, convencional y evocativo. El sexto nivel indica el código que se pone en juego al contemplar cualquier obra estética figurativa en orden de poder comprenderla. Los últimos tres niveles son aquellos específicos para poder decodifi-

¹³³ Para acceder a una definición más amplia de cada uno de estos códigos ver el artículo "Quadro", págs. 257-260, en Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982.

car a la fotografía y al cine respectivamente. El ur-código tiene una cualidad que le pertenece propiamente y no es transmisible: mientras en el resto de los códigos la realidad es circularidad e infinitud. El hombre primitivo en una circularidad absoluta entre pragma y enigma, vive la realidad como verdad. Verdad no solamente filosófico-religiosa (la de todas las grandes interpretaciones de lo real) sino también científica (la circularidad del espacio y la relatividad del tiempo). El hombre primitivo no necesita de ilusiones para vivir, o sea para expresarse. Pero a partir del momento que comienza a vivir la realidad como contemplación, ahí comienza a vivir en la ilusión que supone la sucesión espaciotemporal, es decir, se inserta en la historia. De allí en adelante tendrá siempre la necesidad de ella y en ello se asentará su inautenticidad: primero la alienación campesina, y luego pequeñoburguesa.¹³⁴

2. 2. Manifiesto para un nuevo teatro

En su *Manifiesto para un nuevo Teatro*, escrito también en el año 1968, Pasolini aborda explícitamente la relación entre ritual y representación en el ámbito del teatro, más específicamente el hecho teatral en el momento de su representación escénica y no como texto dramático. Además, como aborda el problema desde una perspectiva semiológica se preocupa, al igual que en sus escritos sobre cine, de cómo la dimensión signaléctica de derecho se proyecta sobre la de hecho, cuestión que analizamos en el capítulo anterior. Es justamente por eso que es tan importante hacer referencia al ur-código como soporte

¹³⁴ Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, pág. 250.

semiótico de todos los demás códigos que se ponen en juego en el ámbito representacional.

Para el autor italiano, el teatro es siempre un rito. Semiológicamente, el teatro es un sistema de signos en el cual signos vivos, icónicos y no simbólicos son los mismos signos que en la realidad. El teatro representa a un cuerpo con un cuerpo, a un objeto con un objeto, a una acción con una acción. Es decir, desde un punto de vista puramente semiológico no difiere (al igual que el cine) del sistema de signos de la realidad. El *arquetipo semiológico* del teatro es la performance que tiene lugar cada día delante de nuestros ojos y al alcance de nuestros oídos, en la calle, en nuestro hogar, en espacios públicos, etcétera. En este sentido la realidad social es una representación que no es completamente inconsciente de su estatus de representación. Por consiguiente tiene sus propios códigos: modales, comportamientos, lenguaje corporal, etcétera. Dicho de otra manera, no es completamente inconsciente de su estatus de rito. Ergo, el rito arquetípico del teatro es un *rito natural*¹³⁵.

De este momento originario se desprenden otros cuatro, cada uno de ellos representando un modo de rito característico. Desde un punto de vista ideal (cronológicamente es difícil de encasillar), el primero en suceder sería un teatro de características religiosas que tiene lugar los momentos prehistóricos donde tienen origen los períodos. Es el rito primario del teatro, rito de apropiación, misterio, orgía, danza mágica, etcétera. Es un rito religioso. Luego desde una perspectiva histórica, la democracia ateniense

¹³⁵ Pier Paolo Pasolini, "Manifiesto for a New Theatre" en Rumble, Patrick and Bart Testa (eds.). *Pier Paolo Pasolini, Contemporary Perspectives*. Canada: University of Toronto Press Incorporated, 1994, pág. 167.

daría a luz al teatro más admirado por Pasolini, que sería el referente fundamental para el teatro de la palabra: el teatro como *rito político*. Con la llegada de la modernidad y la asunción de la burguesía al poder surgirá el teatro clásico cuyos máximos exponentes europeos serán el teatro isabelino inglés, el siglo de oro español y los grandes autores rusos. Es el teatro donde la burguesía se examina a sí misma y se celebra con todo su pompa, caracterizándose como un *rito social*. Como protesta y contraposición a este tipo de teatro surge un teatro producido dentro de la burguesía cuya mayor crítica al teatro oficial es su falta de religión. Este teatro *underground* antiburgués que pone de manifiesto su propio estatus de rito intenta revivir los orígenes religiosos del teatro, como misterio orgiástico y violencia necromántica. No obstante, en este tipo de operación que pasa sin ser filtrado por la cultura trabaja de una manera en que el contenido real de esta religión es el teatro en sí mismo, como mito de forma es el contenido de cada formalismo. Por lo tanto, se trata de un *rito teatral*. El *Teatro de la palabra*¹³⁶ no encuadra dentro de ninguno de los ritos arriba explicados. Por un lado renuncia a la situación tautológica de ser un *rito teatral* impuesto por un espíritu religioso y decadente. Por el otro con el *rito social* de la cultura burguesa oficial a la que rechaza con vehemencia. Tampoco puede ser un *rito político* al modo de la Atenas de Aristóteles, ya que por una razón de espacio no se puede contener a la población de una ciudad entera como sucedía en aquel entonces. Finalmente, tampoco puede ser

¹³⁶ Es el otro nombre que Pasolini le da a su nueva propuesta teatral. Ver Rumble, Patrick and Bart Testa (eds.). *Pier Paolo Pasolini, Contemporary Perspectives*. Canada: University of Toronto Press Incorporated, 1994, pág. 156.

un *rito religioso*, ya que la nueva edad media tecnológica lo excluye sobre la base de que es antropológicamente diferente al resto de las edades medias previas. Teniendo como destinatario a un público culturalmente progresista dentro de la burguesía y por ende a las clases trabajadoras más ilustradas a través de textos basados en la palabra, y en temas que podrían ser típicos de una lección académica, de un discurso político, o debate científico, el teatro de la palabra ha nacido y opera completamente en la esfera de la cultura. El suyo es, por lo tanto, un *rito cultural*.

La originalidad de este teatro consiste en que, por darle preponderancia a la palabra se contrapone a los dos típicos teatros de la burguesía, el teatro de la cháchara y al teatro del *gesto o el grito*¹³⁷, cuya unidad de base está conformada

¹³⁷ En la página 157 del *Manifiesto para el Nuevo Teatro*, Pasolini aclara que en el contexto en el que surge el nuevo teatro, existen básicamente dos tipos de teatro que dominaba la escena: el teatro de la “cháchara” o el teatro tradicional burgués y el teatro del “gesto o el grito” o el teatro antiburgués de vanguardia. El primero es el teatro oficial y académico, mientras que el segundo es el teatro *underground* de protesta. A pesar de estas diferencias a primera vista irreconciliables, lo que ambos teatros tienen en común es una desafortunada relación con la palabra. En el teatro de la “cháchara”, la palabra es remplazada por charlatanería. Por ejemplo, en vez de decir, sin humor, sin sentido del ridículo y sin modales “me gustaría morir” alguien dice agriamente “buenas tardes”; en el teatro del gesto o del grito, la palabra es completamente profanada y destruida a favor de la pura presencia física. Ambos teatros son productos de la misma cultura burguesa. Ambos comparten el odio por la palabra. El primer teatro es un ritual en el cual la burguesía se refleja a sí misma, idealizándose en mayor o menor medida pero finalmente siempre reconociéndose a sí misma. El segundo es un ritual en el cual la burguesía, por un lado se reconoce a sí misma por razones culturales como la productora de ese teatro (de esta manera volviendo a adquirir a través de su propia cultura antiburguesa la pureza del teatro religioso), mientras que al mismo tiempo experimenta el placer de la provocación, de la condenación y el escándalo a través de los cuales finalmente no recibe otra cosa que la confirmación de sus propias convicciones.

por apuntar al mismo tipo de público (el primero para entretener, el último para shockear) y por un odio común por la palabra (hipócrita el primero, irracional el segundo). El lenguaje del nuevo teatro está basado en la presencia física de sus referentes. Al contrario de la palabra escrita, la palabra hablada de los textos teatrales genera un espacio donde el significante y el referente están vinculados mutuamente. Además, el diálogo que organiza el nuevo teatro lidia con la dramática cuestión de la conclusión derivándola a un futuro incierto. El modelo dialógico del teatro de Pasolini proyecta su debate (su misma forma textual) en un futuro virgen donde el diseño narrativo ejerce la mínima presión pre-interpretativa posible (futuro virgen que como venimos observando en los análisis de los capítulos anteriores está representado por la imagen del desierto). Enfocándose en los comienzos en vez de los finales, el nuevo teatro busca organizar y continuar el debate sobre las sedimentaciones presentes en la sociedad, no como asuntos cerrados sino para abrir su problemática. Por ende, los actores del nuevo teatro deberán ser vehículos vivientes del texto. Deberán transformarse en mediadores transparentes del pensamiento, y serán juzgados por su capacidad para transmitir oralmente el texto:

“Vengan y escuchen a las actuaciones del Teatro de la palabra con la idea de escuchar más que la de ver (esta es una restricción necesaria para poder entender mejor las palabras que escucharán, y por consiguiente a las ideas, que son los verdaderos personajes del nuevo teatro)”.¹³⁸

¹³⁸ Pasolini, Pier Paolo, “Manifiesto for a New Theatre”, en Rumble, Patrick and Bart Testa (eds.). *Pier Paolo Pasolini, Contemporary Perspectives*. Canada: University of Toronto Press Incorporated, 1994, pág. 157.

Es también considerado un teatro popular, ya que indirectamente se dirige a la clase trabajadora a través del grupo de intelectuales progresistas: *“El público del nuevo teatro no será ni entretenido ni escandalizado (como lo intentan sus predecesores el teatro burgués de la cháchara y el teatro antiburgués de vanguardia del gesto y el grito) por el nuevo teatro porque, como parte de los grupos de burgueses progresistas son considerados como iguales al texto del autor”*¹³⁹. Teniendo en cuenta la importancia central que la palabra oral tiene en este episodio, destacándose en un film donde en la mayor parte del tiempo el uso de la palabra es casi inexistente (en este sentido hay una fuerte conexión con el episodio 1 ya que formalmente parece una continuación de la entrevista allí formulada), el *Manifiesto para el nuevo teatro* funciona como un marco teórico muy pertinente. Los personajes se confiesan ante el Huésped en una situación que podría ser tanto una confesión religiosa como una sesión de terapia psicoanalítica. Pero los diálogos emitidos por los personajes no pertenecen a la composición orgánica tradicional de la imagen movimiento, es decir, no son diálogos naturalistas como los que se pueden encontrar en el teatro burgués de la *cháchara*, sino que son momentos metalingüísticos donde la ideología burguesa expresa su verdad a través de los personajes, revelando a través de cada uno de ellos, una faceta.

¹³⁹ Passolini, Pier Paolo, Op. cit., pág 154.

2. 3. La voz en el cine como forma del discurso indirecto libre

2. 3. 1. Diferencias entre estilo indirecto, directo e indirecto libre en el habla del personaje cinematográfico

El cine mudo ponía el acto de habla en estilo indirecto, porque lo hacía leer como título intermedio; la esencia del parlante, en cambio, reside en llevar el acto de habla al estilo directo, y en hacerlo interactuar con la imagen visual, manteniendo al mismo tiempo su pertenencia a esta imagen, incluso en la voz en off. Pero he aquí que, con el cine moderno, surge una utilización singularísima de la voz, que podríamos llamar estilo indirecto libre y que desborda la oposición entre lo directo y lo indirecto. No es una mezcla de indirecto y directo, sino una dimensión original, irreductible, que puede asumir diversas formas. Deleuze toma el ejemplo de la utilización del diálogo en la filmografía de Robert Bresson, modelo que se aproxima muchísimo al empleado en el episodio 5 de *Teorema*. En Bresson, no es que el discurso esté tratado como directo, sino que es al revés, el directo, el diálogo es tratado como si fuera contado por otro: de ahí la célebre voz bressoniana, la voz del “modelo” por oposición a la voz del actor de teatro, donde el personaje habla como si escuchara sus propias palabras transmitidas por otro. Si es verdad que el cine moderno implica el derrumbe del esquema sensorio-motor, el acto de habla ya no se inserta en el encadenamiento de acciones y reacciones ni revela una trama de interacciones. Se repliega sobre sí mismo, ya no es una dependencia o una pertenencia de la imagen visual, pasa a

ser una imagen sonora de pleno derecho, cobra una autonomía cinematográfica, y el cine se hace verdaderamente audiovisual. Con este modo de utilización de lo parlante es el acontecimiento lo que la palabra debe remontar desde adentro para extraerle la parte espiritual de la que somos eternos contemporáneos: lo que constituye memoria o leyenda, lo “interno” de Peguy. Indirecto libre, el acto de habla se torna acto político de fabulación, acto moral de cuento, acto suprahistórico de leyenda.¹⁴⁰

Es como si el contenido del dialogo viniera de afuera y no de la conciencia de los personajes. Como si cada uno de ellos enunciara una posición del autor con respecto a la burguesía:

“El cambio a una atmosfera burguesa es puramente formal. No estoy haciendo un film sobre los modales o el estilo de vida burgués. Y, además, estos burgueses nunca hablan (este film es casi mudo); ellos no usan sus propias expresiones, no tienen actitud, etcétera. Ellos, también, son vistos de esta forma particular a la que llamo “reverencial”, el cual es mi modo de mirar a los seres humanos (quienes hasta ahora han sido sub-proletarios). Estos miembros de la burguesía nunca son presentados en una luz polémica o realista, como son comúnmente vistos en los Films que se dedican a retratar su modo de vivir. Si desvisto al burgués de todo esto, él aparecerá completamente desnudo, como esencialmente es. Entonces lo que tienes en la película son personajes bastante absolutos, que son vistos a través de mi óptica consistentemente reverencial y mística.”¹⁴¹

¹⁴⁰ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 319- 321.

¹⁴¹ Stack, Oswald. *Pasolini on Pasolini*. Bloomington: Indiana University

En lo que todos los personajes de la familia coinciden es en el hecho de que el misterioso invitado es una figura irremplazable que mediante su interacción ha logrado destruir la conciencia anterior de cada uno. En este episodio el personaje del Huésped funciona como una figura de autoridad que sirve como catalizador, haciendo que los personajes se desahoguen. Ellos no se dirigen él solamente como a un amante, sino también, dicho muchas veces explícitamente, como a un padre pero en el sentido cristiano del término, relacionando la figura paterna con la de Dios. Es aquel padre, figura de autoridad que representa la ley, pero que nos es la ley humana (que en este contexto es la ley de la burguesía) sino que remite a una ley más profunda, mítica y cercana al origen, que en este caso tiene mucho que ver con la liberación del cuerpo. Es una ley religiosa, supra o infra humana, pero fuera de los dictámenes que rigen el comportamiento del hombre burgués. Esta idea se plasma en la puesta en escena, sobre todo en la elección de encuadres frontales, que continúan evocando la pintura religiosa medieval pre-renacentista y pre-humanista, como en la utilización del réquiem de Mozart como banda de música incidental que se extiende a lo largo de todo el episodio, atravesando y encadenando todas las secuencias. Estos dos recursos estilísticos enmarcan los parlamentos de los personajes dentro de un estilo sacro, dentro de esta "forma reverencial" de la que habla Pasolini, reforzando esta sensación de ceremonia religiosa que envuelve la interacción entre Huésped y el resto de los personajes.

2. 3. 2. Confesiones

En su extensa confesión cuando se despide del Huésped, Pedro plantea el problema de diferenciarse, no solo sexualmente: *“Estoy destruido, o al menos transformado hasta no reconocerme, porque en mi está destruida la ley, que hasta este momento me había hermanado a los demás; un muchacho normal, o al menos no anormal, o anormal como todos... Es, pues, a través de la destrucción de todo lo que me igualaba a los demás como me convierto –cosa inaudita e inaceptable– en un DIFERENTE.”*¹⁴² A través de este personaje Pasolini representa su propia condición homosexual dentro del contexto cultural pequeñoburgués, mostrando su lucha para sobreponerse a los prejuicios, tanto propios como ajenos para aceptarse y posicionarse como diferente (el diverso). La contrapartida de este personaje es el de Odetta, quien le agradece al Huésped haberla podido ayudar a sobreponerse a la situación edípica que sostenía con su padre (figura que representa de forma invertida la relación de amor edípico que el propio Pasolini mantenía con su madre, tantas veces declarada en entrevistas e incluso tema central de su film anterior *Edipo Rey*), y también expresa cómo a través de la relación sexual ella pudo por primera vez sentirse normal:

“Hasta tu llegada yo había vivido entre personas –perdona la eterna palabra– normales: pero yo no lo era; y debía protegerme (y estar protegida) para ocultar los penosos síntomas de mi enfermedad de clase o sea del vacío en que vivía (siniestra salud)... Tú me has devuelto a la

¹⁴² Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1ra. edición, 2005, págs. 147-148.

normalidad. Me has hecho encontrar la solución justa (y bendita) para mi alma y mi sexo. La presencia milagrosa de tu cuerpo (que encierra un espíritu demasiado grande) de joven macho y de padre ha esfumado mi salvaje y peligroso temor de niña..."¹⁴³

Lucía es el personaje que representa a los mandatos sociales y al deber ser y el vacío existencial que vivir de acuerdo a estos mandatos supone, obturando cualquier esbozo de deseo genuino: *"En mi familia, pues, todos vivimos la existencia tal como debe ser: las ideas con la que nos juzgamos a nosotros mismos y a los demás, los valores y los acontecimientos, son, como suele decirse, un patrimonio común a todo nuestro mundo social... ¿Cómo podía vivir con tanto vacío? Y sin embargo, en él vivía. Y ese vacío estaba, sin que yo lo advirtiera, lleno de convenciones, es decir, de una profunda fealdad moral."*¹⁴⁴ El caso de Paolo es similar al de Lucía. En uno de los diálogos de la secuencia, mientras caminan juntos por la orilla del río Po, Paolo le dice al Huésped: *"La pérdida de mi identidad es un escándalo similar al de una muerte civil: una pérdida completa de mi estima. Cómo puede llegar a eso un hombre entrenado para el orden, para el futuro y sobre todo para la propiedad?"*. El encuentro con el Huésped puso en crisis a su identidad desde los propios cimientos (el capítulo de la novela correspondiente a esta secuencia se llama *Dstrucción de la idea de sí*), los cuales son los valores tradicionales pequeñoburgueses que son las piedras angulares de la sociedad de consumo y sus convenciones: *"Has venido, pues, a esta casa para destruir.*

143 Pasolini, Pier Paolo. Op. cit., págs. 152.

¹⁴⁴ *Ibidem*, págs. 157-158.

¿Qué has destruido en mí? Has destruido, simplemente –con toda mi vida pasada–, la idea que he tenido siempre de mí mismo. Si hace mucho tiempo, pues, que he asumido la forma que debía asumir y mi figura era, en cierto modo, perfecta, ¿qué me queda, ahora? Nada veo que pueda reintegrarme a mi identidad."¹⁴⁵

2.3. 3. Narcisismo

Esta relación que, a la hora de construir los caracteres del film, Pasolini establece entre su propia identidad burguesa pública, los personajes burgueses y la construcción de un espectador burgués como destinatario, como los tres vértices del triángulo que define a la condición humana burguesa, nos introduce a uno de los temas centrales que informan su corpus de artículos teóricos, sobre todo *El cine de poesía*. En el artículo *Intervención sobre el Discurso Indirecto Libre*, el segundo de la compilación *Empirismo herético*, Pasolini comienza a desarrollar este problema en el ámbito de la literatura. Allí explica que el discurso indirecto libre es básicamente una fusión entre el habla del autor y la del personaje, donde a través de un proceso lingüístico de transposición y equivalencia tanto gramaticales cuanto lexicales se establece un proceso de sincronización entre ambas voces. Esta operación del discurso indirecto libre de abundante presencia en la literatura italiana a partir de la segunda mitad del siglo XIX puede presentarse de dos maneras preponderantes: por un lado de una forma que aspira a la reconstrucción "subjetiva" del mundo interno del personaje denominada *monólogo interior* y por el otro, una forma de pretensión más "objetiva" que es el discurso

¹⁴⁵ *Ibíd*em, pág. 163.

indirecto libre que a través de la *reconstrucción del habla* recupera el mundo del personaje haciendo foco en sus aspectos externos. Para Pasolini, tanto una como la otra son formas de representación incompletas que, a pesar de aportarle al autor amplias posibilidades creativas, tienen también sus peligros y además parten de posturas filosóficas diferentes. En primer lugar, el monólogo interior propone una fenomenología ontológica común entre el autor y el personaje. Ambos se presentan como uno. Su intimidad psicológica y experiencia histórica están aquí homologadas¹⁴⁶. Este es justamente el procedimiento que se ha utilizado en este episodio de *Teorema*, los personajes burgueses ponen en palabras la condición burguesa del autor que al mismo tiempo apelan a conmover la conciencia burguesa del espectador, generando en este acto, una instancia metalingüística donde la burguesía repiensa sus presupuestos ideológicos.

Una de las claves para comprender la utilización del discurso indirecto libre en la obra del autor italiano, es observar su narcisismo como base de su proceso creativo. Ya desde su primer poesía friulana (poemas a los que Gianfranco Contini describe como productos de una "*posición violentamente subjetiva*"¹⁴⁷), el mito de Narciso es un leitmotiv fundamental. El extenso uso de los temas claves de este mito será también recurrente (aunque de forma menos explícita en su obra posterior). Este mito

¹⁴⁶ Pasolini, Pier Paolo. "Intervanção sobre o discurso indirecto libre" en *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, pág. 70.

¹⁴⁷ Meekins, Angela G. "Pier Paolo Pasolini: Narcís Tal Friúl" en Baranski, Zygmunt G. (ed.). *Pasolini Old and New*. Foundation for Italian Studies: University College Dublin, 1999, pág. 232.

tiene estrecho contacto con la vida personal del autor ya que en varias oportunidades Pasolini se identificó a sí mismo con el Narciso de sus primeras poesías y hasta ha llegado a interpretar experiencias de su vida desde la perspectiva del mito clásico¹⁴⁸. El modo en el que Freud desarrolló el concepto de un narcisismo primario y absoluto, el cual existe antes que el yo sea capaz de distinguir entre el ego y los objetos externos, rodeando al medio e integrando al ego narcisista con el mundo objetivo, explica aquel aspecto del narcisismo continuo que da lugar a aquel sentimiento de unidad con el universo. Esta interpretación está en contravención con la excesiva preocupación por uno mismo y negación de la realidad que están usualmente asociadas con el mito, revelando una nueva profundidad de la concepción. Más allá de todo el inmaduro autoerotismo, el narcisismo denota una relación fundamental con la realidad que puede generar un orden existencial comprensivo.¹⁴⁹

Hasta aquí la obra *Teorema* es el resultado de la exploración del narcisismo primario e infantil de Pasolini, y en el episodio 5 puntualmente es donde exhibe sus heridas. Heridas que fueron provocadas por el Huésped y que abren un punto de fuga posibilitando el desarrollo del

¹⁴⁸ *Ibidem*, pág. 229.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pág. 230. En esta parte del artículo Meekins cita las págs. 137-138 de *Eros y Civilización* de H. Marcuse. Sobre este punto, Marcuse señala que "El narcisismo sobrevive no solo como un síntoma neurótico sino también como un elemento constitutivo en la construcción de la realidad, coexistente con el ego de realidad maduro. Freud describe este contenido ideal de la dimensión sobreviviente del ego primario como extensión ilimitada y unidad con el universo". Además, Meekins aporta una vasta referencia sobre los textos de Freud que tratan el problema del narcisismo con las variantes aquí mencionadas.

otro narcisismo, al que Gastón Bachelard denominó “*narcisismo cósmico*” proveniente de la meditación (conjunción entre la observación y la meditación) en contraposición al “*narcisismo individual*”, aquel narcisismo infantil relacionado al solipsismo estético¹⁵⁰. El punto de partida para esta nueva apertura del relato es el personaje de Emilia, más específicamente de su relación con el Huésped, radicalmente distinta a la del resto de los personajes de la familia. Emilia es el único personaje que en vez de llorar y lamentarse ante el Huésped por la miseria de su existencia tras su partida, ella le besa la mano como signo de devoción y agradecimiento. Además, el capítulo de la novela que corresponde a la secuencia de Emilia, con el sugestivo título de “*Complicidad entre el Subproletariado y Dios*”, es el único que está narrado por el Huésped en vez de ser narrado por el personaje. Tanto en la secuencia como en el capítulo de la novela, el personaje de Emilia no habla, o lo hace apenas, por lo cual es definida por el Huésped como: “*Una conciencia sin palabras y por lo tanto sin charlatanería*”.¹⁵¹ A primera vista, la diferencia entre Emilia y el resto de los personajes de la familia es sociológica, pero a partir de su contacto con el huésped este personaje comenzará una transformación estética que cobrará dimensiones ontológicas. Se transformará en la personificación de la alteridad, en una versión del ser esencialmente distinta al resto. Ella originalmente es un miembro del subproletariado campesino que por razones

¹⁵⁰ Meekins, Angela G. “Pier Paolo Pasolini: Narcís Tal Friúl” en Baranski, Zygmunt G. (ed.). *Pasolini Old and New*. Foundation for Italian Studies: University College Dublin, 1999, pág. 230.

¹⁵¹ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1ª edición, 2005, pág. 168.

de necesidad se vio forzada a trabajar para la burguesía y a ser sometida a su ideología. Su interacción con el Huésped en este caso fue netamente liberadora. Mientras lo escolta hacia la salida de la mansión Emilia servilmente intenta cargar con la valija del Huésped, pero finalmente terminan cargándola juntos, como una puesta en acto del marxismo, pero también del cristianismo, ya que la situación propone un escenario donde la caridad se extiende horizontalmente entre un prójimo sin jerarquías. Hay, como lo dice el texto, una “misteriosa complicidad” entre ambos personajes, una relación distintiva que no está basada en palabras. E incluso, en esa relación, hay sugerida una dimensión de pudor que implica una cierta distancia insalvable que existe a la hora de comprender al distinto, al que pertenece a otra clase y por ende es casi ontológicamente distinto: “Te saludo mal, de prisa y por última vez, porque sé que tu dolor es inconsolable y ni siquiera necesita pedir consuelo. Vives toda en el presente.”¹⁵²

Esta emancipación que empieza a vivir el personaje de Emilia sobre el final del episodio será el comienzo de una transformación que se desarrollará plenamente en el episodio final, y que introduce una nueva figura estilística que es la segunda variación del discurso indirecto libre. Su primera versión, que es la que ha sido desarrollada principalmente a lo largo del episodio, entre la enunciación y los personajes de la familia burguesa, si bien a través de darle vuelo a imaginación supera la mediocridad estética del dualismo metafísico basado en observación perceptual, puede lograr una gran complejidad y profundidad en la representación de los estados

¹⁵² Pasolini, Pier Paolo. Op. cit., pág. 168.

del alma del autor-personaje (ahora formando una única unidad), tiene su punto flaco justamente en la carencia de conciencia de clase que implica la indiferenciación entre los mundos del autor y el personaje, contribuyendo así a fomentar la expansión de la cultura burguesa homologadora. Por lo tanto, Pasolini solo considera válida la figura del monólogo interior, cuando el personaje representado pertenece a una clase social igual o superior a la del autor y comparten una experiencia histórica semejante. En cambio, si se trata de representar a un personaje perteneciente a un estrato social más bajo del que pertenece el autor es imprescindible que el discurso indirecto libre recupere la lengua del personaje como principio de un estilo representativo que tiene como fundamento una diferencia irresoluble. En este caso, como *Teorema* se trata de un film y no de un texto perteneciente a la lengua oral-escrita, a través de esta variante del discurso indirecto libre se busca reproducir el dialecto audiovisual del personaje, que está construido como un *otro inasimilable*. Esta operación implica una conciencia sociológica por parte del autor y una visión marxiana de la historia como lucha de clases¹⁵³. Este problema se verá en mayor detalle cuando tratemos la transformación de Emilia y la utilización de la toma *subjetiva indirecta libre* en el análisis del próximo episodio. Es cierto que *Teorema* es en resumen una película hecha por un burgués, sobre la burguesía y para un destinatario burgués. Pero este planteo no es hermético, ya que tiene un punto de fuga que nos abre a otra dimensión, hacia

¹⁵³ Pasolini, Pier Paolo. "Intervenção sobre o discurso indirecto livre", en *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, pág. 70.

un afuera, representado por la imagen del desierto. Esta fuga hacia el territorio virgen se produce a través del personaje de Emilia, quien originalmente no pertenece a la burguesía sino que es un representante del subproletariado mítico. Ella es el nexo con la alteridad.

Es posible que *Teorema* sea el film más directamente autorreferencial en la carrera del director. Más allá de que Susana Pasolini, su propia madre interpreta a uno de los personajes (es la devota anciana subproletaria que ayuda a Emilia a llevar a cabo su rito final) es aquí la primera vez que se ocupa de retratar en primer término a la clase social cuya “autocomplacencia y vulgaridad” le despertaban un odio “visceral y profundo”. Si no había retratado a la burguesía antes que en *Teorema*, fue porque “no podía soportar convivir con aquellos personajes que tanto detestaba durante meses.”¹⁵⁴ Este antagonismo frente a la burguesía (especialmente la italiana), que iba en aumento a medida que la crítica feroz se expandía como tema central de sus artículos periodísticos y también de su filmografía a partir de *Teorema* y especialmente en *Porcile* (1969) y *Salo* (1976), era exacerbado por un fuerte sentimiento de autodesprecio. Tremendamente lúcido y autoconciente, Pasolini nunca pudo olvidar que él mismo provenía del mundo burgués que el tanto despreciaba, del cual cargaba sus marcas y dependía. Viendo sus peores tendencias propias reflejadas en este mundo, observó que él también era un pequeñoburgués convencido de que su propio hedor era el único y más exquisito perfume del mundo.

¹⁵⁴ Stack, Oswald. *Pasolini on Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press, 1969, pág. 155.

Para colmo, él no era solamente un intelectual pequeño-burgués, sino que también era un marxista, condenado a luchar contra la clase que le brindó sus modos y medios de producción.¹⁵⁵ *“En mi cuerpo mortal, vivo el problema de la historia con ambigüedad. La historia es la historia de la lucha de clases: pero mientras vivo la lucha en contra de la burguesía (en contra de mí mismo), al mismo tiempo soy consumido por la burguesía, y es ella quién me brinda los modos de producción. Esta contradicción no es saludable y tampoco puede ser vivida de otra manera.”*¹⁵⁶

Es justamente este sentido de contradicción insalubre que vive el autor en su propio cuerpo el que se materializa en la poética de *Teorema* como patrón estilístico del film: pluralidad de significados para el mismo significante, polisemia de los signos, estratificación en la legibilidad de las imágenes. La confrontación clásica entre pasado y presente se da también en *Teorema*, pero a diferencia de *Edipo Re* y *Porcile* aquí no se presenta como sintagma alternado¹⁵⁷, sino que la contradicción muchas veces está expresada en la misma imagen, como dimensiones arqueológicas de una memoria estratificada o por el acoso de una imagen inconexa y arbitraria que irrumpe como capa del pasado para romper los nexos sensorio-motrices y abrir el relato a una dimensión temporal directa. Las fuerzas de disociación inherentes a la

¹⁵⁵ Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pág. 130.

¹⁵⁶ Magrelli, Enrico (ed.). *“Con Pier Paolo Pasolini”*, (Roma: Bulzoni, 1977), pág. 91, citado por Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pág. 131.

¹⁵⁷ De acuerdo con una de las variantes sintagmáticas expresadas por Christian Metz en *La Gran Sintagmática*.

materia que gobiernan los cuerpos, se hacen visibles tras la abolición de una débil fachada de unidad e integración. Al estar protagonizado por personajes burgueses y confeccionado con una poética altamente estilizada, regida por encuadres geométricos y un rigor matemático en su estructura narrativa, hacen que a primera vista el film *Teorema* pareciera estar en las antípodas del estilo de representación neorrealista, pero esta apertura a la dimensión temporal, descrita en el párrafo anterior, hace de este film un sucesor directo de la estética e ideología acuñadas en la escuela cinematográfica italiana de la posguerra.

3. Materialidad del lenguaje cinematográfico

3. 1. Naturaleza poética, pre-gramática y a-significante de la materia cinematográfica

3. 1. 1. Materia signaléctica

Como buen filósofo francés, post estructuralista e iconoclasta, Deleuze se rebela contra la tradición racionalista de la ilustración rechazando el dualismo Cartesiano que subyace a la lingüística saussureana de manera más marcada y consciente que el director italiano¹⁵⁸. Su concepción sobre el lenguaje cinematográfico estaba implícita en Pasolini, sobre todo cuando éste reclamaba expandir la concepción de lenguaje antes de ser aplicada al cine. Para el pensador francés la creencia en la base material de la imagen, en la naturaleza pregramática y premorfológica del cine lo lleva a concluir que el cine no es un lenguaje.

¹⁵⁸ Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pág. 107.

Los planos cinematográficos constituyen una especie de masa plástica, materia no significativa y no sintáctica, materia que no está lingüísticamente formada¹⁵⁹. El primer punto que reivindica Deleuze sobre la tesis de Pasolini es que, a diferencia de Metz, Eco, Garroni y otros semiólogos contemporáneos al director italiano quienes han atacado su tesis acusando al autor de ingenuidad semiótica y de ser “poco profesional” a la hora de plantear los problemas teóricos, él también cree que la narración no es un dato manifiesto de las imágenes cinematográficas en general, sino que fue históricamente adquirido. Esto se debe a que precisamente ambos autores (y esta tal vez sea su coincidencia teórica central) consideran que *la imagen cinematográfica no puede ser asimilada ni reducida a un enunciado*. Ergo, la narración no es más que la consecuencia de las propias imágenes aparentes y de sus combinaciones directas, nunca un dato. La llamada narración clásica emana directamente de la composición orgánica de las imágenes movimiento (montaje), según las leyes de un esquema sensorio-motor. En resumen, de acuerdo a la visión de Pasolini el plano (monema) no solamente despliega una primera articulación con respecto a un devenir que el movimiento expresa, es decir entre plano y plano (monema y monema) a través del montaje, sino también una segunda articulación con relación a los objetos entre los cuales se establece, que al mismo tiempo se vuelven partes integrantes de la imagen (cinemas). Asimismo, Deleuze también previene que sería inútil argumentarle a Pasolini que el objeto no es más que un referente, y la imagen una porción de significado: los objetos de la realidad se han

¹⁵⁹ *Ibidem*, pág. 109.

tornado unidades de imagen, al mismo tiempo que la imagen-movimiento pasó a ser una realidad que *habla* a través de sus objetos. Son las condiciones de derecho (sus condiciones previas) las que constituyen el cine, aunque de hecho el cine no exista fuera de tal o cual film. Por lo tanto, el objeto puede no ser más que un referente en la imagen, y la imagen, una imagen analógica que remite a códigos. Pero nada impedirá que el film de hecho, no se supere hacia el derecho, hacia el cine como “ur-código”, que independientemente de todo sistema de lenguaje, hace de los objetos reales los fonemas de la imagen, y de la imagen, el monema de la realidad. El conjunto de la tesis de Pasolini pierde todo sentido en cuanto se descuida este estudio de las condiciones de derecho. La formación del signo en el cine es entonces un proceso de *especificación*. Estos compuestos de la imagen movimiento, desde el doble punto de vista de la especificación y la diferenciación, constituyen una *materia signaléctica* que implica rasgos de modulación de toda clase, sensoriales, kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales e incluso verbales. Pero aún con sus elementos verbales, no es ni una lengua ni un lenguaje. Es una masa plástica, una materia a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente. Es una condición anterior en derecho a aquello que ella condiciona. No es una enunciación, no son enunciados. Es un *enunciable*. Es por eso por lo que los enunciados y narraciones no son un dato de las imágenes aparentes sino una consecuencia que emana

de esa reacción. La narración se funda en la imagen pero no está dada.¹⁶⁰

Ilimitado en número, derivado de la memoria y los sueños, las imágenes visuales también difieren de las palabras ya que no son parte de un sistema elaborado de signos convencionales. Así como ningún diccionario puede contenerlos a todos, ninguna gramática puede englobar sus infinitas combinaciones. Al igual que el pensamiento el cine precede al lenguaje:

*“El cine no es lengua, universal o primitiva, ni siquiera lenguaje. Saca a la luz una materia inteligible que es como un presupuesto, una condición, un correlato necesario a través del cual el lenguaje constituye a sus propios objetos (unidades y operaciones significantes). Pero este correlato, aun inseparable, es específico: consiste en movimientos y procesos de pensamiento (imágenes pre-lingüísticas), y en puntos de vista tomados sobre estos movimientos y procesos (signos pre-significantes). Constituye toda una “psicomecánica”, el autómatas espiritual, o el enunciado de una lengua, que posee su lógica propia. La lengua extrae de él enunciados de lenguaje con unidades y operaciones significantes, pero el propio enunciado, sus imágenes y sus signos son de otra naturaleza. Sería lo que Hjelmslev llama materia no lingüísticamente formada, mientras que la lengua opera por forma y substancia. O, mejor dicho, es el significable primero, anterior a cualquier significancia del que Gustave Guillaume hacía la condición de la lingüística”.*¹⁶¹

¹⁶⁰ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 44-50.

¹⁶¹ *Ibidem*, pág. 347.

3. 1. 2. Cualidad subversiva del signo audiovisual

Felix Guattari, co-autor, con Deleuze, de *Anti-Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia* (1972), lleva a la conclusión de Deleuze un paso más adelante alcanzando el terreno político, dimensión implícita en los escritos de Pasolini de la década del '60 y explícito en los de la década del '70. Conectando sistemas significantes dominantes con las estructuras políticas y sociales reinantes, Guattari escribe:

*“Si se quiere convertir al cine en una máquina totalitaria, simplemente deposítelo bajo la regla de las semiologías significantes, porque el cine cumple su función en primer término en el orden de las imágenes, movimientos, y sonidos, esto es, como una semiótica pre-significante o a-significante... cuanto más se enriquece a si mismo el cine en el dominio de la semiótica a-significante y agranda su rango de posibilidades estéticas, tanto más el poder trata de esclavizarlo a las semiologías significantes, esto es, a los significados dominantes”.*¹⁶²

Por esta razón, Pasolini (adelantándose a Deleuze) los llama no solamente “premorfológicos” sino también “pregramáticos”. Para él las imágenes visuales son crudas, casi animales... prehumanas, o al borde de lo que es humano. Y como Pasolini define a la poesía en términos de su naturaleza primitiva y prerracional, son precisamente las cualidades irracionales y oníricas de las imágenes cinemáticas las que hacen del cine un lenguaje esencial-

¹⁶² Guattari, Félix, “al di lá del significante”, pág. 90, en Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pág. 110.

mente poético.¹⁶³ En el artículo *El cine de poesía* de 1965, otro de sus principales ensayos teóricos sobre el lenguaje del cine, Pasolini plantea como preocupación principal la recuperación de la esencia expresiva de un lenguaje en ciernes que debido a la manipulación ideológica de la industria cultural neo-capitalista, ha perdido gran parte de su valor estético en pos de una homologación estilística de impronta narrativa que resalta los valores comunicativos de la lengua en desmedro de sus posibilidades expresivas. Este enfoque es complementario de la perspectiva desarrollada en el artículo *La lengua escrita de la realidad*, pero aquí en vez de hacer foco en las características gramaticales comunes del cine como *langue*, el objeto de análisis son las posibilidades retóricas del film en particular. Para comenzar el análisis el autor retoma la idea de que el acto cinematográfico ya está implícito en el acto de mirar. Tan solo el hecho de caminar por la calle con los oídos tapados produce una especie de diálogo entre nosotros y el ambiente, que se expresa a través de las imágenes que lo componen. Los objetos y las cosas se presentan cargados de significados y por eso hablan brutalmente a través de su propia presencia. Pero así como el hecho cognitivo no se limita únicamente a la percepción del aspecto sensible de la realidad, el hecho cinematográfico tampoco. Existe también el mundo de la memoria y de los sueños, a cuyas imágenes significantes el autor las denomina im-signos. Este mundo caótico de imágenes significativas ya sean mímicas o ambientales, o de las imágenes provenientes de los sueños o recuerdos,

¹⁶³ *Ibidem*, pág. 112.

es el que se propone como fundamento instrumental de la imagen cinematográfica:

*“Tanto la mímica de la realidad bruta como los sueños y los mecanismos de la memoria, son hechos casi pre-humanos o en los límites de lo humano: son en todo caso, pre-gramaticales y absolutamente pre-morfológicos (los sueños ocurren al nivel del inconsciente, tal como los mecanismos de la memoria; la mímica es un signo de un civismo extrañamente rudimentario, etcétera). El instrumento lingüístico sobre el cual se implanta el cine es, por eso, de tipo irracionalista: es lo que explica la cualidad onírica profunda del cine y también su absoluta e imprescindible concreción, digamos, objetal”.*¹⁶⁴

De esta precariedad que determina a la materia de la lengua cinematográfica, al comparar la labor del cineasta con la del escritor, Pasolini obtiene conclusiones que son muy ilustrativas para comprender la operación creativa en el medio audiovisual. Para el escritor la operación estética es una sola, que es la reelaboración del significado del signo. En cambio para el cineasta, esta operación es doble. Al no poder recurrir a un diccionario que funcione como un gran depósito de signos predefinidos listos para ser usados, como es el caso de las palabras en relación a la literatura, el cineasta debe realizar una operación anterior que posibilite la operación estética. Es decir, primero debe crear el signo para después poder articularlo en una retórica. Por lo tanto, la operación del cineasta es doble:

¹⁶⁴ Pasolini, Pier Paolo. “O Cine de Poesia”, en *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, págs. 138-139.

primero lingüística, extrayendo al objeto particular del caos de la realidad y volverlo una imagen significativa (im-signo) que posibilite la segunda operación, estética, en donde el cineasta le otorga a ese im-signo puramente morfológico una cualidad expresiva individual. Es por eso que el signo cinematográfico, a diferencia del lingüístico perteneciente a la lengua escrito-hablada, *no es de naturaleza arbitraria*. En él, siempre se puede verificar cierta univocidad y un cierto determinismo que lo reenvían a su referente. El lin-signo utilizado por el escritor ya ha sido elaborado por toda una historia gramatical popular y erudita, mientras que el im-signo utilizado por el cineasta fue extraído idealmente en el mismo instante del caos de las cosas. Así como la pre-gramaticalidad de los signos hablados tiene derecho de ciudadanía en el estilo de un poeta, gozarán del mismo derecho en el autor cinematográfico la pre-gramaticalidad de los objetos. El cine es fundamentalmente onírico por la elementalidad de sus arquetipos en cuanto a su condición de lenguaje visual. Al estar compuesto por imágenes concretas en vez de unidades conceptuales abstractas, el cine es un lenguaje artístico y no filosófico.

En la realidad no hay significado ya que el significado es todavía un signo. Un signo de la realidad física no es un signo oral-escrito sino un signo icónico vivo. Esto quiere decir que los signos de las lenguas verbales no hacen más que traducir los signos de las lenguas no verbales. Por ende, los signos de las lenguas orales escritas no hacen más que traducir los signos de la lengua de la realidad. El lugar donde se desarrolla esta traducción del signo no verbal, o sea, de los objetos de la realidad representándose,

evocando su fisicidad es la imaginación del decodificador. *Lo no verbal es por consiguiente otra verbalidad: la del lenguaje de la realidad.* En el caso de las lenguas audiovisuales esta traducción se produce por reproducción y no por evocación como en las lenguas orales escritas. Por lo tanto la transición de esa estructura que quiere ser otra estructura como es el caso del guión cinematográfico es regresiva ya que de la lengua oral escrita avanza hacia una lengua de la realidad re-evocada. Este proceso sucede en todas las lenguas pero en el cine se reproduce materialmente.¹⁶⁵ La contradicción que ve Pasolini, es que a pesar de que de acuerdo con sus conclusiones recogidas en los párrafos precedentes, el lenguaje cinematográfico es fundamentalmente una *lengua de poesía*, salvo en su época de origen y algunas excepciones experimentales esporádicas, la tradición cinematográfica constituida parece fundarse sobre una *lengua de prosa narrativa*. Así como las civilizaciones primitivas yacen enterradas bajo las civilizaciones tecnológicas, hasta el más racional y realista de los films cubre un irracional y mítico substrato que indica la naturaleza elemental del cine:

“... la realidad es que el cine en el mismo momento en el que se afirmó como técnica o género nuevo de expresión, se afirmó también como nueva técnica o nuevo género de espectáculo de evasión: con una cantidad de consumidores inimaginable para cualquier otra forma expresiva. Esto significa que el cine sufrió de inmediato una violentación bastante previsible e inevitable. O sea: todos sus elementos

¹⁶⁵ Pasolini, Pier Paolo. “O Nao-Verbal como outra Verbalidade” en *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, pág. 218.

irracionales, oníricos, elementales y bárbaros fueron forzados bajo el nivel de la conciencia: fueron explotados como elementos inconscientes de choque y de persuasión: y por encima de ese monstruo hipnótico que es el film, fue rápidamente construida una convención narrativa que fomentó la materia de tantas inútiles y pseudo-críticas comparaciones relativas al teatro o a la novela. Se trata de una convención narrativa que pertenece indudablemente, por analogía a la lengua de comunicación de prosa, pero con esta última tiene apenas en común su aspecto exterior, los procesos lógicos e ilustrativos, aunque le falta un elemento esencial del lenguaje de prosa: su racionalidad. Su fundamento es el subfilm mítico e infantil que, por la propia naturaleza del cine, corre por debajo de cualquier film comercial".¹⁶⁶

De esta contradicción histórica entre las tradiciones lingüísticas del cine surge la pregunta sobre la naturaleza del lenguaje cinematográfico. La respuesta es ambigua debido a que nos presenta una naturaleza de una duplicidad irreductible: por un lado, el lenguaje cinematográfico es extremadamente subjetivo ya que en un primer momento las imágenes seleccionadas como materia prima de los im-signos son determinados inmediatamente por la visión ideológica y poética del realizador. Por el otro, la breve historia estilística del cine, por causa de la limitación expresiva impuesta por la enormidad numérica de los destinatarios del film, obliga a que los *estilemas* (que se convirtieron de inmediato en sintagmas) reduciéndose a un número escaso y volviéndose obvios

¹⁶⁶ Pasolini, Pier Paolo. O Cinema de Poesía en *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, págs. 140-141.

y groseros, reintegraran la institucionalidad lingüística. Todo esto se presenta como un momento convencional de los im-signos asegurándole una vez más, un carácter convencional objetivo a la naturaleza del cine.¹⁶⁷

3. 2. El desierto como imagen óptica pura

3. 2. 1. Imagen subjetiva indirecta libre

Como ya nos hemos referido en los capítulos precedentes, la imagen del desierto juega un papel preponderante en la poética del film. En el análisis del segundo episodio, que es la secuencia de títulos sobre fondo del desierto, habíamos comenzado a desarrollar varios puntos sobre el papel fundamental que esta imagen desempeña en el *Teorema*. En principio habíamos observado como de acuerdo con una perspectiva deleuziana, la imagen del desierto funciona como un *opsigno* (imagen óptica pura) siendo este el “negativo del tiempo”, haciéndolo visible, expresando el *en-si* de la imagen como lo expondría Bergson en *Materia y memoria*. La imagen del desierto en *Teorema* representa al ojo en y de la materia, que es lo opuesto al ojo del espíritu, capaz de aprehender el todo temporal. En el análisis del tercer episodio en cambio habíamos visto cómo el desierto es también una representación metafórica del vacío existencial de los personajes. En aquella instancia, aparecía como una imagen subjetiva, interna a la conciencia de los mismos, y que puede ser leída como un tópico y no como una imagen óptica pura. A diferencia de lo que ocurría en el episodio anterior, a partir del cuarto episodio del film, los *inserts*

¹⁶⁷ *Ibíd.*, pág. 142.

del desierto ya no pueden ser interpretadas meramente como imágenes simbólicas de un vacío existencial que proviene de la psicología de los personajes. En el episodio cuatro, las fugaces inclusiones de esta imagen tienen una función distinta. Esta vez se presentan como una imagen material externa a las conciencias individuales de los personajes, poniendo en crisis los límites entre las categorías de imágenes objetivas y subjetivas. Una imagen cuya unidad infinita; “*Se convertía en una segunda naturaleza que coexistía con la primera y poco a poco la corroía, la destruía, ocupaba su lugar: así como la sed mata lentamente al cuerpo que la padece... La unidad del desierto se volvía pues, algo que estaba dentro de los hombres que la padecían*”¹⁶⁸. Al poner en crisis esta división, este tipo de imagen no pertenece a una categoría concreta de imágenes objetivas o subjetivas, sino que podría ser considerada una imagen *subjetiva indirecta libre*, categoría de imagen que trataremos en detalle en el capítulo final. Como habíamos visto en el análisis del episodio anterior cuando hicimos referencia al artículo *La lengua escrita de la realidad*, según la perspectiva teórica de Pasolini, la realidad es un lenguaje cuyas palabras son las cosas. Desde el punto de vista expresivo una jerarquía entre signos sería injusta e injustificable, por lo tanto, cada signo tiene el mismo valor que el otro.

3. 2. 2. Corte disyuntivo

Cada inclusión de estos *inserts* en el relato es también la introducción de una percepción material inhumana que pone en crisis la unidad orgánica y sensorio-motriz de la

¹⁶⁸ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 136.

imagen movimiento junto con la coherencia y cohesión del relato. En palabras de Deleuze, esta forma moderna de organizar el relato genera un nuevo régimen que consiste en lo siguiente: las imágenes, las secuencias, ya no se encadenan por cortes racionales que ponen fin a la primera o comienzan la segunda, sino que se reencadenan por cortes irracionales que ya no pertenecen a ninguna de las dos y valen por sí mismos (intersticios). Así pues, los cortes irracionales tienen un valor disyuntivo, no conjuntivo. Este corte irracional o límite puede presentarse en formas visuales muy diversas, como por ejemplo, en la forma estacionaria de una serie de imágenes insólitas, anómalas, que vienen a interrumpir el encadenamiento normal de ambas secuencias.¹⁶⁹

La imagen del desierto propone además una alteridad radical que emerge y se impone, una imagen del absoluto, como lo definiría el director. Cada *insert* del desierto genera un hiato en la fluidez de la narración del film del mismo modo que la homosexualidad de Pedro funciona en el cuarto episodio. Es aquel exceso que ha sido castrado del escenario simbólico y atenta contra el aparato ideológico burgués. Asimismo, el desierto remite a un origen, a la fundación de un sujeto:

“La unidad del desierto era como un sueño que no deja dormir y del cual no es posible despertar. Uno era el desierto, y era Uno un paso más allá, Uno dos pasos más allá. Uno a pesar de todos los pasos que pudieran dar los hebreos. Las formas de las palmeras, de las aguas de los pozos, de las calles, de las casas se perdieron poco a poco en la memoria:

¹⁶⁹ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 328-329.

*hasta que toda la complicación del mundo humano se quedó atrás y pareció inexistente”.*¹⁷⁰

Es lo primitivo, tan caro para Pasolini. Es el momento previo a la instancia ideológica de base. Es el grado cero de la cultura, cuna mítica de la religión, instancia de conformación del aparato psíquico y punto de partida de la acción política.

3. 2. 3. El ojo de la materia

Desde *Accatone* su primer film, los encuadres despojados registrados en los baldíos periféricos de los suburbios de la ciudad, tienen un lugar de privilegio en la poética del director italiano. Este es justamente el locus de sus personajes predilectos, adonde desarrollan su mundo, su vida, sus costumbres al margen de las pautas culturales de la ideología dominante burguesa, cuyo núcleo de poder, como no puede suceder de otra manera con el poder oficial, tiene su sede en el centro de las grandes urbes. Es en los márgenes y con sus habitantes donde nace la inspiración poética del autor italiano¹⁷¹. Pero en el caso de *Teorema*, el lugar que ocupa este tipo de ámbito no es importante por su significado simbólico sociológico para marcar los territorios de los contendientes de la lucha de clases, es decir burguesía-ciudad vs. subproletariado-

¹⁷⁰ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 135.

¹⁷¹ El interés de Pasolini por lo marginal le surge a una edad muy temprana, mucho antes de haberse interesado por el cine. Su primer libro de poesía (su primera expresión artística pública) escrito a los veinte años de edad, está escrito en dialecto “Friulano” que era el que utilizaban para comunicarse los campesinos de la región del Friuli, ámbito frecuentado por Pasolini durante su infancia.

periferia, sino que su valor fundamental está dado por como esta categoría de imagen se articula con las otras y con el espectador, poniendo en crisis el modo de relato cinematográfico tradicional.

Según Deleuze, este tipo de espacios “cualquiera”, como lo son los descampados y terrenos baldíos, corresponden a dos especies de “cualisignos”¹⁷² que son los de desconexión y de vacuidad. El espacio cualquiera conserva una sola y misma naturaleza: ya no tiene coordenadas, es un puro potencial, expone solamente potencias y cualidades puras, independientemente de los estados de las cosas o de los medios que los actualizan. La situación de posguerra, con sus ciudades demolidas o en reconstrucción, sus terrenos baldíos, sus tejidos urbanos indiferenciados. De esta forma, el neorrealismo italiano se oponía al realismo clásico del cine, rompiendo con las coordenadas espaciales, con el antiguo realismo de los lugares, desbarajustando los puntos de referencia motores, o bien conformando “abstractos” visuales en indefinidos espacios lunares¹⁷³. A pesar de que, como vimos en la introducción, Pasolini desde el comienzo de su actividad cinematográfica, buscó diferenciarse de la estética neorrealista, mantenía este común denominador: su poética cinematográfica introducía situaciones ópticas y sonoras puras que desbordaban la continuidad sensoriomotriz de la imagen-acción.¹⁷⁴

¹⁷² Signos de génesis que pertenecen a la categoría de la Imagen afectión.

¹⁷³ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 174-175.

¹⁷⁴ Categoría de la Imagen-Movimiento que es para Deleuze preponderante en el realismo clásico del cine. *Ibidem*, págs. 203-250.

Pero el caso de la imagen del desierto en *Teorema*, al cual el propio Pasolini en el último capítulo de la versión novelada lo describe como: “la realidad despojada de todo, salvo de su esencia, tal como se la representa quien vive y, a veces, la piensa, aún sin ser filósofo”¹⁷⁵, no se trata de un simple espacio cualquiera que por su impertinencia al texto pone en crisis la conexión sensorio-motriz de la narración, sino que, por su valor polisémico le agrega al relato una dimensión temporal¹⁷⁶ que era hasta el momento inédita en la obra de Pasolini. En la tercera parte del quinto capítulo de “La imagen-movimiento”, intitulado “La imagen-percepción”, Deleuze ejemplifica con la poética de Vertov¹⁷⁷ el problema de la percepción inhumana en el cine:

“Y si se considera la cámara como aparato para tomar vistas, está sometida a la misma limitación condicionante (que el ojo humano). Pero el cine no es simplemente la cámara, es el montaje. Y el montaje es sin dudas una construcción desde el punto de vista del ojo humano, pero deja de serlo desde el punto de vista de otro ojo; es la pura visión de un ojo no humano, de un ojo que se hallaría en las cosas. La universal variación, la universal interacción (la modulación) es ya lo que Cezanne llamaba el mundo anterior al hombre, alba de nosotros mismos, caos irisado, virginidad del mundo. No ha de sorprender el que tenga-

¹⁷⁵ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 298.

¹⁷⁶ En el sentido que Deleuze le da al término tiempo como oposición al movimiento.

¹⁷⁷ Vertov, Dziga director de cine soviético (1896-1954).

mos que construirlo, puesto que solo se da al ojo que no tenemos".¹⁷⁸

Lo que el materialista Vertov realiza por medio del cine es el programa materialista del primer capítulo de *Materia y memoria*¹⁷⁹: el en-sí de la imagen. El ojo no humano de Vertov, no es el ojo de una mosca o de un águila o de cualquier otro animal. No es tampoco el ojo del espíritu, que estaría dotado de perspectiva temporal y aprehendería el todo espiritual. Es, por el contrario, el *ojo de la materia*, que no está sometido al tiempo, que ha vencido al tiempo, que accede al "negativo del tiempo", y no conoce otro todo que el universo material y su extensión. En el film *Teorema*, son justamente las inclusiones de la imagen del desierto, quienes introducen esta percepción inhumana de la materia, poniendo en crisis la conexión orgánica del relato. Hay un mundo, otro mundo, no humano, que pre-existe, sobrevive, o se desarrolla en paralelo al mundo humano, es decir al mundo burgués, en términos de Pasolini. Rompe con la narración de acciones y con la percepción de lugares determinados, tendiendo a una percepción anterior a los hombres (o posterior), también al correlato de ésta, es decir, hacia un espacio cualquiera desembarazado de sus coordenadas humanas¹⁸⁰. La convivencia entre estos dos mundos no es armónica y pacífica sino que por el contrario es muy conflictiva, generando una tensión latente que va creciendo a lo largo del film. Ya no se trata entonces como en el cine clásico de la dia-

¹⁷⁸ Deleuze, Gilles. Op. cit., pág. 122.

¹⁷⁹ Bergson, Henri. *Matière et mémoire* 1896.

¹⁸⁰ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, pág. 176.

lética entre el hombre y la naturaleza, del hombre dentro de la naturaleza y de la naturaleza dentro del hombre. La dialéctica ahora está en la materia y es de la materia, y no puede unir sino una percepción no humana al superhombre del porvenir¹⁸¹. El sujeto de la enunciación se metamorfosea de tal manera que alcanza el punto de lo inhumano.

La imagen del desierto en *Teorema* es el ejemplo más elocuente de una imagen óptica y sonora pura en la filmografía completa del director italiano. Esta imagen, tiene tres apariciones importantes a lo largo del film: es el escenario de fondo de secuencia de la títulos, segundo episodio, luego aparece casi a la mitad del film, sobre el final del episodio cuatro como cierre de la octava secuencia, y por último en el final de la película como el ámbito en el cual Paolo, el personaje del padre, avanza desnudo y desesperado, despojado ya de su identidad burguesa para lanzar su agónico grito primal (es por eso que técnicamente funciona como un *flashforward*, ya que prefigura el espacio en el que Paolo, va a terminar situado).¹⁸² No obstante, entre cada uno de estos momentos el desierto se presenta en forma de breve *insert* interrumpiendo la continuidad y fluidez en la lectura que el espectador tiene de las acciones de los personajes. Si bien, a cada una de estas nueve inclusiones fugaces puede serle asociada a una función semántica y dramática específica, su función principal es introducir en el relato una imagen óptica y sonora pura que ponga en crisis la composición orgánica del relato.

¹⁸¹ *Ibidem.*, págs. 125-126.

¹⁸² Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, pág. 204.

TERCER MOVIMIENTO

RESOLUCIÓN DEL PROBLEMA.

CONSECUENCIAS DE LA
PARTIDA DEL HUÉSPED

“Me gusta el desierto porque está limpio”

El personaje de T. E. Lawrence
en el film “Lawrence de Arabia”

(DAVID LEAN, 1962)

LA PARTIDA DEL Huésped marca el inicio de la segunda parte de la obra, momento que coincide con la resolución del problema. A partir de este momento el tiempo a través de la forma de la imagen cristal se bifurca en dos tendencias simultáneas que marcan la separación definitiva entre Emilia y la familia, entre la burguesía y el subproletariado. Por un lado, se desarrollará el flujo de los presentes históricos que avanzan implacablemente hacia la muerte, de acuerdo a la configuración temporal lineal de las civilizaciones modernas. Por el otro, la gran memoria del mundo donde quedan grabados los pasados como impresión material de cada acontecimiento, respondiendo a la concepción circular y mítica del ciclo del eterno retorno, temporalidad característica de las culturas primitivas. En el presente histórico de la burguesía la fisura ya es definitiva. El fracaso y la frustración son las condiciones principales que definen a las actividades de

los personajes, los cuales sólo pueden alcanzar las pseudo formas del amor, el sexo, el arte, el compromiso político y la solidaridad. Cada uno de sus intentos se transforma en un vano ritual signado por una serie de repeticiones incapaces de evocar la realidad. Por el contrario Emilia ya reunida con su pueblo se transforma en un paradigma de autenticidad, cuyos actos solo pueden ser esenciales y de una realidad absoluta. En esta confrontación en la cual la música incidental desempeña un papel importante, será representada bajo la forma de una de las figuras retóricas principales en la poética de Pasolini: el *palimpsesto*, que indica que las huellas de una cultura originaria están enterradas bajo la civilización contemporánea. Y es justamente este desdoblamiento entre dos series temporales el que pone en juego otra de las figuras preponderantes en la retórica pasoliniana: el *oxímoron*, que determina una unidad de opuestos crónica que no se resuelve de forma dialéctica. En este caso es la confrontación crónica de la cultura campesina subterránea, ajena a toda dialéctica histórica, con la civilización burguesa de la superficie.

La serie de secuencias de Emilia intercaladas con los corolarios de los personajes burgueses corresponden a la puesta en escena de una utopía como instancia de subversión de la ideología burguesa. Pero es también el lugar donde se despliega la dimensión propositiva de la estética de Pasolini. Allí está la materia que sirve como punto de partida para una nueva concepción del mundo. Esta nueva dimensión del film y del problema nos abrirá las puertas a otra cuestión a la cual Deleuze definirá como más esencial y general: la cuestión de la verdad en la narración cinematográfica. El sistema de juicio se

pone en crisis y la verdad pasa a ser algo que sucede en una relación indirecta libre entre el sujeto y el objeto, ambos en proceso crónico de devenir. A consecuencia el relato pasa a ser una simulación y el referente deja de ser una entidad fija e inmutable para pasar a construirse al unísono con el sujeto que lo observa. Como conclusión se propone la sustitución del modelo de saber por el de creencia, reemplazando la seguridad y certeza que supone la construcción racional del mundo por la creencia en un mundo material que se presenta como pura potencia.

1. Corolario de la familia burguesa

1. 1. Ruptura del orden simbólico

1. 1. 1. El complemento agente

Slavoj Zizek en su conferencia intitulada Cortesía y urbanidad en la función de la ideología contemporánea¹⁸³, establece una original vinculación entre el conocimiento y la ideología:

“Existen aquellas cosas que sabemos que sabemos cómo también existen aquellas cosas que sabemos que no sabemos... Aún fuera de los límites de nuestro universo de conocimiento existen un parámetro lógico que entraría dentro de la categoría de la sospecha y la especulación que es la existencia de aquellas cosas que ni siquiera sabemos que no sabemos. Pero hay aún una cuarta categoría más radical que vincula al conocimiento con el terreno del inconsciente que son aquellas cosas que no sabemos que sabemos. Esta

¹⁸³ Slavoj Zizek, *Politeness and Civility in the Function of Contemporary Ideology*, 2008.

última categoría ha sido siempre, y es hoy más que nunca, el dominio por excelencia de la ideología”.

Esta visión de Zizek, donde presenta a la ideología como una fuerza oculta que desde el inconsciente impulsa y regula los actos del hombre, tiene una gran afinidad con el enfoque que Pasolini tiene sobre el papel de la ideología en el contexto contemporáneo. De allí viene su intención de desnaturalizar la cultura “hasta la última gota”. Los personajes de *Teorema*, que son los “personajes pretexto” de los que habla Pasolini en *El cine de poesía*, además de ser personajes concebidos netamente como una fusión indirecta libre entre éstos y el autor, resultan ser *sujetos enunciados en la voz pasiva*, forma gramatical donde el sujeto deja de ser el realizador de la acción que nuclea al predicado verbal, sino que pasa a ser el ámbito que padece o es afectado por dicha acción. El verdadero actor dentro de este tipo de oraciones pasa a ser el complemento agente, figura que generalmente no aparece de forma actual dentro del marco de la oración, sino que su presencia es tácita o virtual. En el caso de *Teorema*, el *complemento agente* estaría compuesto por las dimensiones ideológicas ocultas que atraviesan a la burguesía y regulan las acciones de los personajes. La partida del personaje del Huésped no solamente pone en crisis a la psicología particular de cada uno de los personajes, sino que también pone en crisis al orden simbólico establecido que mantenía al resto de los personajes signo dentro de un sistema estable y coherente. Esta acción hace pasar al complemento agente del plano virtual al actual, haciendo visibles a las dimensiones ideológicas ocultas que impulsan y regulan a las acciones de

los personajes. Este vacío que surge a raíz de la partida, evidencia una ausencia de sentido que siempre estuvo cubierta por la función ideológica de disimulo, ausencia de sentido que los personajes experimentan como una carencia irreparable. A partir de este punto la única acción que podrán realizar los personajes de la familia será intentar de forma vehemente e infructuosa recuperar al Huésped, y a través de él, recuperar el sentido de su vida que es a la vez su significado como signo. Sentido y significado que se encuentran en suspenso de forma indefinida. Cuando las representaciones ideológicas son captadas por el sistema de autoridad de una sociedad dada, la función de disimulo predomina francamente sobre la función de integración. Si bien toda sociedad trata de legitimarse, sucede que si toda pretensión a la legitimidad es correlativa con una creencia de esos individuos en esa legitimidad, la relación entre la pretensión emitida por la autoridad y la creencia que le responde es esencialmente disimétrica. Siempre hay más en la pretensión que viene de la autoridad que en la creencia que va a la autoridad. Aquí es donde se moviliza la ideología para cubrir la separación que existe entre la exigencia que viene de arriba y la creencia que viene de abajo.¹⁸⁴

Esta situación que se suscita a partir de la partida del Huésped, produce la caída de Paolo como pilar que sostiene la ideología burguesa. Caída que precipita uno por uno como un efecto dominó, la caída y puesta en crisis del resto de los personajes, poniendo en relieve el *pathos* oculto de las dimensiones ideológicas que sostienen al sistema.

¹⁸⁴ Ricoeur, Paul, "L' imagination dans le discours et dans l' action", *Savoir, faire, espérer: les limites de la raison*. Public des facultés Universitaires Saint-Louis, 1976, pág. 110.

1. 1. 2. Sutura y fisura

Como ya hemos visto en el análisis de los episodios anteriores, Paolo, habituado a percibirse a sí mismo como un individuo en el libre mercado de las oportunidades iguales, sucumbe a la pasión y se da cuenta que su identidad en vez de ser natural es social y por ende definida por su posición particular dentro de la relaciones de re/producción. Esta revelación destruye su confianza y amenaza su vida de tal manera que cae gravemente enfermo. Al igual que con Iván Ilych, la enfermedad de Paolo adquiere connotaciones metafísicas que fuerza a una confrontación entre la muerte y el absoluto; así como Iván muere a causa de su enfermedad, Paolo nunca se recuperará totalmente y experimentará la muerte como el colapso de su identidad estable. Incapaz de continuar significando y garantizando un orden simbólico en el cual él era una autoridad incuestionable, Paolo se deshace de los significantes de su antigua identidad (fábrica, Mercedes Benz y su ropa) y se encamina hacia el desierto. Mientras que durante su vida pasada jamás se cuestionó a sí mismo, ahora se encuentra lleno de preguntas para las cuales no tiene respuesta y lanza un grito desesperado cuya angustia nos hace evocar la nostalgia por el absoluto perdido.¹⁸⁵ Este exilio final al desierto, acto que implica una muerte social, es el típico destino que sufren los protagonistas de las tragedias griegas clásicas: “*Sus actos eran dictados por una conciencia ya fuera de la vida.*”¹⁸⁶

¹⁸⁵ Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, pág. 207.

¹⁸⁶ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 287.

Este pasaje de la ciudad al desierto está representado en una secuencia de encuadres que tal vez sea la más bella de la película donde un *raccord* de dos *travellings* al ras del piso integra en continuidad el pasaje de la ciudad al desierto: *“Ya alejado de todo, Paolo, impertérrito y absorto, sigue quitándose lo que lleva encima, como si ya no distinguiera la realidad de sus símbolos o bien, acaso, como si estuviera resuelto a derribar de una vez para siempre los vanos e ilusorios confines que separan la realidad de su representación. Es lo que hacen, en resumidas cuentas, los hombres separados para siempre de su vida por alguna fe.”*¹⁸⁷ Este pasaje en continuidad ocurre solamente en el film, ya que en la novela entre la secuencia donde Paolo se desnuda en la estación y la secuencia del desierto esta la secuencia de la donación de la fábrica, que en el film está colocada como escena de apertura y funciona como la hipótesis del teorema. La vinculación por continuidad de los ámbitos de la ciudad burguesa y el desierto no solamente marcan el límite de la morada ideológica, el pasaje del plano simbólico al real sino también la unificación de dos series de imágenes que funcionan en paralelo a lo largo del film: la de la burguesía y la del desierto, imagen que acosa permanentemente la composición orgánica del relato. Por su parte, la teoría feminista también se ha apropiado de y ha traducido en términos políticos la perspectiva de Lacan sobre la formación del subjetividad haciendo hincapié en el problema del género. Teresa de Laurentis, prestigiosa intelectual partidaria de la teoría feminista ha utilizado el concepto de *sutura* para explicar la economía de las miradas en el cine narrativo. Se denomina *sutura* al proceso donde el

¹⁸⁷ Pasolini, Pier Paolo. Op. cit, pág. 288.

sujeto se identifica con la mirada correcta (generalmente masculina) del protagonista mediante dispositivos técnico-estilísticos determinados (cierto tipo de encuadre, iluminación, montaje, etcétera). El espectador, “suturado” en la narración, accede a un lugar estable desde donde mirar. En términos lacanianos, el film le devuelve una reflexión imaginaria de un individuo (al que falsamente reconoce como él mismo) previo a ser sometido al orden simbólico y antes de experimentar las prohibiciones edípicas. En estos términos, la recreación de la fase del espejo le brinda al espectador una imagen unificada y presubjetivada de sí mismo donde su mirada no está puesta en contradicción con la de ningún otro.¹⁸⁸ El final del film, donde Paolo deambula desnudo por el desierto y culmina lanzando ese grito desgarrador pone justamente en crisis esta noción de sutura típica de las resoluciones de los relatos cinematográficos donde prevalece la composición orgánica. Este final pone en crisis justamente la mirada estable y unificada que propone la visión políticamente correcta del relato cinematográfico tradicional. En vez de eso hay una fisura que, lejos de resolver, deja al espectador con una sensación de incertidumbre con respecto al porvenir. En ese sentido es muy eficaz como forma de interpelación ideológica, generando un alto grado de conciencia metalingüística a través del cual el espectador se ve obligado a confrontar y revisar sus creencias. Hasta la secuencia musical sirve para subrayar esta sensación de sentido en suspenso que brinda la última secuencia. A diferencia de lo que ocurre en el corolario del resto de los

¹⁸⁸ Rumble, Patrick. *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*. Canada: University of Toronto Press Incorporated, 1996, pág 26.

personajes de la familia la secuencia final tan sólo posee el Réquiem de Mozart que simbolizaba la intromisión de lo sagrado en la vida cotidiana. En este apartado final del film no está incluido el tema de música disonante del episodio 3 que había funcionado como la segunda parte de la secuencia musical en el corolario del resto de los personajes. El desierto, imagen polisémica por excelencia del film, funciona ahora también como espejo del alma de la burguesía. Esta secuencia corresponde al último capítulo de la novela intitulado "*Ah, mis pies desnudos...*" donde Paolo murmura una pregunta que simboliza una de las cuestiones esenciales que se instalan en el film: "... ¿qué habrá de prevalecer? ¿La aridez mundana de la razón o la religión, despreciada fecundidad de quien vive relegado en la historia?"¹⁸⁹ Esta pregunta, donde la "aridez" del mundo burgués moderno se opone a la "fecundidad" religiosa de las civilizaciones primitivas, está en relación estrecha con el contraste entre el pasado y el presente que tanto obsesionaba a Pasolini durante esos años. En la escena correspondiente del film, que es la escena final, confluyen en un mismo encuadre las dos series que constituyen la contradicción fundamental de *Teorema*: la serie de la burguesía y la del desierto mítico. Pero esta confluencia no se resuelve dialécticamente sino que forma un oxímoron, una unidad de opuestos que es fundamental en toda la obra de Pasolini. La progresión dialéctica, uno de los ejes de *Teorema*, se da en la serie de la burguesía, donde ha alcanzado un grado de evolución tal que ha prevalecido en la lucha de clases contra el proletariado y se ha apode-

¹⁸⁹ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 300.

rado totalmente de la escena cultural. Pero siempre habrá otra dimensión en la realidad que no puede ser deglutida por la maquinaria burguesa. Dimensión que puede ser recuperada a través del mito porque no forma parte ya de las coordenadas espaciotemporales de la imagen percepción, pero que de todos modos forman parte de la realidad, ocultándose en sus estratos no perceptibles. En esa dimensión religiosa del subproletariado, no hay dialéctica porque pertenece al dominio de lo eterno y regresa al espacio tiempo como erupciones volcánicas de alteridad que ponen en crisis al sistema dominante.

1. 1. 3. Las vanguardias como fracaso estético

En el caso de Pedro, el engaño que ejerce sobre sí mismo le pasa una factura muy alta. El ataque de pasión que sufre no solamente le trae desesperación sino también liberación, ya que logra animarse a utilizar su propio capital cultural para negar simbólicamente su clase. Fascinado con su pintura de vanguardia, Pedro explora las avenidas del arte moderno y también sus oscuros pasadizos diseñados para espantar a la burguesía. El arte moderno es para Pedro el medio de individuación: se ve a sí mismo como el hijo decadente de una familia noble intentando vivir como sus ancestros que Pedro elige el arte. Es porque los modernistas transgreden todas y cada regla desde el seno del arte burgués por lo que Pedro primero orina sobre el lienzo y luego pinta con los ojos cubiertos, situación sobre la que el director comenta:

“Este extremismo es típico de las vanguardias clásicas, o de las neo-vanguardias. Están acostumbradas a la creación

poética, cifrada, a la abstracción provocadora. Se pretenden ajenas a toda psicología. Y en cuanto la reintroducen, le confieren un carácter rabioso, blasfematorio, casi excremental. Es igualmente la desmesura gratuita de la contestación subcultural que hace de la iconoclastía un verdadero sistema cultural... Su furor iconoclasta ha hecho perder demasiado tiempo a demasiados jóvenes; por puro esnobismo han interrumpido estúpidamente el desarrollo normal de toda una corriente de la cultura italiana. Han hecho el vacío gratuitamente, por pura histeria de la superación y por la obsesión de la integración..."¹⁹⁰

Su más alto logro consiste en la creación de láminas transparentes atravesadas por nerviosas pinceladas de color y luego superpuestas en una red. Así como esta forma artística representa la naturaleza palingenética de los signos, también le sirve de modo para esconderse. La necesidad de originalidad traiciona la paranoica necesidad del artista de demandar autonomía del pasado mientras se encuentra imposibilitado para moverse más allá de la complacencia de la negación intelectual. Pedro ha logrado sublimar la culpa por su propio cuerpo, pero todavía no lo ama, no lo confía a la búsqueda de placer, por lo que todo se consume dentro de su propia mente.¹⁹¹

El personaje de Pedro es una llave para entender la compleja relación que hay entre el pensamiento estético de Pasolini y el contexto político y cultural de la época.

¹⁹⁰ Duflot, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970, pág. 128.

¹⁹¹ Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, pág. 209.

En primer lugar, a través de sus cuadros y de la observación de su proceso de trabajo, notamos que Pedro es un aprendiz de pintor que está realizando una transición que va desde el retrato figurativo a la abstracción. Para el director, tanto un estilo como el otro fracasan a la hora de tener que representar la realidad. El primero está vinculado al naturalismo que es el modo preponderante de aprehender la realidad que tiene la pequeña burguesía. El segundo es el modo que despliegan las vanguardias contestatarias. Esta bipolaridad en la expresión artística pictórica es el modelo que se repite del manifiesto por el nuevo teatro, el figurativismo sería la réplica del teatro burgués de la "cháchara" y la abstracción la correspondencia del teatro experimental contestatario del gesto y el grito. Lo que tienen en común ambas expresiones es que ninguna de las dos es una expresión genuina del artista sino que son producciones de un sistema que en el primer caso busca legitimarse y en el segundo cuestionarse o autodestruirse, pero ninguna de los dos caminos logra salir del mismo marco ideológico. Según la perspectiva que Benedetto Croce (autor que ha ejercido una influencia insoslayable en el pensamiento estético de Pasolini) una de las características fundamentales de la creación artística es su aspecto lírico. La obra de arte donde una personalidad imperante está ausente carece de coherencia y unidad. Donde cada rastro de la personalidad del autor es eliminada y ese vacío es llenado por una obsesiva y pedante búsqueda de documentos humanos, la obra de arte queda desvirtuada transformándose en un trabajo científico de relativa superficialidad. La personalidad del artista es tan indispensable en una obra

de arte como la intuición (o expresividad) pura¹⁹². Este es justamente el caso de Pedro y por extensión de la actitud general de aquella juventud europea: “¡Ah! *La verdad es ésta: tanto las superficies hechas únicamente de azul, como los retratos realistas, no son sino pretextos inútiles y absurdos. Y él (Pedro) no pinta ni ha pintado nunca para expresarse, sino quizá tan solo para que todos sepan su impotencia.*”¹⁹³

1. 1. 4. Mayo del '68 como fracaso político

El joven pintor burgués es un personaje emblemático que representa a la juventud contestataria de aquella época sobre la que Pasolini tiene una visión muy compleja. El eje del antagonismo que el autor mantiene con respecto a la postura de los jóvenes es que para ellos la política es una esfera aislada que solamente tiene que ver con la acción de confrontar y disputar materialmente el poder. Para el director la política es una dimensión práctica de la cultura, y es impensable concebirla disociada de ésta. Esta visión ya comenzaba a forjarse en la adolescencia, como se menciona en la entrevista con Jean Dufлот:

¹⁹² Sobre la polémica entre la teoría de personalidad y la impersonalidad en la obra de arte Croce manifiesta que ambas teorías coinciden en todos los puntos importantes. La oposición que algunos artistas, filósofos y críticos presentan con respecto a que la excesiva presencia de la personalidad del artista opaca y diluye los verdaderos valores de la obra de arte, es en realidad una objeción sobre la invasión de la personalidad empírica y volitiva del artista por sobre su personalidad espontánea e ideal que es la que constituye al sujeto de la obra de arte. Croce, Benedetto. *Aesthetic as science of expression and general linguistic*. (Translated by Douglas Ainslie). London: David R. Godine publisher, 1983, pág. 215.

¹⁹³ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 223.

“Todo lo que yo entonces descubriría y me gustaba era mantenido en silencio o claramente prohibido por los fascistas: Rimbaud, los poetas simbolistas, herméticos, los grandes autores de teatro... Mi reacción frente al fascismo tomó, pues, la forma de una pasión por toda la cultura que silenciaba. Incluso en los cine-gufts, los cine-clubs universitarios de la universidad fascista de la época, planteaba ingenuamente problemas literarios y artísticos que eran literalmente inconcebibles. Así, más que el fascismo violento, el de las porras y los asesinatos políticos, el fascismo que descubrí en primer lugar fue el fascismo estúpido e inculto. Mi antifascismo de adolescente era, pues, más cultural que político.”¹⁹⁴

Estas experiencias primarias han labrado la posición política del realizador, quien por afinidad en cuanto a esta visión de mundo encontraría un modelo y referente en un compatriota suyo, en este caso filósofo: *“A través de Gramsci, situé desde aquel momento la posición del intelectual – pequeñooburgués de origen o adopción– entre el partido y las masas, verdadera clavija mediadora de las clases, y especialmente verificaba en el terreno teórico, la importancia del mundo campesino en la perspectiva revolucionaria.”¹⁹⁵* Esta polémica alcanzaría su punto más álgido cuando critica duramente la participación de la juventud europea en los eventos de Mayo del '68, justamente año de realización de *Teorema* y también del Manifiesto para un nuevo teatro. Además en referencia a la toma de la Universidad de Valle Giulia, réplica italiana al Mayo francés, el direc-

¹⁹⁴ Dufлот, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970, págs. 22-23.

¹⁹⁵ *Ibídem*, pág. 24.

tor escribe el controvertido artículo *Il P.C.I. ai giovani!* (El P.C.I. para los jóvenes) donde critica duramente la acción estudiantil. La raíz de la polémica que propone Pasolini recae en la miopía ideológica que según el autor italiano tienen los estudiantes. En vez de considerar a los eventos de Valle Giulia como un quiebre con el pensamiento de la izquierda histórica italiana, los veía como una continuación de la vieja lucha entre los proletarios y los burgueses, pero esta vez con los roles cambiados: los estudiantes “revolucionarios” eran los burgueses y la policía, formada mayormente por campesinos del sur, forzada por el miedo al desempleo a realizar un trabajo que nadie quería, eran el proletariado:

*“Cuando ayer en Valle Giulia ustedes se batían con los policías, yo simpatizaba más con los policías! Porque los policías son hijos de pobres... Los muchachos de la policía a los que ustedes con vuestra turbulencia (de la más pura tradición heredada del Resurgimiento) de hijos de papá, atacaron ayer, pertenecen a otra clase social. En Valle Giulia, hubo así una muestra de lucha de clases: y ustedes, amigos (aunque del lado de la razón) eran los ricos, en cuanto los policías (del lado equivocado) eran los pobres. Linda victoria, esa, la vuestra! En este caso las flores deben ser dadas a los policías, mis amigos.”*¹⁹⁶

En vez de ser un punto de inflexión en la historia de la acción política, Pasolini describe los eventos de Mayo del '68 como una forma ritualizada de protesta, de acuerdo

¹⁹⁶ Pier Paolo Pasolini, “O P.C.I. para los jóvenes!” en *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, págs. 122-123.

con la cual estudiantes supuestamente revolucionarios eran llamados a jugar roles asignados en un espectáculo cuyo irónico resultado no fue el debilitamiento del poder burgués sino su reforzamiento. Según esta visión, el poder crea un sistema que ha alcanzado tal nivel de sofisticación que sus efectos pasan casi desapercibidos. Ha tenido éxito en enmascarar su naturaleza verdaderamente opresiva que ya no necesita ejercer su dominación a través de medios directamente coercitivos como es la violencia o la amenaza militar. En cambio, domina a través del consenso, una especie de coerción no coercitiva que se vuelve más poderosa cuanto más invisible es:

“Hasta mi generación incluida, los jóvenes tenían frente de sí a la burguesía como un “objeto”, un mundo “separado”. Podíamos ver a la burguesía así, objetivamente, del exterior (mismo cuando estábamos horriblemente implicados en ella: historia, escuela, iglesia, angustia): el modo de mirar objetivamente a la burguesía era proporcionado, según un esquema típico, por la mirada puesta por aquello que no era burgués: operarios o campesinos (de lo que se llamaría más tarde Tercer Mundo). Por eso, nosotros, jóvenes intelectuales de hace veinte o treinta años podíamos ser antiburgueses desde el exterior de la burguesía: a través de la óptica proporcionada por otras clases sociales... Para un joven de hoy, la cosa se coloca de forma muy diferente: para él es mucho más difícil mirar objetivamente a la burguesía desde otra clase social. Porque la burguesía está por triunfar, está por convertir en burgueses a los operarios por un lado, y a los campesinos ex coloniales por el otro. En resumen, a través del neocapitalismo la burguesía está por

convertirse en la propia condición humana. Quién nació dentro del cuadro de esta entropía, no puede de manera alguna, metafísicamente, colocarse fuera de ella. Se acabó. Por eso provocho a los jóvenes: ellos son presumiblemente la última generación que verán operarios y campesinos: la próxima generación no verá a su alrededor más que entropía burguesa."¹⁹⁷

La equivocada primacía de la acción sobre el pensamiento había sido una de las críticas principales de las tácticas adoptadas por los movimientos estudiantiles en Mayo del '68. Actuar sin pensar primero es un refuerzo de los códigos de comportamiento profundamente arraigados que el poder neocapitalista ha depositado en la conciencia burguesa:

"Pienso que el carácter principal de esta juventud rebelde es estar "sub-desarrollada", culturalmente hablando... De eso a convertir su propia ignorancia en una especie de ideología hay solo un paso: la creación del mito de la 'pragma' (organización) que deriva de ello, y en definitiva la aceptación del comportamiento impuesto por el neo-capitalismo: el buen técnico debe ignorar el pasado; solo debe estar ligado a la 'acción'. Al destruir su propia cultura, la masa informe de contestatarios destruye, a la vez, la cultura de la sociedad burguesa: y eso es lo que la sociedad burguesa desea actualmente."¹⁹⁸

¹⁹⁷ Pier Paolo Pasolini, "O P.C.I. para los jóvenes!" en *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, págs. 127-128.

¹⁹⁸ Duflot, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970, pág. 79.

La acción ciega, es finalmente un movimiento conservador ya que solamente confirma a uno de los ejes de la ideología burguesa, la valorización de la practicidad y el utilitarismo. Lo que Pasolini consideraría potencialmente revolucionario es, en primer lugar, invertir la prioridad de la acción sobre el pensamiento y elaborar nuevas, todavía no identificadas formas de erigir resistencias genuinas a lo que llamaba el círculo de códigos y prácticas burguesas. Los movimientos estudiantiles de 1968 fallaron porque sus participantes no fueron lo suficientemente sofisticados para entender la sutil nueva forma que había adoptado el enemigo contra el que se enfrentaban. En vez de intentar la difícil tarea de identificar las ramificaciones ocultas del poder en su nueva apariencia, los grupos estudiantiles tomaron la opción más fácil de continuar figurando al poder en su vieja forma, como una especie de opresor tradicional que identificaban en la fuerza policial compuesta por muchachos pobres de la región del sur. Los estudiantes fueron incapaces de ver la trampa que les estaba siendo tendida y cómo el poder iba a utilizar inmediatamente su protesta y torcerla para su propia ventaja. En reiteradas oportunidades Pasolini habló de la forma en cómo el poder tolera cierta cantidad de protesta en orden de reforzarse a sí mismo mostrando cómo es posible resistir y contener dicha protesta. Por ende, la protesta contra el poder funciona a favor de los intereses del mismo poder¹⁹⁹: *“Los jóvenes que entran en el mundo neo-capitalista sin hacer probablemente ningún cálculo*

¹⁹⁹ Ward, David, Pier Paolo Pasolini and the events of May 1968: the ‘Manifesto per un Nuovo Teatro’ en Baranski, Zygmunt G. (ed.). *Pasolini Old and New*. Foundation for Italian Studies: University College Dublin, 1999, págs. 322-328.

renuncian brutalmente a los valores que tenían en curso en el sistema paleo-capitalista, o capitalista tradicional. En apariencia, pues, luchan contra ese neo-capitalismo, pero en realidad obedecen a pesar suyo a sus sacrílegas exigencias."²⁰⁰

1. 1. 5. Falocentrismo y sometimiento

Dado que su relación con el mundo es informada por el discurso patriarcal, Odetta está condenada a circular a la deriva alrededor de la carencia que ella está impuesta a representar. Pareciera no tener una realidad propia y, como vimos en el episodio 4, se siente atraída por el Huésped pero solamente porque él ha ayudado a su padre. Su débil identidad está subrayada por primeros planos tomados con lente gran angular haciendo que sus rasgos se dilaten expandiéndose hacia los límites del encuadre. Cuando la cámara rodea a Odetta en un *travelling* circular mientras ella a su vez gira sobre su propio eje, nos da la sensación de una fuerza centrípeta que oprime y encierra en sí misma a una persona que está al borde de una crisis mental. En concordancia con los hallazgos producidos por el movimiento anti-psiquiátrico, muy en boga en aquella época (Laing y Cooper en Inglaterra, Szasz en los Estados Unidos, Basaglia en Italia), se podría decir, también desde una lectura radical que el comportamiento de Odetta es más bien un signo de rechazo en vez de un ataque psicótico. Luego de su encuentro con el Huésped, símbolo de la pasión, Odetta encuentra su voluntad, la voluntad de rechazar un texto que no le deja tener una imagen propia. Odetta no cae pasivamente presa de un

²⁰⁰ Duflot, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970, pág. 80.

ataque catatónico; ella elige el hospital psiquiátrico, ya que prefiere encarnar a la locura antes que seguir viviendo como apéndice de su padre. Por ende, ella se ausenta rechazando entregar su cuerpo a un texto que no tenía un lugar real para ella. Una vez que vemos su caso como el resultado de una relación imposible entre la mujer y la mirada patriarcal petrificante, la situación de Odetta suscita más rabia que tristeza. Al haber reaccionado contra el deber histórico de tener que encajar dentro del orden simbólico falocéntrico, Odetta se desvía del camino y enfrenta los peligros que acarrea el camino de la diferencia radical²⁰¹. El precio que debe pagar por esta rebeldía es nada menos que su cuerpo.

1. 1. 6. El consumo indiscriminado de cuerpos

El rasgo característico del personaje de Lucía es un enorme vacío que devora su existencia. Esta carencia originaria, mitigada momentáneamente por la presencia del Huésped y exacerbada con su partida, es el motor que la impulsa a la realización de acciones desesperadas signadas por la repetición compulsiva. La forma que Lucía tiene de intentar recuperar al Huésped es a través de la práctica del sexo, repetición material del acto ritual que conmemora el encuentro entre ambos. Pero esta repetición fracasa en su objetivo ya que cada encuentro sexual con un cuerpo nuevo tan sólo sirve para acrecentar el vacío y la ansiedad que definen a Lucía. La repetición se da en el ámbito material, pero es incapaz de alcanzar alguna potencia espiritual.

²⁰¹ Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, pág. 210.

El estilo de la secuencia conserva el anti-erotismo, la frialdad y distancia que caracterizan al resto del film pero como en este caso se trata de escenas de sexo refuerza la sensación de demostración geométrica de un problema en vez de hacer foco en la composición orgánica entre los objetos. Lucía consume cuerpos impulsada por el hedonismo pequeñoburgués, vector ideológico al que Pasolini vuelve constantemente en sus escritos. Este hedonismo está al servicio de tapar un vacío que consume “desde dentro” al individuo burgués, pero por supuesto este vacío nunca se llenará de esta manera sino que aumenta, se vuelve más voraz, ya que el fin último de la lógica del consumo es justamente seguir consumiendo ilimitadamente. De esta forma el sistema se sustenta a sí mismo. Es la repetición puesta al servicio del consumo. Pero en Lucía también operan otras fuerzas que interactuando con la repetición del consumo refuerzan su fracaso existencial. La primera es una falsa conciencia de clase, un prejuicio elitista que le genera repulsión al interactuar con otra persona proveniente de un sustrato social más bajo. La segunda es la culpa religiosa que refuerza el asco y la repulsión por haber realizado actos impuros que van en contra de la ética católica pequeñoburguesa.

Lucía que no se puede despegar de su rol de dama pequeñoburguesa con el que está totalmente identificada, es prisionera de la dialéctica básica del sistema neocapitalista: de la repetición compulsiva del consumo a la culpa por haberse apartado del camino. Siendo casada y madre de familia, tiene relaciones sexuales múltiples fuera de la institución del matrimonio de las cuales no obtiene ningún goce sino en cambio repulsión, asco y

culpa. Derrotero sexual que desemboca en la iglesia confesional, institución burguesa que simbólicamente se encarga de rescatar y devolver las almas erráticas a la comunidad. Una vez más, el sexo es el síntoma que pone de manifiesto la ausencia de realidad en la que vive sumida la burguesía.

1. 2. Represión y permisividad

Como hemos visto en los apartados anteriores del análisis, en la obra *Teorema*, la práctica sexual es uno de los ámbitos más elocuentes para la verificación de los discursos ideológicos. Este tema, que por supuesto es subsidiario del ámbito material del cuerpo, ha sido una constante entre las preocupaciones de Pasolini que también la ha sabido plasmar en sus reflexiones sobre el contexto político italiano que lo circundaba. En el artículo periodístico *El coito, el aborto, la falsa tolerancia del poder y el conformismo de los progresistas*²⁰², Pasolini, en una actitud que despertó una gran polémica en el sector de la izquierda intelectual de la época, se pronunció en contra de la legalización del aborto. Más allá de considerar al aborto un homicidio ya que según su perspectiva la vida prenatal es parte integral de la existencia y tiene impacto e influencia en nuestros sueños y comportamientos, la verdadera lucha del autor no es contra el aborto en si mismo sino contra la civilización de consumo que utiliza la legalización del aborto como slogan para expandir y propagar su ideología. Centrar

²⁰² Pasolini, Pier Paolo. "O coito, o aborto, a falsa tolerancia do poder, o conformismo dos progresistas", en *Escritos Corsarios*. Traducido por Silvia Manteiga. Santiago de Compostela: Edicions Positivas, 1993, págs. 33-39.

la discusión en el aborto es torcer el foco del verdadero problema político, que es el problema del coito. No es posible ver los signos de una condición social y política del aborto (el no nacimiento de nuestros hijos) sin ver los mismos signos incluso en su inmediato precedente o causa; el coito. Es el universo del coito el que forma y condiciona al universo del parto y del aborto. Por ende, en lugar de luchar contra una sociedad que condena al aborto represivamente en el plano del aborto, se debería luchar contra esta sociedad en el plano de la causa del aborto, es decir en el plano del coito. Este nivel de lucha cuenta con un potencial infinitamente mayor de implicancias. La lucha debe comenzar antes que nada contra la falsa tolerancia del nuevo poder totalitario del consumo, alejándose de él con la mayor indignación posible. Luego es preciso comenzar a promulgar una serie de liberaciones reales relativas al coito: anticonceptivos, comprimidos, técnicas amatorias diversas, una moralidad moderna de la honra sexual, etcétera. Es por eso que Pasolini considera que la legalización del aborto es tan solo una solución superficial que supone una enorme comodidad para la mayoría: *“El conformismo es siempre deplorable, pero el conformismo de quién está del lado de la razón (para mí el conformismo de izquierdas) es particularmente doloroso”*.²⁰³

La primer implicancia negativa que el autor percibe con respecto a este discurso es que esta supuesta liberación sexual está destinada a la consagración y propagación de la pareja heterosexual como modelo excluyente

²⁰³ Pasolini, Pier Paolo. *Escritos Corsarios*. Traducido por Silvia Manteiga. Santiago de Compostela: Edicions Positivas, 1993, pág. 50.

lo cual supone que cualquier alternativa a este modelo ni siquiera sea tomada en cuenta. Para Pasolini el nivel de negación por todo aquello que es sexualmente *diverso*²⁰⁴, es ignorado y rechazado con una violencia solamente semejante a los campos de concentración nazis. Este discurso de falsa tolerancia impuesta por el poder hace que las masas populares, portadoras de una vulgar, violenta y real intolerancia orientada hacia las minorías sexuales, siempre listas para lincharlas, se dispongan a aceptar la legalización del aborto como abolición del último obstáculo para la consagración de la relación de pareja. En segundo término el hedonismo consumista, puesto en función de favorecer la proliferación de la pareja heterosexual, impone una obligación: quien no está en pareja no es un hombre moderno, al igual que aquel que no consume el producto de moda. Además impone una sociedad neurotizante. Niños y niñas apenas púberes, dentro del espacio obligatorio de la permisividad que vuelve a la realidad paroxística, tienen una experiencia sexual que elimina cualquier tensión en el campo sexual propio, así como cualquier posibilidad de sublimación en otros campos. Mientras que las sociedades represivas necesitaban soldados pero también santos y artistas, la sociedad permisiva solo necesita consumidores. Fuera de aquella “única cosa” que la sociedad permite, todo vuelve a caer en el abismo, para vergüenza de los ideales progresistas, en el infierno de lo no permitido, del tabú

²⁰⁴Término que aparece como una constante en toda la obra escrita de Pasolini, tanto en sus ensayos críticos como en sus escritos poéticos. Esencialmente esta palabra está puesta al servicio de significar la alteridad, muchas veces es utilizada como eufemismo y sinónimo de su condición homosexual, definiéndose a si mismo como *el diverso*.

que provoca risa y odio. Esta posición de Pasolini es muy coincidente con la de Slavoj Žižek cuando señala que detrás del exceso de permisividad y libertad orientado a lo sexual es también aparente y pone en juego un mecanismo ideológico perverso que termina por castrar y disminuir al sujeto psicológico en vez de potenciarlo. Para Žižek es justamente la relación con el goce lo que diferencia el funcionamiento del *superyo* (súper-ego)²⁰⁵, según la concepción freudiana y la lacaniana. Para Freud, proveniente de una cultura altamente puritana y represiva, el superyo era el encargado de reprimir y re-encausar la pulsión sexual a comportamientos socialmente aceptados, generando eventualmente reacciones neuróticas y patológicas que cuartaban la libertad del individuo por exceso de severidad en la castración libidinal. Lacan en cambio, cuarenta y cinco años más joven que Freud y habitante de una época más liberal, argumentaba que el problema del superyo en las sociedades de características más hedonistas y permisivas, es que el placer se vuelve norma y el individuo está forzado a gozar. El traslado del placer a la instancia de la compulsión es tanto o más neurotizante y patológico que la represión exacerbada, la diferencia es que en esta última modalidad se suma el componente de la perver-

²⁰⁵ Sigmund Freud, en la segunda tópica de su teoría psicoanalítica, propone que la estructura de la mente humana está dividida en tres partes íntimamente relacionadas: el *Ello* (Id), el *Yo* (ego) y el *Superyo* (superego). El Superyo es la parte que contrarresta al Ello, representa los pensamientos morales y éticos recibidos de la cultura. Consta de dos subsistemas: la "conciencia moral" y el ideal del yo. La "conciencia moral" se refiere a la capacidad para la autoevaluación, la crítica y el reproche. El ideal del yo es una autoimagen ideal que consta de conductas aprobadas y recompensadas.

sión, componente que según Zizek es la característica fundamental de la circulación del discurso ideológico del poder en las sociedades contemporáneas. Éste diferencia entre la sociedad represiva de Freud y la sociedad pseudo-permisiva de Lacan coincide con la clasificación que da Pasolini sobre la evolución histórica del fascismo de acuerdo con las dos etapas del capitalismo, donde el período clerical-fascista coincide con la etapa represiva freudiana y las formas sofisticadas y perversas del consumismo con la lógica moderna que pregona Lacan. Es también el proceso de represión, homologación y compulsión que sufre cada uno de los personajes con respecto a sus disfunciones sexuales.

Más allá del tópico en cuestión, el debate sobre el aborto es un ejemplo paradigmático de una de las constantes estrategias retóricas de Pasolini. Este tipo de actitud donde lee el acontecimiento totalmente “contra el punto de la discusión” obteniendo así conclusiones polémicas sobre todo para los ámbitos intelectuales de izquierda, está puesta al servicio de revisar la propia posición enunciativa para revitalizar la mirada y elevar la discusión a la altura de los tiempos que corren: “*El problema comprende toda una manera de concebir el propio modo de ser intelectuales que consiste, antes que nada, en el deber de poner siempre en discusión a la propia función, principalmente allí donde parece más indiscutible, es decir en sus presupuestos de ilustración, de laicismo, de racionalismo.*”²⁰⁶ Este objetivo es también uno de los principales de la obra *Teorema* como discurso político.

²⁰⁶Pasolini, Pier Paolo. *Escritos Corsarios*. Traducido por Silvia Manteiga. Santiago de Compostela: Edicions Positivas, 1993, pág. 63.

1. 3. Repetición y ritual

1. 3. 1. Espiral de frustración

Así como Odetta fracasa en su intento de recuperar al huésped a través de sus rituales geométricos obsesivos, Pedro y Lucía corren la misma suerte; uno fracasa a través de una práctica obsesiva y masturbatoria del arte abstracto y la otra mediante la práctica compulsiva del sexo y la participación culposa dentro de la estructura de la religión institucional. La donación de la fábrica y el despojo material que realiza Paolo es un acto que también responde a ese orden ya que es producto de un *acting* inconsciente y no de una decisión profunda. Al igual que la revuelta de los estudiantes italianos en Mayo del '68 fracasa como acto revolucionario y termina reforzando el sistema, lo mismo ocurre con las acciones del resto de los personajes. En ninguna de estas hay un momento genuino de *poiesis*, de ruptura para el surgimiento de lo nuevo sino que son acciones al servicio de la estructura prosaica que sustenta al orden simbólico.

Así como el cine de poesía se da en aquel film que pone en evidencia los mecanismos de producción propios del cine, la presencia e interacción del Huésped puso en evidencia todos los procesos de manipulación y disimulo de la ideología burguesa. Su partida deja a plena vista la realidad íntima del sistema de vida pequeñoburgués: una máquina de producir repeticiones cuyo único sentido es la manutención y refuerzo de su propio mecanismo. La lógica de acción de los personajes queda en suspenso por el gran desfasaje entre la conciencia metalingüística de sí (que no puede dejar de ser burguesa) y su comporta-

miento. Cada uno de ellos comprende que su existencia ya no funciona de ese modo, pero no pueden encontrar una alternativa. Ergo, quedan condenados a deambular sin pasión, ejecutando un acto de mera repetición que los degrada y aplasta. Dentro de este estado de cosas no pueden existir ni el arte, ni el sexo, ni la religión, ni el compromiso político como expresiones genuinas, sino una serie de pseudo formas al servicio de otros valores que sólo alcanzan a imitar a estas actividades en su aspecto superficial.

1. 3. 2. Ritual y rito

David Ward, en su ensayo sobre el Manifiesto para un nuevo teatro, hace una observación interesante con respecto a la distinción entre los términos “ritual” y “rito”, homologándolos con la distinción que Hans-Georg Gadamer²⁰⁷ realiza entre los términos “convención” y “tradicición”. Mientras los dos primeros términos (ritual y convención) indican la reproposición y confirmación de un conocimiento ya adquirido y tal vez sedimentado, los otros dos términos (rito y tradición) indican un proceso constante de exploración y descubrimiento de nuevo territorio²⁰⁸. Este problema está directamente relacionado al de la repetición y tiene un peso gravitante en la estructura de la obra *Teorema*. Un buen lugar para comenzar este análisis es entendiendo la utilización de la música

²⁰⁷ Gadamer, Hans.Georg (11 de febrero de 1900 - † 13 de marzo del 2002) fue un filósofo alemán especialmente conocido por su obra *Verdad y método (Wahrheit und Methode)*.

²⁰⁸ Ward, David, “The manifesto per un nuovo teatro” en Baranski, Zygmunt G. (ed.). *Pasolini Old and New*. Foundation for Italian Studies: University College Dublin, 1999, pág. 330.

como elemento metalingüístico del funcionamiento de las repeticiones en el relato.

En el último episodio del film, desde el punto de vista de la puesta en escena, la secuencia que de forma audiovisual mejor define la estructura hermética de las repeticiones compulsivas en la que se encuentran atrapados los personajes es tal vez la segunda secuencia donde se muestra a Odetta inquieta y ansiosa recorriendo los mismos decorados donde conoció e interactuó con el Huésped. Primero, el living de la casa donde lo vio por primera vez en la fiesta. Allí ella se encuentra paralizada, deambulando sin sentido por la habitación tarareando una canción infantil que indica un estado mental de regresión a la infancia. Luego se dirige a la entrada de la mansión, último lugar donde vio al Huésped. Presa de la melancolía, se asoma al portón para ver la calle por la cual se alejó su amado definitivamente, vuelve sobre sus pasos y comienza a recorrer repetitivamente una forma circular que se encuentra en el piso. Sobre esta acción comienza a escucharse la misma canción que había sido introducida como banda de música incidental en la escena 2 de la secuencia 7 del episodio 4 donde estuvo en el jardín desayunando y tomando fotos a Paolo y al Huésped. Acto seguido, ella va corriendo a aquel jardín e intenta recrear aquella situación primera con tal grado de obsesión que va a pedirle una cinta métrica a la nueva criada, que casualmente también se llama Emilia (la repetición es un mecanismo clave de la homologación cultural burguesa), para reconstruir exactamente las coordenadas geográficas donde tuvo lugar la acción. La secuencia, que está intercalada con una

secuencia de Emilia en su pueblo, culmina con Odetta, de nuevo en la habitación donde se había besado con el Huésped, primero tocando una pequeña guitarra de juguete, gesto infantil que sirve para subrayar el aspecto regresivo de su estado mental, y luego observa el álbum donde estaban las fotos sacadas aquella mañana a sus dos grandes amores: Paolo, su padre, representante del viejo orden, y el Huésped, nuevo objeto de afecto que puso irremediablemente en crisis al mundo que acogía a Odetta. La música y luego las fotos producen un pliegue espaciotemporal. La música indica que en el personaje de Odetta hay una voluntad de recrear aquel estado mental cuando ocurrió su encuentro iniciático con el Huésped. En la escena de las fotos nos damos cuenta que esa recuperación se ha vuelto imposible ya que hay una brecha insalvable entre el acontecimiento y su recuperación. La escena siguiente, donde Odetta se encuentra en su cama presa de un ataque esquizoide que la condena a la parálisis total, representa la consumación de este fracaso. Desde el punto de vista orgánico de la imagen movimiento con su concepción cronológica del tiempo, la repetición material no puede remplazar una presencia que también es material ni siquiera con la reproducción material exacta, es decir objeto por objeto, de todos y cada uno de los elementos que han compuesto la escena primaria. Esta reproducción sólo podría ser posible a nivel espiritual, sólo pudiéndose poner en práctica a través de un ritual que pueda recrear aquella instancia. Para este segundo caso es necesario incursionar a la dimensión crónica y realmente material de la imagen tiempo.

1. 3. 3. Nueva semántica musical

Deleuze parece descubrir una nueva utilización de la música en el cine en cuanto a la relación que mantiene con la imagen. En un primer momento es Eisenstein quien brinda un análisis satisfactorio de la relación entre la imagen y la música en el cine clásico. De acuerdo con su perspectiva se trata de formar un todo con dos expresiones cuya común medida descubriríamos. El todo debe estar formado por lo visual y lo sonoro que se desbordan en una unidad superior. En cambio, Deleuze propone que, como sucedería en la modernidad, la verdadera conquista del cine sonoro consistía más bien en expresar el todo de dos maneras inconmensurables, no correspondientes. Es en esta dirección donde el problema de la música del cine halla una solución nietzscheana, antes que hegeliana a la manera de Eisenstein. Según Nietzsche, o por lo menos según el Nietzsche todavía schopenhauriano de *El origen de la tragedia*²⁰⁹, la imagen visual viene de Apolo, quien la pone en movimiento obedeciendo a una medida, y le hace representar el todo indirectamente, mediatamente, por intermedio de la poesía lírica o del drama. Pero el todo es capaz también de una representación directa, de una “imagen inmediata” inconmensurable a la primera, y esta vez musical, dionisiaca: más cercana a un querer sin fondo que a un movimiento. En la tragedia, la imagen inmediata musical es como el núcleo de fuego que se rodea de imágenes visuales apolíneas, y no puede prescindir de su desfile. Del cine, que es ante todo un arte visual, se

²⁰⁹ Nietzsche, Federico. *El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música*. Traducido por Oscar Caero. Buenos Aires: Editorial y Librería Goncourt, 1978.

dirá más bien que la música añade la imagen inmediata a las imágenes mediatas que representaban al todo indirectamente. Pero en lo esencial nada ha cambiado, a saber, la diferencia de naturaleza entre la representación indirecta y la presentación directa.²¹⁰

En la entrevista con Dufлот, Pasolini reflexiona sobre el rol de la música en sus películas:

“La función de la música en mis films es doble: una es de orden estético y a veces arbitrario, meramente “estetizante”; la otra es didáctica y “funcional”. Por ejemplo, La Pasión según san Mateo de Bach puesta en el momento de la pelea de Accatone tiene fundamentalmente una función estética. Se produce una especie de contaminación entre la fealdad, la violencia de la situación, y lo sublime musical. La música se hace intemporal y aumenta el misterio indefinible del mito.”²¹¹

Además de cumplir una función estética tiene simultáneamente una función didáctica, como en el caso de *Accatone*: se dirige al espectador para alertarlo de que no está observando una pelea de estilo neorrealista sino una contienda épica que desemboca en lo sagrado, lo religioso.

En el último episodio de *Teorema*, hay una secuencia sonora compuesta por dos temas musicales que, funcionando de forma autónoma, se repite en el corolario de cada uno de los personajes. El primero es el *Réquiem*

²¹⁰ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983. pág. 292.

²¹¹ Dufлот, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970, pág. 138.

de Mozart que, como habíamos visto en un apartado anterior del análisis, había aparecido por primera vez en la secuencia 7 del episodio 4, donde se mostraba la convalecencia de Paolo prisionero de una misteriosa enfermedad. La introducción de este tema en la banda incidental es la respuesta que la música ofrece a la intrusión del Huésped en el seno de la familia. Es lo que Pasolini, en el párrafo anterior, denominó la intromisión del sublime musical que eleva el relato a proporciones míticas. Dramáticamente, cumple la misma función que el Huésped, encarnación de lo divino. El segundo, es el tema de música disonante introducido en el episodio 3, que, como habíamos visto en aquel momento del análisis, su función dramática, evocaba la idea disociación interna de los personajes entre su ser real y su ego ideal definido por su rol dentro de la sociedad pequeñoburguesa. Además pone en evidencia ese fluir independiente y automático, ese aspecto mecánico y robótico intrínseco al cine. Pero en este episodio la música ya no funciona de manera *anempática* como en aquel entonces, por lo menos como se veía con respecto a Pedro y Odetta, sino que en esta oportunidad actúa en concordancia con las acciones y emociones que muestran los personajes quienes, después de la partida del Huésped, han quedado a la intemperie tanto emocional como ideológicamente hablando. Ahora, ha quedado en evidencia cómo cada uno de ellos funciona a la manera de un engranaje fallido de la máquina del consumo, que hace eco con la naturaleza mecánica del dispositivo cinematográfico.

Esta relación de continuidad entre los dos temas, el *Réquiem* y la música disonante del episodio 3, conforman

una dualidad dinámica entre lo sagrado y lo profano que funciona de forma independiente a la imagen. En el caso de Odetta, Pedro y Lucía, el *Réquiem* funciona ahora como evocación al Huésped y a la autenticidad perdida que junto con él han desaparecido de la vida de los personajes. El tema de música disonante sostiene una relación *empática* con respecto al comportamiento y a los sentimientos de los personajes que se encuentran sumidos en una profunda crisis. En apariencia, el núcleo de fuego corporizado en la música permanece imperturbable y los acontecimientos representados por la imagen movimiento son los que cambian, pero en realidad es la música, en la conjunción de sus dos facetas, la que presenta una imagen de lo eterno, que es en esencia perpetuo devenir, cambio constante, en contraposición de la atrofia y el estatismo expresado en la imagen, a través del modo indirecto de un movimiento emocional profundo. Los sentimientos de los personajes cambian, pasan de la alegría a la depresión, de la satisfacción a la frustración, del amor al odio, del deseo al miedo, pero lo esencial permanece atascado, inmóvil. La presencia de la música, siempre en relación de conflicto con la imagen, simboliza la colisión entre el mundo de lo eterno, del perpetuo devenir y la representación orgánica del mismo, expresando un movimiento siempre aparente, dispuesto en un espiral de repeticiones. Es la potencia de la imagen tiempo que perfora y resquebraja a la imagen movimiento, subvirtiendo la disposición la represiva y castradora subordinación clásica.

La repetición del pasado es materialmente posible, pero imposible espiritualmente, y ello a causa del tiem-

po; en cambio, la repetición de la fe, vuelta hacia el futuro, parece materialmente imposible pero espiritualmente posible, porque consiste en volver a empezar todo y en remontar el curso que el ciclo aprisiona, en virtud de un instante creador del tiempo. Se va de una repetición indefinida a una repetición como instante decisivo, de una repetición cerrada a una repetición abierta, de una repetición que no sólo fracasa sino que además hace fracasar, a una repetición que no sólo triunfa sino que recrea el modelo o lo originario. La mala repetición no se produce simplemente porque el acontecimiento fracasa, es ella la que hace fracasar al acontecimiento. Esta repetición compulsiva del pasado es aquella en la que se encuentran sumidos los miembros de la familia burguesa una vez que ha partido el Huésped, intentando inútilmente reconstruir su presencia y aquel encuentro sexual que fracturó el orden simbólico de la burguesía. Pero la repetición, ¿no es capaz de salir de su propio círculo y de saltar más allá del bien y del mal? La repetición es lo que nos pierde y nos degrada, pero también lo que puede salvarnos y hacernos salir de la otra repetición. Kierkegaard ya oponía una repetición del pasado, encadenante, degradante, a una repetición de la fe, vuelta hacia el porvenir y que nos lo devolvía todo en una potencia que no era la del Bien sino la del absurdo. Al eterno retorno como reproducción de un ya hecho desde siempre, se opone el eterno retorno como resurrección, nuevo don de lo nuevo, de lo posible. Para alcanzar una repetición que salve o que cambie la vida, más allá del bien y del mal, ¿no habría que romper con el orden de las pulsiones, deshacer los ciclos del tiempo, dar con un

elemento que sea como un verdadero deseo o como una opción capaz de recomenzar sin descanso?²¹²

2. Los cimientos del tiempo

2. 1. La Italia imaginaria de Emilia

2. 1. 1. Fe, superstición y realidad

Dentro del film, este contraste está encarnado en la tremenda brecha que separa a la familia, símbolo del mundo moderno, con el personaje de Emilia. Oriunda de la civilización campesina, Emilia no ha sido contaminada por los valores burgueses que transforman al “confort y a la seguridad” en una religión. Ella todavía conserva el sentido de lo divino. Luego de regresar a su autóctono sitio rural, Emilia comienza a hacer milagros: no solamente se pone a levitar sino que también, en una escena que hace eco de los milagros de Cristo en el *Evangelio según San Mateo*, ella cura a un niño de unos horribles granos en la cara (*pústulas*). Finalmente, pide ser enterrada hasta sus ojos: antes de morir ella llorará lágrimas que se volverán una fuente de vida. Desde el punto de vista de Pasolini, esta escena es el momento más optimista del film. Nos recuerda según sus palabras que: “*Las civilizaciones precedentes no han desaparecido, sólo están enterradas. Ergo, las civilizaciones campesinas permanecen enterradas bajo el mundo de los trabajadores, bajo la civilización industrial*”²¹³. A pesar de ser concebida como un personaje anti-burgués, Emilia carece de la profundidad humana que

²¹² Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 190-191.

²¹³ Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pág. 134.

tienen el resto de los personajes de la familia. Casi no habla hasta el final del film y casi nunca cambia de expresión. Es casi un personaje abstracto. Ella está allí como una representación alegórica de la alteridad al *statu quo*. Sin posibilidad ya de concebir a la alteridad dentro de los términos de lucha de clases (la fábrica ha sido donada), Pasolini representa con Emilia a un icono bizantino para ser contemplado con los ojos llenos de emoción.²¹⁴ Ella es el único personaje que interpreta la lección del huésped y continúa su obra, como si hubiera sido poseída por el espíritu santo. El primer paso que debe cumplir para llevarla cabo es separarse de la familia burguesa. El derrotero que emprende Emilia en el episodio final es lo que termina de definir la singularidad de la obra *Teorema* y lo que hace que se distinga del resto de los relatos convencionales que critican a la burguesía y al orden establecido por el poder. En estas 8 secuencias, que a modo montaje alternado van intercaladas con el corolario del resto de los personajes, se despliega otra visión del mundo que se confronta con la perspectiva oficial de la burguesía. Es la visión de la Italia profunda, subproletaria, reprimida y sojuzgada bajo el yugo de la civilización tecnológica del consumo. Allí, en un poblado rural de la baja Lombardía, es donde Emilia proveerá de las condiciones espacio-temporales para el surgimiento de la alteridad, visión de la concepción subproletaria del mundo. Este proceso tendrá la forma de una ceremonia religiosa, cuyos movimientos, ámbitos y objetos tienen una correspondencia simbólica que no es menos precisa y esencial que los movimientos matemáticos de la serie de la burguesía.

²¹⁴ Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, págs. 211-212.

El primer movimiento a tener en cuenta, está marcado por un paneo en el cual se muestra a Emilia abandonar su equipaje en el medio del patio central del pueblo para ir a sentarse al banco contra la pared de la casa, ámbito donde pasará la mayor parte del episodio, como si fuese el altar desde donde preside la ceremonia. Simbólicamente, en este pasaje, que ha sido descrito en plano general, implica un cambio fundamental en el punto de vista donde ella cede su rol de sujeto observador activo para pasar a ser contemplada. Se despoja de su ego burgués para convertirse en otra cosa, un sujeto transportado a la voz pasiva que pone de manifiesto la mirada de un complemento agente que no tenía existencia espaciotemporal. Es decir, el hecho de que “Emilia sea contemplada”, acción que implica el pasaje a la voz pasiva, materializa la mirada de un subproletariado mítico que no tiene espacio en una Italia completamente tomada por la burguesía. Este cambio de punto de vista implica un cambio en el tipo de descripción que lleva a cabo la narración del film. La descripción orgánica que presupone la independencia de un medio cualificado que sirve para definir situaciones sensorio-motrices comienza a mutar en una descripción cristalina, que constituye su propio objeto y remite a situaciones puramente ópticas y sonoras desprendidas de su prolongamiento motor: es un cine de vidente y no de actante.²¹⁵

En el personaje de Emilia se mantiene la construcción del personaje pretexto o personaje médium, expresado a la voz pasiva, procedimiento que como ya habíamos

²¹⁵ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, pág. 172.

visto en un apartado anterior del análisis la técnica del cine toma de la gramática de la lengua oral escrita. Pero en el caso de Emilia lo que cambia es justamente el complemento agente, las fuerzas ideológicas que la gobiernan son de otra índole. Casualmente los primeros observadores de Emilia son dos niños cuya mirada supone mayor pureza e inocencia, condiciones que en este momento el director reclama en el espectador. En la segunda secuencia del episodio hay un paneo de 360° donde se muestra a Emilia sentada contra la pared de una casa confundándose con el paisaje. Es un movimiento de cámara que desde el punto de vista técnico puede entenderse como el simétrico opuesto al *travelling* circular que en la secuencia anterior envolvía a Odetta. Aquí el eje de la cámara queda fijo y expresa una visión centrífuga, como si fuera una fuerza que empuja hacia el exterior. A diferencia de Odetta quién parecía encerrada en su propio ego, atrapada por la mirada falocéntrica burguesa, Emilia parece que estuviera camuflada por el paisaje, como si su “yo” se hubiera fusionado con el entorno. Al mismo tiempo este paneo circular simboliza la civilización del círculo con sus espacios curvos y armoniosa vida cíclica, siempre relacionada con las culturas primitivas, al ritual y al momento mítico, en contraposición al movimiento de avance incesante y rectilíneo que propone la civilización de la línea, también identificable como la civilización del progreso y del consumo, la burguesía neocapitalista.²¹⁶ Civilización de la que Emilia deberá despojarse para poder develar la mirada de su cultura originaria.

²¹⁶ Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, págs. 211-212.

Este acto de despojo está ritualmente simbolizado en la quinta y sexta secuencias donde se muestra como Emilia rechaza la comida ofrecida por los habitantes y señala a las ortigas como su nueva fuente alimentaria. Esta decisión radicalmente ascética, tópico común en las biografías de los santos, simboliza el rechazo categórico al hedonismo pequeñoburgués a través de la negación del consumo. Es un ataque directo a uno de los pilares de la ideología burguesa. La dieta de ortigas es una penitencia²¹⁷, pero que significa depuración. El mensaje parece ser que esta santa viene a exorcizar al pueblo de la plaga burguesa.

2. 1. 2. Los milagros de Emilia

Luego de neutralizar y despojarse de la mirada burguesa deberá surgir, como manifiesto de la alteridad, la representación subproletaria del mundo. Esta mirada tomará forma a través del misticismo religioso folklórico, donde se producen acontecimientos que bien podrían ser considerados pasajes de realismo mágico. En la tercera secuencia los personajes del pueblo se hincan de rodillas en señal de reconocimiento a la divinidad y en la cuarta secuencia Emilia realiza el primer milagro curando a un niño de unas pústulas que le habían deformado el rostro. La resolución formal de esta escena está organizada de la misma forma que la escena de curación de leprosos en *El Evangelio según San Mateo*. Los planos frontales captan el gesto exagerado del actor y el montaje los organiza en sentido dialéctico; tesis = rostro del niño con pústulas y mueca de tristeza, antítesis = rostro de Emilia que se

²¹⁷ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a. edición, 2005, pág. 214.

persigna, síntesis = primero el niño, luego Emilia sonríen felices. Se trata de un cristianismo arcaico no confesional que está basado en la experiencia subjetiva de la creencia y no en la puesta en escena grandilocuente de las religiones institucionales. Los milagros sirven como marca que da lugar a la visión del subproletariado, visión que es llevada a su punto culminante en la séptima secuencia donde Emilia levita por sobre las construcciones del pueblo y uno de los habitantes hace sonar las campanas para anunciar el milagro. Pasolini comentó al respecto:

*“Los milagros estorban nuestra visión pretendidamente objetiva y científica de la realidad. Pero la realidad “subjetiva” del milagro existe. Existe para los campesinos del Mezzogiorno italiano, como existía para los de Palestina. El milagro es la explicación inocente e ingenua del misterio real que habita en el hombre, del poder que se disimula en él. Despojada de su carácter teológico, la revelación del milagro participa también de la magia. En todo caso, he tomado deliberadamente una distancia técnica con su realidad, para hacer sentir que pertenecen de hecho a una mentalidad, a una cultura que ya no es en absoluto la nuestra.”*²¹⁸

Finalmente, la octava secuencia es la despedida de Emilia. Ella es enterrada viva por pedido propio en el terraplén de una fábrica en construcción y desde sus lágrimas hace brotar un manantial con poderes curativos. Su entierro final, dejando sus ojos al descubierto, es una dramatización efectiva de la mirada que viene “desde la lejana cornisa de una era enterrada” como lo había descrito

²¹⁸ Duflot, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970, pág. 33.

Orson Welles al recitar el poema en *La Ricotta*. Emilia indica la mirada ideal desde una posición externa. Como su éxtasis es exorbitante y excesivo, ella es una alegoría de lo que existe fuera del sistema²¹⁹. Esta situación corresponde a la puesta en escena del ritual fundamental de las culturas agrarias primitivas donde se expresa la circularidad del ciclo de la naturaleza: el cuerpo exánime es enterrado para que a partir de él brote la nueva vida. En el fruto está la semilla que dará origen a nuevas plantas, el cuerpo decadente se convertirá en el humus que fertilizará el suelo que nutrirá a las raíces. También es significativa la elección del lugar donde se produce este hecho, es una obra en construcción símbolo de ese Milán urbano y pujante del milagro económico. Se trata de la cultura subproletaria latente bajo la sociedad de consumo: *“La alusión es relativamente sencilla. Quiero recordar que las civilizaciones anteriores a las nuestras no han desaparecido, que solamente están enterradas. Por ejemplo, la civilización campesina permanece soterrada bajo el mundo obrero, bajo la civilización industrial.”*²²⁰

2. 1. 3. Milagro subproletario, milagro burgués

Los milagros que realiza Emilia en cambio corresponden a otra dimensión de la realidad. Dimensión que está fuera de la historia pero que no por eso tiene menor consistencia ontológica. Como primera medida se puede decir que es un típico caso de toma subjetiva indirecta libre donde Pasolini fusiona su mirada con la del pueblo

²¹⁹ Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, págs. 211-212.

²²⁰ Dufлот, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970, págs. 127-128.

y hace ver lo que los habitantes del caserío ven. Pero no se trata tan solo de representar una alucinación entendida como una imagen percepción distorsionada, sino que a través de estas imágenes el director busca representar una creencia de la que se puede extraer la materia para la creación de un pueblo. Para el director italiano no hay un grado menor de realidad en estos milagros que en la cotidianeidad de la burguesía, ya que cuando Pasolini piensa en la “realidad” lo que le interesa no es el dato visible, sino las creencias que impulsan las acciones de los hombres; “*Quien es supersticioso siempre es realista en su superstición.*”²²¹ Son justamente estas creencias las que crean una potencialidad de mundo.

Al confrontar estos dos estilos de “milagro”, el primero, moral y burgués, el segundo religioso y subproletario, se están confrontando a la vez dos concepciones del mundo. La primera corresponde a lo que Pasolini llama el dominio de la conciencia, identificada con la burguesía, en contraposición a la dimensión del alma, identificada con el subproletariado²²². Estos dos acontecimientos (la donación de la fábrica y la levitación mítica de Emilia) representan un mismo evento (desplegado en sus dos dimensiones, una moral y la otra religiosa), un hecho que irrumpe de forma traumática en la serie de la vida cotidiana, alterando el orden simbólico de tal manera que marca un antes y un después de su aparición. En el caso

²²¹ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 199.

²²² En las páginas 267-272, correspondientes al capítulo 15 de la novela *Teorema*, figuran una serie de preguntas realizadas por un periodista que viene a investigar el milagro, donde se puede apreciar claramente la confrontación ideológica entre el mundo burgués y el subproletario a partir del milagro como acontecimiento.

de la burguesía marca el momento histórico de su transformación, el pasaje del clerical-fascismo al consumismo, en tanto que el milagro de Emilia supone la materialización de un deseo popular colectivo. Como habíamos visto anteriormente no hay una relación de continuidad dialéctica entre una serie y la otra. El subproletariado conserva su concepción del mundo independiente del devenir histórico de la burguesía. Lo que se presenta en este caso es una confrontación de opuestos donde una fuerza, mediante el despliegue de su fuerza homologadora, ha sometido a la otra, identificando a la totalidad de la historia con sus propias creencias, presentadas como saber total. La levitación de Emilia, representa a la alteridad, frente a la homologación de la burguesía. Esta alteridad crea los principios de una verdadera alternativa política, donde se pueda subvertir al alma por sobre la conciencia.

2. 1. 4. Utopía: alteridad y subversión

Los sucesos acontecidos en el segmento de Emilia no solamente nos muestran una cultura cuya visión del mundo se distingue de la visión tradicional del poder burgués, sino que, y este es a nuestro juicio el gran mérito estético de Pasolini en este film, es que a través de una serie de procedimientos técnico-estilísticos no convencionales, logra, en un medio que tradicionalmente ha sido tan toscamente realista y que generalmente ha estado tan anclado a la imagen perceptiva, abrir el juego a una nueva dimensión de la realidad, imposible tanto de comunicar como de percibir para la mayoría de los cineastas como de los espectadores. Como ya hemos visto a lo largo de la tesis, el primer paso ha sido el de apartarse de la forma

del realismo tradicional de representar la realidad ya que ese modo tan sólo nos devolvería la realidad burguesa. Pero no sería el modo tradicional y deconstructivo de la estética vanguardista el que tomaría el director italiano, ya que consideraba que la confrontación directa no lograba romper con el círculo vicioso de la burguesía. Además de destruir había que crear algo, proponer una alternativa. Y esa alternativa no es otra que construir un nuevo circuito cognitivo en la representación de la realidad. Pasolini sabía que Gramsci había comenzado a señalar el camino cuando este reclamaba una nueva forma de arte nacional popular, que surgiría del seno de la cultura de las clases humildes. Por otro lado, la estética de Benedetto Croce, que tanta influencia había tenido tanto en Pasolini como en la mayoría de los artistas italianos del siglo XX, demandaba una forma de representación artística que tomaba como aspecto fundamental a la imaginación y reclamaba la trascendencia del dualismo metafísico, característica principal del modo cognitivo del sujeto tradicional.

A estas dos líneas teóricas se le sumaría la admiración y cercanía que Pasolini ostentaba para con las culturas populares, aquellas que habitaban la Italia profunda, a las que el autor denominaba subproletariado. Pero, como es propuesto por la hipótesis fundamental de *Teorema*, si la burguesía había ocupado totalmente el terreno cultural arrasando con todo elemento distinto o contradictorio, ¿cómo podrían recuperarse las filosofías de esas culturas enterradas y sometidas, pero que para el autor todavía poseían las claves para la construcción de nuevos mundos? Si la cultura subproletaria ya no existía, ésta podía ser reconstruida yendo a buscar sus índices fuera del

espacio-tiempo, dimensiones ya colonizadas por la burguesía. Para lograr este objetivo el único medio posible sería el de un arte cuyo horizonte debería ser necesariamente utópico, aunque la utopía que busca Pasolini es de naturaleza distinta a la que buscan los estudiantes en las revueltas de Mayo del '68. Éstos buscan ir a disputar el poder luchando contra las autoridades en un contexto clásico de la lucha de clases. Al director italiano no le importa la confrontación actual contra el orden establecido sino refundar desde los cimientos una sociedad nueva que, capaz de reconciliar sus valores trágicos con sus valores simbólicos, aspire a una nueva concepción de comunidad.

Si bien es amplia la tradición filosófica de "izquierda", en la que se destaca por supuesto el marxismo, que carga las tintas en el desenmascaramiento, de esta pretensión de hacer pasar naturaleza allí donde hay ideología, que tradicionalmente ponen en juego las ideologías dominantes, es en última instancia, la relación polar entre la ideología y la *utopía* la que convierte en inteligible tanto la función primordial de la ideología como su modo patológico específico. Lo que hace difícil un tratamiento simultáneo de la utopía y la ideología es que la utopía, a diferencia de la ideología, constituye un género literario declarado. *La utopía se conoce a sí misma como utopía*, y su historia está íntimamente relacionada con el nombre de sus inventores, en oposición al anonimato de las ideologías. Desde el momento en que se intenta definir a la utopía por su contenido, uno se siente sorprendido al descubrir que, a pesar de la permanencia de algunos de sus temas, estatutos de la familia, del consumo, de la apropiación de las

cosas, de la organización de la vida política, de la religión, no resulta difícil hacer corresponder, a cada uno de estos términos, proyectos diametralmente opuestos. Esta paradoja nos dará más adelante, acceso a una interpretación en términos de imaginación. Pero podemos sospechar desde ahora que si la utopía es el proyecto imaginario de otra sociedad, de otra realidad, esta “imaginación constitutiva”, puede justificar las opciones más opuestas. Otra familia, otra sexualidad puede significar vida monacal o comunidad sexual. Otra manera de consumir puede significar ascetismo o consumo suntuario. Otra relación con la propiedad puede significar apropiación directa sin regla o planificación artificial minuciosa. Otra relación con el gobierno del pueblo puede significar ateísmo radical o festividad cultural. La idea central debe ser la de *ninguna parte* implícita en la palabra misma y en la definición de Tomás Moro. En efecto, es a partir de esta extraña extraterritorialidad espacial que se puede mirar con nuevos ojos nuestra realidad en la cual, a partir de ese momento, no se puede tomar nada como adquirido. El campo de lo posible se abre desde entonces más allá del terreno de lo real. Este campo que acarrea las “otras” maneras de vivir. La cuestión ahora consiste en saber si la imaginación podría tener un papel “constitutivo” sin ese salto al exterior. La utopía es el modo bajo el cual repensamos radicalmente lo que son la familia, el consumo, el gobierno, la religión, etcétera. De “ninguna parte” surge el cuestionamiento más formidable de lo que es. La utopía aparece así, en su núcleo primitivo, como la contraparte exacta de nuestro primer concepto de ideología en tanto función de la integración social. La utopía, en

contrapunto, es la *función de subversión social*. Tal como las ideologías tienden a cubrir este vacío o a disimularlo, podríamos decir que las utopías exponen la plusvalía no declarada de la autoridad y desenmascaran la pretensión de legitimidad, propia de todos los sistemas. Esa es la razón por la cual todas las utopías, en algún momento, vienen a ofrecer “otras maneras” de ejercer el poder, en la familia, en la vida económica, política o religiosa. Por eso se deduce también de que el poder es la problemática central de todas las utopías.²²³

El mundo de Emilia es el mundo utópico que funciona como contrapartida ideológica del mundo burgués. Mundo que ya “no tiene lugar” en el contexto contemporáneo. Esta relación se puede ver de forma simétrica comparando los dos milagros: por un lado el milagro burgués, que es la donación de la fábrica por parte de Paolo, donde Pasolini pareciera adelantarse unos cuarenta años a su época para representar un fenómeno muy común en estos días donde pareciera estar de moda que los magnates multimillonarios donen un alto porcentaje de su fortuna a caridad, y por el otro los milagros de Emilia con la curación de pústulas y su levitación mística. El primero es un milagro racional que como está explicado en la novela es una solución religiosa que nace más de la culpa que del amor. Al mismo tiempo contribuye a fomentar la homologación pequeñoburguesa, acto simbólico que indica como su objetivo último es el de transformar a la humanidad entera en burgueses para terminar definitivamente con las diferencias. A través de la donación de la fábrica Pa-

²²³ Ricoeur, Paul, “L’ imagination dans le discours et dans l’ action”. *Savoir, faire, espérer: les limits de la raison*. Public des facultés Universitaires Saint-Louis, 1976, págs. 111-112.

solini pone en escena lo que él considera como un punto de inflexión en la historia contemporánea: el pasaje del *paleocapitalismo* (capitalismo primitivo vinculado con la primera revolución industrial) al *neocapitalismo* (la sociedad de consumo de la actualidad). La posguerra italiana es el momento cuando la burguesía realiza la transición histórica y pasa del viejo mundo de los patronos cuyo lema era poseer y conservar, a su versión moderna cuya misión fundamental es producir y consumir²²⁴. El problema es que al haber vencido a todas sus fuerzas históricas (ejército, iglesia confesional, proletariado), a partir de ahora no le queda otra alternativa (ya que históricamente ha desensamblado por completo a la alteridad) que interrogarse a sí misma por su propia identidad y ser solamente ella el blanco de sus propios cuestionamientos y reformas. Es por eso que el capítulo del milagro, ocupa la secuencia de apertura, ya que esta pregunta es la que sirve como hipótesis del film: ¿Qué pasará una vez que la burguesía domine por completo la historia?

2. 2. El tiempo como estratificación y simultaneidad: la imagen cristal

2. 2. 1. Imagen actual, imagen virtual

Deleuze reclama la necesidad de oponer dos clases de descripciones en la imagen cinematográfica. La primera sería la descripción orgánica (como cuando se dice que una silla está hecha para sentarse) mientras que la otra es físico-geométrica, inorgánica. La imagen sensorio-motriz no retiene de la cosa más que aquello que nos interesa, o

²²⁴ Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1a edición, 2005, pág. 294.

aquello que se prolonga en la reacción de un personaje. Por lo tanto su riqueza es aparente, y se debe a que esta imagen asocia a la cosa muchas otras cosas que se le parecen en el mismo plano, en tanto que todas suscitan movimientos semejantes: lo que interesa al herbívoro es la hierba en general. Por eso decimos que el esquema sensorio-motor es agente de abstracción. La imagen óptica y sonora en el reconocimiento atento no se prolonga en el movimiento sino que entra en una relación con una "imagen-recuerdo" que ella convoca. Quizás haya que imaginar también otras respuestas posibles, más o menos vecinas, más o menos distantes: lo que entraría en relación sería lo real con lo imaginario, lo físico con lo mental, lo objetivo con lo subjetivo, la descripción con la narración, "lo actual con lo virtual". Lo esencial es que los dos términos en relación difieren en naturaleza, pero sin embargo "corren uno tras el otro", remiten el uno al otro, se reflejan sin que podamos decir cuál está primero, y "en el límite" tienden a confundirse cayendo en un mismo punto de indiscernibilidad. Cada circuito borra y crea un objeto. Pero es justamente en este "doble movimiento de creación y de borradura" donde los planos sucesivos, los circuitos independientes, anulándose, contradiciéndose, restableciéndose, bifurcándose, van a construir a la vez las capas de una sola y misma realidad física y los niveles de una sola y misma realidad mental, memoria o espíritu. Bergson señala que vemos que el progreso de la atención tiene el efecto de crear de nuevo no solo el objeto apercebido sino los sistemas más y más vastos a los que puede adherirse; de suerte que a medida que los circuitos B, C, D representan una más alta expansión de la memoria,

su reflexión alcanza en B', C', D' capas más profundas de la realidad. Ya no hay imágenes sensorio-motrices con sus prolongamientos, sino lazos circulares mucho más complejos entre imágenes ópticas y sonoras puras por un lado, y por otro, imágenes llegadas del tiempo o del pensamiento, sobre planos coexistentes todos en derecho que constituyen el alma y el cuerpo del objeto representado.²²⁵

Llevando esta tendencia a su culminación diremos que la propia imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde con un doble o un reflejo. En términos bergsonianos, el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real: hay "coalescencia" entre ambos. Hay formación de una imagen de dos caras, actual y virtual. Es como si una imagen en espejo, una fotografía, una tarjeta postal cobraran vida, se independizaran y pasaran a lo actual, sin perjuicio de que la imagen actual vuelva en el espejo, recobre su sitio en la tarjeta postal o en la fotografía, según un doble movimiento de liberación y de captura. Podrán desarrollarse circuitos cada vez más vastos que corresponden a capas cada vez más profundas de la realidad y a niveles cada vez más altos de la memoria o el pensamiento. Pero el que soporta el conjunto y sirve de límite interior es el circuito más condensado, el que da la imagen actual y "su" imagen virtual. Este punto de indiscernibilidad lo constituye precisamente el más pequeño círculo, es decir, la coalescencia de la imagen actual y la imagen virtual, la imagen de dos caras actual y virtual a la

²²⁵ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 68-71.

vez. Llamábamos opsigno (y sonsigno) a la imagen actual seccionada de un prolongamiento motor: ella componía entonces grandes circuitos, entraba en comunicación con lo que podía aparecer como imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-mundo. Pero he aquí que el opsigno encuentra su verdadero elemento genético cuando la imagen óptica actual cristaliza con “su propia” imagen virtual, sobre el pequeño circuito interior. Es una imagen-cristal, que nos da la razón o mejor dicho el “corazón” de los opsignos y sus composiciones. La imagen-cristal — o la descripción cristalina —, tiene dos caras que no se confunden. Porque la confusión de lo real y lo imaginario es un simple error de hecho y no afecta a su discernibilidad: la confusión está solamente “en la cabeza” de alguien. En cambio, la indiscernibilidad constituye una ilusión objetiva; ella no suprime la distinción de las dos caras sino que la hace inasignable, pues cada cara toma el papel de la otra en una relación que es preciso calificar de presuposición recíproca, o de reversibilidad. En efecto, no hay virtual que no se torne actual en relación con lo actual, mientras este se torna virtual por esta misma relación: son un revés y un derecho perfectamente reversibles. Son “imágenes mutuas”, como dice Bachelard, en las que se opera un intercambio. Así pues, la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza.

“Es imposible asegurar que sea legítimo llamar expresión a una de estas dimensiones y contenido a la otra, y no

al revés; solo se definen como recíprocamente solidarias, y ninguna de ellas admite una definición mejor. Tomadas por separado, no se las puede definir sino por oposición y de manera relativa, como elementos de una misma función que se oponen el uno al otro”²²⁶

La imagen virtual (recuerdo puro) no es un estado psicológico o una conciencia: existe fuera de la conciencia, en el tiempo, y no tendría que darnos más trabajo admitir la insistencia virtual de recuerdos puros en el tiempo que la existencia actual de objetos no percibidos en el espacio. Lo que nos mueve a engaño es que las imágenes-recuerdo, e incluso las imágenes-sueño o ensoñación, pueblan una conciencia dándole necesariamente un ritmo caprichoso e intermitente, pues se actualizan según las necesidades momentáneas de esa conciencia. Pero si preguntamos “dónde” va a buscar la conciencia estas imágenes recuerdo, estas imágenes-sueño o ensoñación que ella evoca según sus estados, nos vemos devueltos a las puras imágenes virtuales de las que aquellas no son sino modos o grados de actualización. Así como percibimos las cosas ahí donde están y debemos instalarnos en las cosas para percibir, así vamos a buscar el recuerdo ahí donde él está, debemos instalarnos de un salto en el pasado en general, en esas imágenes puramente virtuales que no cesaron de conservarse a lo largo del tiempo. Vamos a buscar nuestros sueños o nuestros recuerdos al pasado tal como es en sí mismo, tal como se conserva en sí mismo y no a la inversa. Sólo con esta condición la imagen-

²²⁶ “Hjemslev, Prolegomenes a une théorie du langage”, Ed. De Minuit, pág. 85. En Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, pág. 99.

recuerdo llevará el signo del pasado que la distingue de otra imagen, o la imagen-sueño el signo distintivo de una perspectiva temporal: ellas toman el signo en una “virtualidad original”.²²⁷

Este desdoblamiento de la imagen entre su actual y virtual es parte fundamental de la respuesta a la pregunta formulada por Pasolini al comienzo de la obra cuando plantea la hipótesis: ¿qué sucedería si un joven dios, Dyonisos o Jehová, visitara a una familia burguesa? Lo que sucede es que justamente al fragmentarse la dimensión ideológica que sostenía al orden simbólico el tiempo se vuelve visible. Al partir el Huésped comienza a hacerse visible una faceta de la realidad, que es al mismo tiempo otro estrato del tiempo que se encontraba subordinado a la temporalidad burguesa. Esta hipótesis supone ya un vector ideológico:

“La ideología comienza ya con la siguiente constatación: la sociedad industrial se ha formado en total contradicción con la sociedad precedente, la civilización campesina (representada en el film por la criada), la cual poseía el sentido de lo sagrado. A continuación, este sentimiento de lo sagrado se ha encontrado ligado a las instituciones eclesiásticas y ha podido degenerar hasta la ferocidad, sobre todo cuando ha sido alienado por el poder. Eso es todo. Sea como fuere, este sentimiento de lo sagrado estaba en el corazón de la vida humana. La civilización burguesa lo ha perdido. ¿Cómo ha reemplazado después de la pérdida el sentimiento de lo sagrado? Con la ideología materialista del bienestar y del poder. Así. Por el instante, es un momento negativo cuya

²²⁷ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, pág. 113.

solución todavía ignoro. En lugar de soluciones, solo puedo ofrecer, por consiguiente, hipótesis. Y todo lo que puedo decir es que ha comenzado una nueva era que se distingue de la precedente como la época de la agricultura se distingue de la de la recolección."²²⁸

2. 2. 2. Historia y memoria

El último episodio de *Teorema* nos muestra una bifurcación del tiempo donde una dimensión que estaba subordinada a la otra ahora cobra autonomía y se constituye en una serie independiente. Por un lado el pragmatismo y racionalismo burgués, sumido en crisis, y por el otro la dimensión mítico-religiosa del subproletariado encarnado en Emilia. Tanto en los milagros como en la transformación final cuando se convierte en un manantial de agua curativa se despliegan los circuitos virtuales de la imagen tiempo cuyos recorridos revelan capas cada vez más profundas de la realidad que genera una tensión con la imagen orgánica. Esta bifurcación es la operación más fundamental del tiempo que constituye a la imagen-cristal: como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que se desdoble el presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado. Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma o desenvuelve: se escinde en dos chorros asimétricos, uno que hace pasar todo el presente y otro que conserva el

²²⁸ Duflot, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970, pág. 105.

pasado. El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se ve en el cristal. La imagen-cristal no era el tiempo, pero se ve el tiempo en el cristal. Se ve en el cristal la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico, Cronos y Chronos. Es la poderosa vida no orgánica que encierra al mundo. El visionario, el vidente, es aquel que ve en el cristal, y lo que él ve es el brotar del tiempo, como desdoblamiento, como escisión. Pero esta escisión nunca llega hasta el final. El cristal no cesa de intercambiar las dos imágenes distintas que lo constituyen, la imagen actual del presente que pasa y la imagen virtual del pasado que se conserva: distintas y, sin embargo, indiscernibles, y más indiscernibles cuanto más distintas, pues no se sabe cuál es una y cuál es otra. Es el intercambio desigual, o el punto de indiscernibilidad, la imagen mutua. El cristal vive siempre en el límite, él mismo es límite huidizo entre el pasado inmediato que ya no es y el porvenir inmediato que no es todavía, espejo móvil que refleja sin cesar la percepción en recuerdo. La imagen-cristal es el punto de indiscernibilidad de las dos imágenes distintas, la actual y la virtual, mientras que lo que se ve en el cristal es el tiempo en persona, un poco de tiempo en estado puro, la distinción incluso entre las dos imágenes que no acaba de reconstituirse. La sola subjetividad es el tiempo, el tiempo no cronológico captado en su fundación, e interiores al tiempo somos nosotros, no al revés. Que estemos dentro del tiempo parecería ser un lugar común, y sin embargo es la máxima paradójica. El tiempo no es lo interior en nosotros, es justo lo contrario, la interioridad en la cual somos, nos movemos, vivimos y cambiamos.²²⁹ En *Teorema*, la imagen-cristal em-

²²⁹ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 114-115.

blemática, que no es ni totalmente objetiva ni totalmente subjetiva y que tampoco pertenece a ningún punto espacio temporal específico, es la *imagen del desierto*, imagen que a lo largo de todo el film acosa a la composición orgánica poniendo en crisis a su unidad y coherencia. La ruptura del nexo sensoriomotor en el cine moderno afecta a la imagen visual, que ahora revela los espacios cualesquiera, espacios vacíos o desconectados.

“Es como si habiéndose retirado la palabra de la imagen para devenir acto fundador, la imagen, por su lado, hiciera subir los basamentos del espacio, los ‘cimientos’, esas potencias mudas anteriores o posteriores a la palabra, anteriores o posteriores a los hombres. La imagen visual se torna ‘arqueológica, estratigráfica, tectónica’. No es que se nos remita a la prehistoria (hay una arqueología del presente), sino a las capas desiertas de nuestro tiempo que sepultan a nuestros propios fantasmas, a las capas lacunares que se yuxtaponen según orientaciones y conexiones variables. Los desiertos de Pasolini hacen de la prehistoria el elemento poético abstracto, la ‘esencia’ copresente a nuestra historia, el zócalo arcaico que revela bajo la nuestra una historia interminable.”²³⁰

Lo que se ve en el cristal es siempre el brotar de la vida, del tiempo, en su desdoblamiento y en su diferenciación. *La salvación sólo puede estar del otro lado, del lado de los pasados que se conservan*: de pronto un plano fijo aísla a un personaje, lo saca de la fila y le da, aunque sólo sea por un momento, una posibilidad eterna en sí misma, una virtualidad que aunque no se actualice valdrá para

²³⁰ Deleuze, Gilles. Op. cit., pág. 322.

siempre. No se trata de hacer un culto de los antiguos presentes actualizados en imágenes recuerdo, es más bien una sucesión horizontal de los presentes que traza una carrera hacia la muerte, mientras que a cada presente le corresponde una línea vertical que lo une en profundidad con su propio pasado y también con el pasado de los otros presentes, constituyendo entre todos una sola y misma coexistencia, una sola y misma contemporaneidad, lo “interno” más que lo eterno. Si somos contemporáneos del niño que fuimos, como el creyente se siente contemporáneo de Cristo, no es en la imagen-recuerdo sino en el recuerdo puro. El niño que hay en nosotros. El pasado que se conserva adquiere todas las cualidades del comienzo y del recomienzo: en su profundidad o en sus flancos, sostiene el impulso de la nueva realidad, el brotar de la vida²³¹. Es Emilia, deviniendo agua de manantial con poderes curativos.

El pasado se conserva en el tiempo: es el elemento virtual en el cual penetramos para buscar el “recuerdo puro” que va a actualizarse en una “imagen-recuerdo”. Y ésta no tendría ningún signo del pasado si no fuera el pasado donde hemos ido a buscar su germen. Es igual que en la percepción: así como percibimos las cosas ahí donde están presentes, en el espacio, las recordamos ahí donde están pasadas, en el tiempo, y salimos de nosotros mismos tanto en un caso como en el otro. La memoria no está en nosotros, somos nosotros quienes nos movemos en una memoria-ser, en una memoria-mundo. En resumen, el pasado aparece como la forma más general de un ya-ahí,

²³¹ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 126-127.

de una preexistencia en general que nuestros recuerdos suponen, incluso nuestro primer recuerdo — si lo hubiera —, y que nuestras percepciones, incluso la primera, utilizan. La imagen-tiempo se prolonga naturalmente en una imagen-lenguaje y en una imagen-pensamiento. Lo que el pasado es al tiempo, el sentido lo es al lenguaje y la idea lo es al pensamiento. El sentido como pasado del lenguaje es la forma de su preexistencia, aquello en lo cual nos instalamos de entrada para comprender las imágenes de frases, distinguir las imágenes de palabras e incluso de fonemas que oímos. Se organiza, pues, en círculos coexistentes, capas o regiones entre las cuales elegimos según los signos auditivos actuales confusamente captados. De igual manera, nos instalamos de entrada en la idea, saltamos a tal o cual de sus círculos para formar las imágenes que correspondan a la búsqueda actual. Así, los cronosignos no cesan de prolongarse en lectosignos, en noosignos. Pero ya es muy diferente si nos instalamos en el interior de un solo y mismo acontecimiento, si nos sumimos en un acontecimiento que se prepara, llega y se disipa, si sustituimos la vista pragmática longitudinal por una visión puramente óptica, vertical o más bien en profundidad. El acontecimiento ya no se confunde con el espacio que le sirve de lugar, ni con el actual presente que pasa, y sólo en el tiempo vacío anticipamos el recuerdo, disgregamos lo que es actual y situamos el recuerdo una vez formado. Sobre este punto, Deleuze cita a Péguy para establecer la diferencia entre historia y memoria: *“La historia es esencialmente longitudinal, la memoria es esencialmente vertical. La historia consiste esencialmente en pasar a lo largo del acontecimiento. La memoria consiste esencialmente,*

*estando dentro del acontecimiento, ante todo en no salir de él, en quedarse y en remontarlo desde dentro”.*²³²

2.2. 3. El tiempo se vuelve sonoro

Así como la imagen cristal hace visible al tiempo, también lo hace sonoro. El desierto funciona como línea divisoria entre dos mundos, por un lado es el mundo de la conciencia, de la razón, de la palabra, de la ley; en síntesis, el mundo burgués. Por el otro está el mundo del alma y de la tierra, del instinto y la intuición: el mundo subproletario. Deleuze identifica a la serie de la burguesía con la imagen sonora, que está representada simbólicamente por la figura bíblica de Moisés. En cambio la imagen visual está simbolizada en el personaje de Aarón. Entre ambos ya no hay conjunción, ya no se puede restituir un todo. Moisés es el acto del habla o la imagen sonora, pero Aarón es la imagen visual, él “da a ver”, y lo que él da a ver es la continuidad que viene de la tierra. Moisés es el nuevo nómada, aquel que no quiere otra tierra que la palabra de Dios siempre errante, pero Aarón quiere un territorio y lo “lee” ya como la meta del movimiento. Entre los dos el desierto, pero también el pueblo, que “falta todavía” y sin embargo ya está ahí. Aarón resiste a Moisés, el pueblo resiste a Moisés. ¿Qué elegirá el pueblo, la imagen visual o la imagen sonora, el acto de habla o la tierra? Moisés hunde a Aarón en la tierra, pero Moisés sin Aarón no tiene relación con el pueblo, con la tierra. Se puede decir que Moisés y Aarón son las dos partes de la Idea; sin embargo, estas partes nunca más formarán un todo sino

²³² Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 136-138.

una disyunción de resistencia, que debería impedir a la palabra ser despótica y a la tierra pertenecer, ser poseída, ser sometida a su última capa. Hay que mantener a la vez que la palabra crea el acontecimiento, lo alza, y que el acontecimiento silencioso está cubierto por la tierra. El acontecimiento es siempre la resistencia, entre lo que el acto de habla arranca y la tierra sepulta. Es un ciclo del cielo y de la tierra, de la luz exterior y del fuego subterráneo, y más aún de lo sonoro y lo visual, que no rehace jamás un todo sino que constituye cada vez la disyunción de dos imágenes al mismo tiempo que su nuevo tipo de relación, una relación de inconmensurabilidad muy precisa, no una ausencia de relación. Lo que constituye a la imagen audiovisual es una disyunción de lo visual y lo sonoro, pero al mismo tiempo una relación inconmensurable con un "irracional" que los liga entre sí sin formar un todo, sin proponerse el menor todo. Es una resistencia surgida del derrumbe del esquema sensorio-motor y que separa la imagen visual y la imagen sonora pero las coloca tanto más en una relación no totalizable.²³³

Pero en cuanto a la música, la disyunción es aún mayor, ya que no se produce en relación con la imagen visual, sino que se produce dentro de la propia banda sonora. Deleuze opone la figura del pájaro-ritornello a la del caballo-galope. El ritornello melódico es tan solo un componente musical que se opone y se mezcla con otro componente, rítmico: el galope. Lo que se oye en el cristal es el galope y el ritornello como las dos dimensiones del tiempo musical, siendo el uno la precipitación de los presentes que pasan y el otro la elevación o la recaída de los pasados

²³³ Deleuze, Gilles. Op. cit., págs. 136-138.

que se conservan. Ahora bien, si planteamos el problema de una especificidad de la música de cine, no creemos que esta especificidad se pueda definir simplemente por una dialéctica de lo sonoro y lo óptico que entrarían en una nueva síntesis (Eisenstein, Adorno). La música de cine tiende más bien a desprender el ritornello y el galope como dos elementos puros y suficientes, mientras que muchas otras componentes intervienen por fuerza en la música en general. El galope acompaña al mundo que corre hacia su fin, el temblor de la tierra, la formidable entropía, el coche fúnebre, pero el ritornello eterniza un comienzo de mundo y lo sustrae al tiempo que pasa. El tiempo mismo se vuelve sonoro²³⁴. A diferencia del resto de los personajes la secuencia musical que acompaña al corolario de Emilia tiene una resolución distinta. En vez de la secuencia del *Réquiem* de Mozart seguida por la música del episodio 3, aquí el segmento comienza y culmina con la música de títulos, para alternar en su interior con el sonido directo de campanadas, tradicionalmente utilizadas por la iglesia para anunciar milagros. Aquí no hay intromisión de lo sagrado en la banalidad cotidiana como lo indicaba el *Réquiem*, ni tampoco disociación interna de los personajes entre su ser real y su ego ideal definido por su rol dentro de la sociedad pequeñoburguesa como lo indicaba la música del episodio 3. Emilia es lo sagrado, o mejor dicho, ella deviene parte del ser sagrado. Esta disyunción que plantea Deleuze entre el ritornello y el galope está dada en *Teorema* en la confrontación entre la secuencia musical de la burguesía, que galopa de forma

²³⁴ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 128-129.

lineal hacia la muerte y la música de la secuencia de Emilia, que propone un ritual donde celebra al eterno retorno que le da origen al mundo.

3. Verdad: creencia y creación

3. 1. La verdad y el relato cinematográfico

3. 1. 1. Crisis del sistema de juicio. La narración falsificante

De esta confrontación entre dos concepciones del mundo que se pone de relieve a partir de la situación de los milagros, surge un problema más complejo o más general que es el lugar y el valor de la verdad en la narración cinematográfica. Deleuze, en el sexto capítulo de *La imagen-tiempo*, intitulado *Las potencias de lo falso*, expone que históricamente la fuerza pura del tiempo siempre ha puesto en crisis la noción de verdad. A consecuencia de la nueva presentación directa, pura y crónica del tiempo, surge un nuevo estatuto de la narración; ésta cesa de ser verídica, es decir de aspirar a lo verdadero para hacerse esencialmente falsificante. No es en absoluto “cada uno con su verdad”, es decir, una variabilidad referida al contenido. Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos. El hombre verídico muere, todo modelo de verdad se derrumba en provecho de una nueva narración. El falsario se convierte en el personaje mismo del cine: no el criminal. El cowboy, el hombre psicossocial, el héroe histórico, el detentor del poder, etcétera,

como en la narración orgánica, sino el falsario puro y simple, en detrimento de cualquier acción. En la narración orgánica, el falsario existía bajo una forma determinada que podría ser la del mentiroso o el traidor, pero ahora adquiere una figura ilimitada que impregna todo el film. A la vez es el hombre (o mujer) de las descripciones puras y fabrica la imagen cristal, la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario; pasa al cristal y hace ver la imagen tiempo directa; suscita las alternativas indecibles, las diferencias inexplicables entre lo verdadero y lo falso, y con ello mismo impone una potencia de lo falso como adecuada al tiempo, por oposición a cualquier forma de lo verdadero que disciplinaría al tiempo.²³⁵

Otra diferencia fundamental consiste en que la narración orgánica, explícita o no, siempre refiere a un "sistema del juicio". Por el contrario la narración falsificante escapa a este sistema, quiebra el sistema del juicio, porque la potencia de lo falso (y no el error o la duda) afecta tanto al investigador y al testigo como al presunto culpable. La narración entera no cesa de modificarse, en cada uno de sus episodios, no de acierto con variaciones subjetivas sino según lugares desconectados y momentos descronologizados. Esta nueva situación tiene una razón profunda: contrariamente a la forma de lo verdadero, que es unificante y tiende a la identificación de un personaje (su descubrimiento o simplemente su coherencia), la potencia de lo falso es inseparable de una irreductible multiplicidad. Así, "yo es otro" ha reemplazado a "yo = yo". La potencia de lo falso no existe sino bajo el aspecto

²³⁵ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 176-179.

de una serie de potencias, que se remiten siempre unas a otras y que pasan unas a otras. Lo esencial es que en la manera en que el nuevo régimen de la imagen (la imagen tiempo directa) opera con descripciones ópticas y sonoras puras, cristalinas, y con narraciones falsificantes, puramente crónicas. A un mismo tiempo, la descripción cesa de presuponer una realidad y la narración de remitir a una forma de lo verdadero. La forma de lo verdadero es quebrada y sustituida por potencias cinematográficas que se juzgaban más profundas. Es por eso también que la pasión se convierte en el elemento fundamental de este cine porque, al revés de la acción, anuda narraciones falsificantes con descripciones puras. El hombre verídico que es en este caso el hombre burgués no quiere otra cosa que juzgar la vida; erige un valor superior, el bien, en nombre del cual podrá juzgar; tiene sed de juzgar, ve en la vida un mal, una falta que hay que expiar: origen moral de la noción de verdad. A la manera de Nietzsche, Pasolini no cesó de luchar contra el sistema de juicio: no hay valor superior a la vida, la vida no tiene que ser juzgada ni justificada, es inocente, tiene la "inocencia del devenir", está más allá del bien y del mal. Desde esta perspectiva, todo en la vida se vuelve cuestión de fuerzas, mientras se entienda que la relación de fuerzas no es cuantitativa sino que implica necesariamente ciertas "cualidades". Hay fuerzas que no saben responder a las otras más que de una sola manera, uniforme, invariable: el escorpión sólo sabe picar, y pica a la rana que lo lleva por el agua a riesgo de morir ahogado. En la relación de fuerzas la variabilidad subsiste, pues la picadura del escorpión se vuelve en su contra por dirigirse en este caso a la rana.

Es un tipo de fuerza agotada, incluso cuando permanece cuantitativamente muy grande, pero ya no puede sino destruir y matar, antes de destruirse a sí misma. En eso encuentra un centro, pero este centro coincide con la muerte. Por grande que sea está agotada, ya no sabe transformarse. Además es descendente, decadente, degenerada: representa la impotencia en los cuerpos, es decir ese punto preciso donde la “voluntad de potencia” no es más que un querer-dominar, un ser para la muerte, y que tiene sed de su propia muerte, a condición de pasar por la de los otros²³⁶. Este estado de cosas es el que queda al descubierto una vez que ha partido el Huésped. La burguesía no puede hacer otra cosa que consumir y juzgar la vida. Cada uno de ellos queda atrapado en su propia compulsión, actuando de acuerdo a un impulso uniforme que no produce más que repeticiones. Paolo, el hombre verídico por excelencia, que como jefe del clan es el que impone los valores al resto de los miembros del grupo, ya no puede mantener el poder simbólico conferido por su rol. Al no poder mantener vigentes los valores que sostienen su lugar cae enfermo de sí mismo hasta terminar deambulando por el desierto como un paria, autocondenándose a la muerte social. Al caer el pilar que mantiene el orden simbólico estable, el resto de los miembros de la familia pierde su soporte ideológico y comienzan a deambular sin sentido definido, encarnando una fuerza uniforme que tan sólo sabe repetirse: Odetta sólo puede realizar rituales vanos para intentar sin éxito recrear la presencia del Huésped, Pedro no hace más que juzgar de forma

²³⁶ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 180-189.

castradora sus propios intentos artísticos impidiendo cualquier expresión de creatividad genuina y Lucía se lanza a la vorágine de consumir cuerpos respondiendo a una única compulsión que termina depositándola en la iglesia desde donde juzga su comportamiento promiscuo e intenta recuperar su identidad de señora burguesa casta. Todos fracasan en su intención de recuperar al Huésped, que en este caso simboliza la gracia. Todos salvo Emilia, único personaje que se da cuenta que la única forma de recuperarlo es justamente el camino inverso, el camino del despojo. Hay que poder despojarse de la prisión de la identidad burguesa para alcanzar la gracia, es decir la potencia del devenir. En el último episodio del film, Pasolini logra asociar el concepto de salud con el de las fuerzas del tiempo. Mientras los personajes de la familia uno a uno caen enfermos justamente por no poder mutar y cada enfermedad está asociada a la pérdida de la libertad y a la culpa (Paolo es prisionero de una “misteriosa” enfermedad la cual ya se manifiesta en el cuarto episodio, Odetta culmina su derrotero en un hospital psiquiátrico presa de un ataque de catalepsia y Lucía y Pedro deben soportar ser prisioneros del asco, la repulsión física y la culpa patológica por vivir sus conductas sexuales como enfermas y aberrantes), Emilia deviene agua que forma un manantial con poderes curativos. El devenir es sinónimo de salud y de vida.

Ya no se trata de juzgar la vida en nombre de una instancia superior que sería el bien, lo verdadero; se trata, por el contrario, de evaluar el ser, la acción, la pasión, el valor, cualesquiera que sean, en función de la vida que implican. El afecto como evaluación inmanente en lugar

del juicio como valor trascendente: “yo amo o yo detesto” en lugar de “yo juzgo”. Si bien ya no se podría hablar más del bien y del mal, existe lo bueno y lo malo, lo noble y lo vil. Según los físicos, la energía noble es aquella capaz de transformarse, mientras que la vil ya no puede. Cada una de las series, la de la burguesía y la del subproletariado, la de la conciencia y la del alma respectivamente, están identificados con un tipo de energía. De los dos lados hay voluntad de potencia, pero en el caso de la energía vil de la burguesía no es más que un querer dominar en el devenir, agotado de la vida, mientras que la energía noble del subproletariado mítico es un querer-artista o “virtud que da”, creación de nuevas posibilidades en el devenir en surgimiento. Los hombres llamados superiores son viles o malos. La potencia creadora es en esencia generosa, adopta las metamorfosis de la vida y opone el devenir a la historia. Inconmensurable a todo juicio tiene la inocencia del devenir. Este devenir se transforma en un ser, en vez de precipitarlo en el no ser desde lo alto de un ser uniforme y coagulado. Son dos estados de la vida que se oponen en el seno del devenir inmanente, y no una instancia que se pretendería superior al devenir, bien sea para juzgar la vida, bien sea para apropiársela y agotarla de todas formas. Lo que Pasolini ve en Emilia es la “bondad” de la vida en sí misma, una extraña bondad que lleva al ser viviente a la creación²³⁷. Su pasión es homologable a la pasión de Cristo, pero de aquel Cristo arcaico, mítico, subversivo y subproletario y no del Cristo moral y burgués de las religiones confesionales.

²³⁷ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983. Págs. 190-192.

Al elevar lo falso a la potencia, la vida se liberaba de las apariencias tanto como de la verdad: ni verdadero ni falso, alternativa indecidible, sino potencia de lo falso, voluntad decisoria. Se impondrá entonces un único personaje, el falsario. Pero el falsario no existe sino en una serie de falsarios que son sus metamorfosis, porque la potencia misma sólo existe bajo forma de una serie de potencias que son sus exponentes. En el caso de *Teorema* se pueden distinguir claramente dos series de potencias: por un lado, la serie histórica de la burguesía cuyos exponentes son los miembros de la familia, y por el otro la serie mítica del subproletariado, con el Huésped prolongándose en Emilia como exponentes. No cabe reducir al falsario a un simple copista, ni a un mentiroso, porque lo falso no es solo la copia, ya lo era el modelo. Solo el artista creador lleva la potencia de lo falso a un grado que se efectúa, no en la forma sino en la transformación. Ya no hay verdad ni apariencia. Ya no hay forma invariable ni punto de vista variable sobre una forma. Hay un punto de vista que pertenece a la cosa hasta el extremo que la cosa no cesa de transformarse en un devenir que es idéntico al punto de vista. Metamorfosis de lo verdadero. Eso es lo que hace el artista, “creador de verdad”, pues la verdad no tiene que ser alcanzada, hallada ni reproducida, debe ser creada.²³⁸

3. 1. 2. El relato como simulación

Habría aún una tercera instancia más allá de la descripción y de la narración: el relato, que concierne en general a la relación sujeto-objeto y al desarrollo de esta relación

²³⁸ Deleuze, Gilles. Op. cit., págs. 195-197.

(mientras que la narración concernía al desarrollo del esquema sensoriomotor). El modelo de verdad encuentra entonces su plena expresión no ya en la conexión sensoriomotriz, sino en la “adecuación” del sujeto y el objeto. No obstante hay que precisar que son el objeto y el sujeto en las condiciones de cine. Por convención se llama objetivo a lo que “ve” la cámara, y subjetivo a lo que “ve” el personaje. Esta convención sólo rige en el cine, no en el teatro. Ahora bien, es preciso que la cámara vea al personaje: el mismo personaje unas veces ve, y otras veces es visto. Pero además la propia cámara trae al personaje visto y lo que el personaje ve. Podemos considerar entonces que el relato es el desarrollo de los dos tipos de imágenes, objetivas y subjetivas, su compleja relación que puede llegar incluso al antagonismo pero que debe resolverse en una identidad del tipo yo = yo: identidad del personaje que es visto y que ve, pero también identidad del cineasta-cámara, que ve al personaje, y lo que el personaje ve. La ruptura no está entre la ficción y la realidad sino en el nuevo modo de relato que las afecta a ambas. Deleuze propone que cuando un documentalista como Pierre Perrault²³⁹ critica toda clase de ficción lo hace en el sentido de que ella forma un modelo de verdad preestablecido que expresa necesariamente las ideas dominantes o el punto de vista del colonizador, incluso cuando quien la forja es el autor del film. La ficción es inseparable de una “veneración” que la presenta como verdadera, en la religión, en la sociedad, en el cine, en los sistemas de imágenes. Lo que se opone a la

²³⁹ Perrault, Pierre (Montreal, 29 de junio de 1927 – † Quebec, 23 de junio de 1999), fue un cineasta, poeta, dramaturgo y realizador para la radio, es considerado como uno de los mejores directores de cine de todos los tiempos de la región de Quebec (Canadá franco parlante).

ficción no es lo real, no es la verdad, que siempre es la de los amos o los colonizadores, sino la función fabuladora de los pobres, que da a lo falso la potencia que lo convierte en una memoria, una leyenda, un monstruo. Lo que el cine debe captar no es la identidad de un personaje, real o ficticio, a través de sus aspectos objetivos y subjetivos. Sino el devenir del personaje real cuando él mismo se pone a ficcionar, cuando entra en flagrante delito de leyendar, y contribuye así a la invención de su pueblo. No se puede separar al personaje entre un antes y un después, pero él los reúne en el tránsito de un estado al otro. El mismo pasa a ser otro, cuando se pone a fabular sin ser nunca ficticio. Y el cineasta, por su lado, se hace otro cuando "se intercede" así personajes reales que reemplazan en bloque sus propias ficciones por sus propias fabulaciones. Ambos se comunican en la invención de un pueblo. Entonces el cine puede llamarse cine-verdad, tanto más cuanto que habrá destruido todo modelo de lo verdadero para hacerse creador, productor de verdad: no será un cine de la verdad sino la verdad del cine.

Si la alternativa real/ ficticio queda tan completamente superada, es porque la cámara en lugar de tallar un presente, ficticio o real, liga constantemente al personaje al antes y al después que constituyen una imagen tiempo directa. El personaje no cesa de hacerse otro, y ya no es separable de ese devenir que se confunde con un pueblo. Lo que decimos del personaje también es válido para el propio cineasta. También él se hace otro, en la medida en que toma personajes reales como intercesores y reemplaza sus ficciones por sus propias fabulaciones, pero en cambio él le da a estas fabulaciones, la figura de leyendas, las

somete a la “puesta en leyenda”. Ya no es *El nacimiento de una nación*, sino constitución o reconstitución de un pueblo, donde el cineasta y sus personajes se hacen otros juntos y el uno por el otro, colectividad que se extiende cada vez más, de lugar en lugar, de persona en persona, de intercesor en intercesor. “Yo es otro” es la formación de un relato simulante, de una simulación de relato o de un relato de simulación que destituye a la forma del relato veraz. Es la poesía que Pasolini reclamaba contra la prosa. Es como si los tres grandes temas giraran y formaran sus combinaciones: el personaje no cesa de pasar la frontera entre lo real y lo ficticio (la potencia de lo falso, la función de la fabulación); el cineasta debe alcanzar lo que el personaje era “antes” y lo que será “después”, debe reunir el antes y el después en el tránsito incesante de un estado al otro (la imagen tiempo directa); el devenir del cineasta y de su personaje pertenecen a un pueblo, a una comunidad, a una minoría cuya expresión ellos practican y liberan. Bajo estas condiciones de la imagen tiempo una misma transformación arrastra al cine de ficción y el cine de realidad, y confunde sus diferencias: en el mismo movimiento, las descripciones se hacen puras, puramente ópticas y sonoras, las narraciones se hacen falsificantes, los relatos, simulaciones. Todo el cine pasa a ser un discurso indirecto libre operando sobre la realidad. El falsario y su potencia, el cineasta y su personaje, o lo inverso, ya que sólo existen por esa comunidad que les permite decir “nosotros, creadores de verdad”.²⁴⁰

²⁴⁰ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 198- 208.

3. 2. Ficción: construcción y realidad

3. 2. 1. Superación del dualismo metafísico

Antonio Gramsci señalaba la peligrosa confusión que el sentido común genera en el hombre a la hora de pensarse a él mismo y al mundo. El sentido común afirma la objetividad de la realidad en cuanto ésta, el mundo, ha sido creado por Dios, independientemente del hombre, antes que el hombre; el sentido común es, por tanto, expresión de la concepción mitológica del mundo. Además, el sentido común, en la descripción de esta objetividad, cae en los errores más groseros; en gran medida se halla aún en la fase de la astronomía tolomeica, no sabe establecer los nexos de causa a efecto, etcétera, es decir, que afirma como “objetiva” cierta “subjetividad” anacrónica, porque no sabe si quiera concebir que pueda existir una concepción subjetiva del mundo y qué puede querer significar. El público “cree” que el mundo externo es objetivamente real. Pero aquí nace el problema. ¿Cuál es el origen de esta “creencia”? ¿qué valor crítico tiene “objetivamente”? Realmente esta creencia tiene un origen religioso. Puesto que todas las religiones han enseñado y enseñan que el mundo, la naturaleza, el universo, han sido creados por Dios antes de la creación del hombre y que por ello el hombre encontró el mundo ya listo, catalogado y definido de una vez para siempre, esta creencia se ha convertido en un dato férreo del “sentido común”, y vive con la misma solidez incluso cuando el sentimiento religioso está apagado y adormecido. Cada religión es una concepción de la realidad con una moral que le es inherente, presentada en forma mitológica. Por tanto, es religión toda filosofía,

esto es, toda concepción del mundo en cuanto ha devenido “fe”, en cuanto es considerada, no como actividad teórica (de creación de un nuevo pensamiento), sino como estímulo para la acción (actividad ético-política concreta, de creación de una nueva historia).²⁴¹

Por otra parte, en su conferencia otorgada en el tercer congreso internacional de Filosofía en Heindelberg en 1908, Benedetto Croce expone su teoría estética denominada La Intuición Pura y el carácter lírico del Arte²⁴². En esta teoría que es presentada como una síntesis dialéctica de las principales teorías estéticas del pensamiento occidental se propone que el arte está gobernado enteramente por la imaginación y que su única riqueza son las imágenes. De allí deduce que el lirismo pertenece a la esencia íntima del arte. Según el propio autor, esta deducción no sería fácilmente aceptada a causa de dos prejuicios muy arraigados en la filosofía occidental. El primer prejuicio, muy difícil de erradicar, es el del dualismo metafísico del sujeto, es decir con la proposición de una realidad objetiva externa que existe de forma independiente y autónoma. Croce comienza su argumento planteando el siguiente dilema:

“¿Si el arte es intuición, sería válida cualquier intuición sobre la naturaleza externa de un objeto físico?”

²⁴¹ Sobre el problema de la relación entre la concepción religiosa del mundo y el dualismo metafísico ver en Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1a edición, 2003. Comentarios en las págs. 62, 146 y 189.

²⁴² Esta teoría fue de una influencia fundamental en el pensamiento estético de Pasolini especialmente en lo que concierne a la antinomia entre *prosa y poesía*, y su aplicación extensiva. La influencia del pensamiento de Croce dejaría su impronta más evidente en el artículo *El Cine de Poesía*.

*"¿Si al abrir mis ojos miro el primer objeto que se me cruce, una mesa una silla, una montaña o un río, habré realizado un acto estético? Si es así, ¿Qué sucede con el carácter lírico, ausente en este caso, del cual habíamos aseverado su necesidad para la realización de la operación estética? Y si por consiguiente no lo consideráramos un acto estético, ¿Qué sucede entonces con el carácter intuitivo del cual también habíamos planteado una necesidad de igual importancia y además planteado una identificación indisoluble con el carácter lírico?"*²⁴³

Para resolver este problema el autor realiza una distinción entre percepción e intuición. La razón principal por la cual la simple percepción de un objeto no constituye una operación estética es porque una percepción no es una intuición pura sino que en realidad es un juicio perceptivo que implica una conceptualización abstracta, en este caso de la naturaleza física y externa de un objeto. Solamente sería posible tener una percepción pura de un objeto físico o de su naturaleza externa en el caso de que existiera una realidad metafísica y no, como es realmente, una construcción del intelecto. Si ese fuera el caso (de la existencia de una realidad metafísica) el hombre, en su primer momento teórico, hubiera tenido una intuición inmediata de sí mismo y otra de la naturaleza externa, una del espíritu y otra de la realidad física al mismo grado. Esta situación representa a la hipótesis dualista. Pero, dice Croce, así como el dualismo es incapaz de proponer un sistema coherente de filosofía, también es incapaz de

²⁴³ Croce, Benedetto. *Aesthetic as science of expression and general linguistic*. Translated by Douglas Ainslie. London: David R. Godine publisher, 1983, pág. 219.

proponer un sistema coherente de estética. El arte protesta contra el dualismo metafísico porque, siendo la forma más inmediata de conocimiento, está en contacto con actividad y no pasividad, con interioridad y no exterioridad, con el espíritu, y no con la materia y nunca con un doble orden de la realidad. Además, como la intuición pura es previa a la configuración de tiempo y espacio que aunque está en los umbrales es una configuración racional, la imagen artística en su esencia se separa del tiempo y el espacio en la que fue creada y puede ser reconstruida y contemplada en su realidad ideal desde cualquier otro punto espacio temporal. Pertenece a la eternidad y no al momento fugaz, por consiguiente la vida pasa pero el arte perdura.

3. 2. 2. Imaginación y metáfora

El segundo prejuicio concierne a la naturaleza de la imaginación y sus semejanzas y diferencias con la fantasía. El autor denomina fantasía al artificio o juego ejercido sobre el patrimonio de imágenes que posee el alma, mientras que imaginación es la traducción de valores prácticos en valores teóricos, de estados del alma en imágenes. Es la creación misma de ese patrimonio de imágenes. Por eso, concluye, una imagen que no expresa un estado del alma no es realmente una imagen ya que no tiene ningún valor teórico, ergo queda demostrado cómo una imagen que esté dissociada de su sustancia lírica, es decir de los estados del alma o intuiciones previas al concepto, no es realmente imagen.²⁴⁴ Asimismo, Paul Ricoeur, en su

²⁴⁴ Croce, Benedetto. *Aesthetic as science of expression and general linguistic*. Translated by Douglas Ainslie. London: David R. Godine publisher, 1983, pág. 220.

artículo sobre la imaginación, le otorga a ésta un papel preponderante como instrumento de crítica de la realidad pero también como punto de partida en la creación misma de una nueva realidad. Como primera medida analiza la incidencia que el funcionamiento de la metáfora tiene para el proceso de producción imaginativo. Cuando habla de metáfora ya no se refiere solamente al uso anormal de los sustantivos dentro de una oración, sino al uso irregular de los predicados en el marco de la frase completa. Se trata entonces de una enunciación metafórica y no solamente de sustantivos empleados metafóricamente. Este enfoque desplaza la atención de los problemas de cambio de sentido en el nivel de la denominación, en beneficio de los problemas de reestructuración de los campos semánticos en el nivel del uso predicativo. Para ilustrar este punto, Ricoeur cita la frase de Aristóteles cuando dice que *“crear una buena metáfora es... percibir lo semejante”*. La semejanza es ella misma una función de los predicados inusuales. Consiste en el acercamiento que elimina súbitamente la distancia lógica entre dos campos semánticos distantes hasta ese momento para engendrar el choque semántico que, a su vez suscita la chispa de sentido de la metáfora. La imaginación es la apercepción, la visión súbita de una nueva pertinencia predicativa, una manera de construir la pertinencia en la impertinencia. Imaginar es, ante todo, reestructurar los campos semánticos.²⁴⁵

²⁴⁵ Ricoeur, Paul, *“L’ imagination dans le discours et dans l’ action”*. *Savoir, faire, espérer: les limits de la raison*. Public des facultés Universitaires Saint-Louis, 1976, págs. 99-100.

3. 2. 3. Referencia primordial

La función neutralizante de la imaginación con respecto a la “tesis del mundo” es solamente una condición negativa para que se libere una fuerza referencial de segundo grado. Un análisis del poder de afirmación desplegado por el lenguaje poético muestra que no es exclusivamente el sentido el que es desdoblado por el proceso metafórico, sino la referencia misma. Lo que queda abolido es la referencia del discurso ordinario aplicada a los objetos que responden a uno de nuestros intereses, nuestro interés de primer grado por el control y la manipulación. Suspendidos este interés y la esfera de significación que rige, el discurso poético da lugar a nuestra pertenencia profunda al mundo de la vida, permite que se exprese el lazo ontológico de nuestro ser con los otros seres y con el ser. Lo que se deja expresar de este modo es la referencia de segundo grado, que en realidad es la *referencia primordial*. Este es justamente el sentido de referencia que se despliega a través de la *ficción*, la cual posee un doble valor con respecto a la referencia. Se dirige más allá, a ninguna parte; pero en razón de que designa el no lugar con respecto a toda realidad, puede apuntar indirectamente a esta realidad de acuerdo a un nuevo “efecto de referencia”. Este nuevo efecto no es sino el poder de la ficción de redescubrir la realidad.

Esta relación entre ficción y redescubrimiento ha sido destacada con vigor por ciertos teóricos de la teoría de los modelos en un campo distinto de aquel del lenguaje poético. Existe una poderosa sugestión para decir que los modelos son a ciertas formas del discurso científico lo que las ficciones son a ciertas formas del discurso poético. El rasgo

común del modelo y la ficción es su fuerza heurística, es decir, su capacidad de abrir y desplegar dimensiones nuevas de realidad, a favor de la suspensión de nuestra creencia en una descripción anterior. La paradoja de la ficción es que la anulación de la percepción condiciona un aumento de nuestra visión de las cosas. Todos los símbolos del arte y del lenguaje tienen la misma pretensión referencial de “rehacer la realidad”. Esta tendencia de “acrecentamiento icónico” que se da en los símbolos del arte, es un principio que tiene especial vigor en las artes narrativas. Trátese de tragedia antigua, del drama moderno, de la novela, de la fábula, o de la leyenda, la estructura narrativa proporciona a la ficción las técnicas de abreviación, de articulación y de condensación mediante las cuales se obtiene el efecto de acrecentamiento icónico descrito en pintura y en otras artes plásticas. En el fondo, es lo que Aristóteles vio en la *Poética* cuando ligaba la función “mimética” de la poesía — en el contexto de su tratado de la tragedia — con la estructura “mítica” de la fábula construida por el poeta. He ahí una gran paradoja: la tragedia no “imita” la acción sino que la “recrea” en el nivel de una ficción bien compuesta. Aristóteles puede concluir de ello que la poesía es más filosófica que la historia, la cual persiste como tributaria de la contingencia del curso ordinario de la acción. Se dirige directamente a la esencia de la acción, precisamente porque relaciona *mythos* y mimesis, es decir, en nuestros términos, ficción y redescrición.²⁴⁶ Como puesta en práctica y ejemplo puntual de este concepto, se puede destacar al segundo

²⁴⁶ Ricoeur, Paul, “L’ imagination dans le discours et dans l’ action”. *Savoir, faire, espérer: les limites de la raison*. Public des facultés Universitaires Saint-Louis, 1976, págs. 102-103.

plano de primer episodio del film, que aparece justo después del paneo panorámico de establecimiento de la fábrica y antes de que comience la escena del reportaje. Este plano, de cuatro segundos de duración y registrado a través de una cámara baja con una lente gran angular, nos muestra una de las entradas a la fábrica pero desde un lugar donde unas pesadas y gruesas rejas separan el interior del exterior del recinto. Al espectador le da toda la sensación de estar dentro de una prisión ya sea dentro o fuera de la celda. Esto es lo que Deleuze rescata como una de las principales características del cine moderno; la de mostrar sin metáforas, sino a través de situaciones ópticas y sonoras puras, la imagen entera que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable.²⁴⁷ En este caso, la fábrica no es como una prisión, relación que se establecería mediante la yuxtaposición de dos imágenes significantes a través del montaje, primero la imagen de la fábrica, luego la de la prisión. Aquí se ve cómo la fábrica es literalmente una prisión mostrándonos sus aspectos opresivos como datos de su propia imagen.

3. 3. Discurso indirecto libre. Subjetiva indirecta libre

3. 3. 1. El cogito cinematográfico

Es justamente este “ver cómo”, que surge de la imaginación como punto de fuga del sujeto, el punto de partida del discurso indirecto libre, figura de una importancia capital en el pensamiento de Pasolini. En el primer movimiento de la tesis, habíamos observado cómo la obra

²⁴⁷ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, pág. 36.

Teorema no suponía en realidad un teorema, sino que su estructura representaba un *problema* vivo que destituye al pensamiento de la interioridad de un saber, para llevarlo a la exterioridad de una creencia, refundando al pensamiento desde un impensado que le es propio. Esto implica que ya no hay unidad del autor, los personajes y el mundo, esa unidad que el monólogo interior garantizaba. Hay formación de un “discurso indirecto libre”, de una “visión indirecta libre” que va de los unos a los otros, ya sea que el autor se exprese por la intersección de un personaje autónomo, independiente, distinto del autor o de cualquier rol fijado por el autor, ya sea que el personaje actúe y hable él mismo, como si sus propios gestos y sus propias palabras estuvieran ya transmitidas por un tercero. Pasolini demostró una profunda intuición del cine moderno cuando lo caracterizó por un deslizamiento de terreno que rompía la uniformidad del monólogo interior para sustituirle la diversidad, la deformidad, la alteridad de un discurso indirecto libre.²⁴⁸ Esta no es una cuestión lingüística sino un problema de estilo. Una lengua deja aflorar más el discurso indirecto libre cuanto mayor riqueza de dialectos presenta. Y, como vimos en el segundo caso, cuando existe una conciencia sociológica por parte del autor y se diferencia entre lengua baja y lengua culta en vez de establecerse conforme a un nivel medio. Pasolini llama *mímesis* a este proceso de correlación entre dos procesos asimétricos funcionando en la lengua como es en este caso la superposición de dos diferentes sujetos de enunciación. Son como vasos comunicantes. Es en este contexto donde Deleuze formula una pregunta metafí-

²⁴⁸ Deleuze, Gilles. Op. cit., pág. 245.

sica que lleva el problema de Pasolini a otra dimensión: este desdoblamiento o esta diferenciación del sujeto en el lenguaje, ¿no aparece también en el pensamiento y en el arte? Se trata del cogito: un sujeto empírico no puede nacer al mundo sin reflejarse al mismo tiempo en un sujeto trascendental que lo piensa, y en el cual él se piensa. Y el cogito del arte: no hay sujeto que actúe sin otro que lo mire actuar, y que lo capte como actuado, tomando para sí la libertad que lo desposee. Luego Deleuze cita a Bergson: *“De ahí que existan dos yo diferentes, uno de los cuales, consciente de su libertad, se erige en espectador independiente de una escena que el otro representaría en forma maquinal. Pero este desdoblamiento no llega nunca hasta el final. Es más bien una oscilación de la persona entre dos puntos de vista sobre si misma, un ir y venir del espíritu..., un estar con.”*²⁴⁹ ¿Por qué Pasolini entiende que en la imagen cinematográfica un equivalente del discurso indirecto libre permite definir al cine de poesía? Un personaje actúa sobre la pantalla y ve el mundo de cierta manera, pero al mismo tiempo la cámara lo ve y ve su mundo desde otro punto de vista, que piensa, refleja y transforma el punto de vista del personaje. Pero la cámara no ofrece simplemente la visión del personaje y de su mundo, ella impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja. Este desdoblamiento es lo que Pasolini llama una “subjetiva indirecta libre”. No se dirá que siempre ocurre así: en el cine se pueden ver imágenes que se pretenden objetivas o bien subjetivas; pero aquí se trata de otra cosa, se trata de superar lo objetivo y subjetivo hacia una forma pura que se erija en visión autónoma del contenido. Ya no

²⁴⁹ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 112-113.

nos encontramos ante unas imágenes objetivas o subjetivas; estamos apresados en una correlación entre una imagen-percepción y una conciencia cámara que la transforma. Por tanto ya no es cuestión de saber si la imagen era objetiva o subjetiva. En síntesis, la imagen-percepción encuentra su estatuto, como subjetiva libre indirecta, tan pronto como refleja su contenido en una conciencia cámara que se ha vuelto autónoma. Esto es lo que Pasolini llama "*cine de poesía*"²⁵⁰. Es un modo de relato donde la distinción de lo objetivo y lo subjetivo, pero también su identificación quedan en entredicho. En el cine de poesía (en oposición al cine de prosa) se desvanecía la distinción entre lo que veía subjetivamente el personaje y lo que veía objetivamente la cámara, no en provecho del uno o de la otra, sino porque la cámara tomaba una presencia subjetiva, adquiriría una visión interior que estaba en una relación de "simulación" (mimesis) con la manera de ver del personaje. De esta forma Pasolini descubría de los dos elementos del relato tradicional, el relato indirecto objetivo desde el punto de vista de la cámara, el relato directo subjetivo desde el punto de vista del personaje, para alcanzar la forma especialísima de un "Discurso indirecto libre", de una "Subjetiva indirecta libre". Se establecía una contaminación de las dos clases de imágenes, de manera tal que las visiones insólitas de la cámara (la alternancia de diferente objetivos, el zoom, los ángulos extraordinarios, los movimientos anormales, las detenciones...), expresaban las visiones singulares del personaje y a su vez éstas se expresaban en aquéllas, pero llevando el conjunto a la potencia de lo falso. El relato ya no remite a un ideal de lo verdadero, que constituye su

²⁵⁰ Deleuze, Gilles. Op. cit., págs. 112-114.

veracidad, sino que se convierte en un “seudorrelato”, en un poema, en un relato que simula o más bien en una simulación del relato. Las imágenes objetivas y subjetivas pierden su distinción, pero también su identificación, en beneficio de un nuevo circuito donde se reemplazan en bloque, o bien se contaminan, o bien se descomponen y se recomponen.²⁵¹

3. 3. 2. El discurso indirecto libre como base del lenguaje cinematográfico

Pero hay aún una segunda modalidad de discurso indirecto libre donde está implícita la conciencia de clase y que sucede cuando se reproduce el dialecto específico de un personaje determinado que pertenece a un estrato social distinto al del autor. Si bien como escribe Pasolini en *Cine de poesía* este modo es imposible de implementar en el cine, puesto que este medio no trabaja con palabras sino con imágenes, y no se puede establecer una diferencia ontológica con respecto a los modos de mirar, sobre el final del film, en relación a los sucesos que envuelven al personaje de Emilia, se produce una forma especial de la forma subjetiva indirecta libre que toma como punto de partida esta segunda forma del discurso indirecto libre pero que filosóficamente la trasciende. En este punto coincidimos con Maurizio Viano cuando dice que *Teorema* puede ser considerada como un artículo teórico filmado que integra y amplifica sus escritos.²⁵²

²⁵¹ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 200-201.

²⁵² Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, pág. 199.

Tomando como punto de partida común esta preocupación que siempre ha tenido el director italiano por encontrar una estrategia discursiva que pueda representar eficazmente a la alteridad del sujeto burgués, y preocupado por tener una aproximación que tome totalmente en cuenta la mutable y esencialmente social naturaleza del lenguaje, el lingüista ruso Mikhail Bakhtin discutió con la lingüística saussuriana, ya que ésta, de acuerdo con su perspectiva, define al lenguaje como una entidad abstracta, ideal. Para Bakhtin la conciencia individual está moldeada por el lenguaje y, en particular, por el lenguaje oral, el que a su vez es parte de un proceso histórico-social²⁵³. Además, añade que el discurso indirecto libre es al mismo tiempo metaliterario y social. Cada vez que un texto expresa el discurso de otro, ya sea de manera directa o indirecta, siempre implica un discurso sobre un discurso, una enunciación sobre una enunciación. La distancia o cercanía entre el narrador y el parlante tiene implicancias tanto sociales como de clase. Como una indicación de las relaciones de clase, el vínculo entre el héroe y el autor, o entre el narrador y el parlante, contribuyen para enalte-

²⁵³“La evolución de la conciencia individual depende de la evolución del lenguaje, en sus estructuras gramaticales así como en sus estructuras ideológicas concretas. La personalidad evoluciona junto con el lenguaje. La evolución del lenguaje, es un elemento en la evolución de la comunicación social y no puede ser separado de esta ni de sus bases materiales. Las bases materiales determina la estratificación de la sociedad, su estructura socio política, y divide a los individuos jerárquicamente en relaciones de interacción. Estos son los elementos que engendran el lugar, el momento, las condiciones, las formas, y los medios de la comunicación verbal. A su vez, estos últimos determinan los destinos de la enunciación individual en un momento dado de la evolución del lenguaje”. Fragmento extraído de “El marxismo y la filosofía del lenguaje”, págs. 211-212. Citado en Green, Naomi. Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy. Princeton: Princeton University Press, 1990, pág. 114.

cer la calidad de la imaginación que para Bakhtin es una característica clave del discurso indirecto libre:

“Para el artista involucrado en el proceso creativo sus fantasmas contribuyen a la realidad misma: no solamente los ve, sino que también los oye. No les da palabras como en el discurso indirecto, los escucha hablar. Y esta impresión animada producida por las voces escuchadas como dentro de un sueño solamente puede ser traducida como discurso indirecto libre. Esta es la forma de lo imaginario por excelencia... Al utilizar esta forma, el escritor también se instala en la imaginación del lector. Lo que busca no es relacionar un hecho o algún producto de pensamiento, sino comunicar sus impresiones para despertar en el alma del lector imágenes y representaciones vivas. No le habla a la razón sino a la imaginación.”²⁵⁴

Tanto para el autor soviético como para Pasolini, el discurso indirecto libre es uno de los aspectos sociales esenciales del lenguaje oral, donde por definición un discurso o enunciación está incorporado y superpuesto sobre otro. Por esta misma naturaleza es que Deleuze remarca que el discurso indirecto libre no es una simple combinación o mixtura de dos sujetos de la enunciación totalmente constituidos sino que es en cambio la diferenciación de dos sujetos correlativos en un sistema que es en sí mismo heterogéneo. Para Deleuze el acto del discurso indirecto libre es nada menos que el acto fundamental del lenguaje en cuanto pone de manifiesto un sistema siempre hetero-

²⁵⁴ Bakhtin, Mikhail. “El marxismo y la filosofía del lenguaje”, págs. 211-212. Citado en Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pág. 115.

géneo, distante del equilibrio²⁵⁵. Bakhtin definía la novela, por oposición a la epopeya o a la tragedia, como algo que ha perdido la unidad colectiva o distributiva por la cual los personajes hablaban un solo y mismo lenguaje. Por el contrario, la novela adopta necesariamente unas veces la lengua corriente anónima, otras la lengua de una clase, de un grupo, de una profesión, otras, la lengua propia de un personaje. Tanto es así que los personajes, las clases, los géneros forman el discurso indirecto libre del autor y el autor forma la visión indirecta libre de aquellos (lo que ellos ven, lo que ellos saben o no saben). Sólo la reflexión en los géneros, anónimos o personificados, constituye a la novela, su “plurilingüismo”, su discurso y su visión. El cine moderno toma este aspecto de la novela planteando una línea quebrada, una línea en zigzag que reúne al autor, sus personajes y el mundo, y que pasa entre ellos. De esta forma desarrolla nuevas relaciones con el pensamiento desde tres puntos de vista: el borramiento de un todo o de una totalización de las imágenes en provecho de un afuera que se inserta en ellas; el borramiento del monólogo interior como todo del film en provecho de un discurso y de una visión indirectos libres; el borramiento de la unidad del hombre y el mundo en provecho de una ruptura que ya no nos deja más que una creencia en este mundo²⁵⁶. A través de Emilia, ya liberada del yugo burgués, y de la proyección de imágenes que los habitantes del pueblo depositan en ella, es que el realizador construye una mirada alternativa, o mejor dicho, la alteridad a la

²⁵⁵ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, pág. 112.

²⁵⁶ Deleuze, Gilles. Op. cit., pág. 250.

mirada burguesa. Es un discurso indirecto libre que no busca restituir un habla o mirada determinada, sino una creencia. En primer lugar hay una creencia en la existencia de la alteridad, y en segundo lugar hay una búsqueda de reproducir esa creencia, pertinente a la alteridad hasta tal punto que la constituya. A partir de esta creencia surge la fuerza heurística para la creación de un pueblo, un nuevo vínculo con el mundo. Esta es la forma en la que Pasolini busca recuperar la creencia en este mundo y al mismo tiempo, la del espectador.

3. 4. Sustitución del saber por la creencia

El problema de la creencia y su relación con el saber no es una cuestión menor en la obra *Teorema*. Es para Pasolini, en esa sensación de vacío, angustia y desesperación que sienten los miembros de la familia luego de la partida del Huésped, donde se expresa el principal problema de la civilización contemporánea. Esto es justamente lo que quiere destacar cuando repite hasta el cansancio que la burguesía ha perdido el sentimiento de lo sagrado. No se trata simplemente de un ateísmo superficial donde el hombre deja de creer en una idea de dios o se muestra escéptico con respecto a la verosimilitud de las religiones confesionales, sino que se trata de un problema de mayor alcance. Deleuze parece estar en la misma sintonía que Pasolini cuando en su análisis de las filmografías modernas destaca como uno de sus rasgos comunes más fuertes el mostrar cómo ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias. Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con

el mundo. A partir de aquí este vínculo se hará objeto de creencia: él es lo imposible que sólo puede volverse a dar en una fe. La creencia ya no se dirige a un mundo distinto o transformado. El hombre está en el mundo como una situación óptica y sonora pura. La ruptura del esquema sensorio-motriz evidencia una ruptura del vínculo del hombre con el mundo. Hace de este un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento. Lo intolerable ya no es una injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana. El hombre no es él mismo un mundo distinto de aquel en el cual experimenta lo intolerable, y donde se experimenta atrapado. Este sin sentido es justamente el que atormenta a los personajes burgueses en el último episodio.

Por su parte Pasolini se preguntaba en *Teorema*: ¿cómo creer en un mundo que se ha vuelto burgués? La partida del Huésped nos muestra que en primera instancia la ideología no restituye una creencia, sino que disimula la inexistencia del vínculo hombre-mundo. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser reemplazada más que por una creencia. Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. Se preguntó a menudo por la naturaleza de la ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el mundo, ese es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo). Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia “necesitamos razones para creer en este mundo”. Hay aquí toda una conversión de la creencia. Fue ya este un giro decisivo de la filosofía,

de Pascal a Nietzsche: reemplazar el modelo del saber por la creencia. Pero la creencia reemplaza al saber cuándo se hace creencia en este mundo, tal como es.²⁵⁷ Creer, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo. En el amor o en la vida, creer en ello como lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado: “posible o me ahogo”. Sólo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento, por absurdo, en virtud del absurdo. Artaud nunca consideró la impotencia de la vida como una mera inferioridad. Que nos afectaría en relación con el pensamiento. Ella pertenece al pensamiento, hasta tal extremo que de ella debemos hacer nuestra manera de pensar, sin pretender restaurar un pensamiento omnipotente. Más bien debemos servirnos de esta impotencia para creer en la vida, y hallar la identidad del pensamiento y la vida: *“Pienso en la vida, todos los sistemas que podré edificar jamás igualarán a mis gritos de hombre ocupado en rehacer su vida...”*²⁵⁸

Es innegable que el cine tuvo desde sus comienzos una relación particular con la creencia. Existe una catolicidad del cine. ¿No hay en el catolicismo una gran puesta en escena, y no hay en el cine un culto que toma el relevo de las catedrales? El cine entero parece responder a la fórmula de Nietzsche: “qué nos hace aún piadosos”.

²⁵⁷ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, pág. 230. En una nota al pie de esa misma página, Deleuze plantea una serie de tensiones epistemológicas entre parejas de autores, uno creyente y otro ateo, cuyas filosofías tienen fuertes puntos en común como por ejemplo Pascal-Hume y Kierkegaard-Nietzsche. Lo interesante del común denominador es que la creencia siempre se dirige a este mundo y no a otro. La fe, según estos autores nos vuelve a dar el hombre y el mundo.

²⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 227.

O mejor dicho, desde un principio el cristianismo y la revolución, la fe cristiana y la fe revolucionaria fueron los dos polos que atrajeron al arte de las masas. Es que la imagen cinematográfica, a diferencia del teatro, nos mostraba el vínculo del hombre con el mundo. Una cierta catolicidad no cesó de inspirar a gran número de autores, y la pasión revolucionaria paso al cine del tercer mundo. Coincidiendo con estos lineamientos es que Pasolini construye a la Emilia subproletaria como un icono religioso del cristianismo arcaico para ser contemplada con emoción. Una santa primitiva que nos conecta con el origen de la religión en su momento de plena fe y nos aleja de la pompa artificial de la religión institucional burguesa. No es Emilia el personaje que cree, sino que es a través de ella que el espectador puede comenzar a recobrar una creencia genuina y construir un vínculo con el mundo. Lo seguro es que creer ya no es creer en otro mundo, ni ya en un mundo transformado. Es solamente, simplemente, creer en el cuerpo. Devolver el discurso al cuerpo y, para eso, alcanzar el cuerpo anterior a los discursos, anterior a las palabras, anterior al nombramiento de las cosas: el nombre previo al nombre. Debemos creer en el cuerpo, pero como germen de vida, como el grano que hace estallar los pavimentos, que se conservó y se perpetuó en el santo sudario o en las bandas de la momia y que da fe de la vida, en este mundo tal como es. Necesitamos una ética o una fe, y esto hace reír a los idiotas; no es una necesidad de creer en otra cosa, sino una necesidad de creer en este mundo, del que los idiotas forman parte.²⁵⁹

²⁵⁹ *Ibidem*, págs. 228-231

CONCLUSIÓN

LA SECUENCIA DE apertura del film *Teorema* nos muestra cómo un móvil de exteriores de un canal de televisión (tal vez la herramienta de divulgación ideológica más importante con la que contaba la sociedad de consumo de aquella época) está registrando la donación de una fábrica a sus operarios. El entrevistador realiza una serie de preguntas a estos obreros que indican que lo que está sucediendo allí es un evento de gran valor simbólico (el triunfo histórico definitivo de la burguesía) y que debe ser interpretado. Para el director la donación de la fábrica es un acontecimiento ficcional que simboliza el pasaje del *clerical-fascismo* (período cultural italiano correspondiente al paleo capitalismo) al *consumismo* (período correspondiente al neocapitalismo). Utilizando otra terminología más estandarizada en la jerga filosófica, este mismo acontecimiento podría leerse como el pasaje de la *modernidad* a la *posmodernidad* marcado por el fin de la historia como relato teleológico. Desilusionado por un lado con la caída de los grandes sistemas estéticos y políticos históricos de la izquierda, y por el otro con la liviandad e ineptitud de las vanguardias artísticas y el febril accionar de los jóvenes en Mayo del '68, acción política a la que consideraba un fracaso sobrevalorado que sólo sirvió para reforzar el poder, la gran dificultad que encontraba Pasolini a su alrededor era la inexistencia de lenguajes artísticos y metalenguajes eficaces para poder lidiar con la enorme

cantidad de implicancias que este cambio antropológico traía aparejado. Como había comentado en un reportaje, “*La era de Rosellini y Brecht había terminado*”. A pesar de este escepticismo, el autor seguía creyendo en el cine como medio y aunque su poética distaba mucho de la desarrollada por el neorrealismo, movimiento estético cinematográfico imperante de Italia cuando él se inició en el cine y del que en parte se siente deudor, Pasolini seguía persiguiendo el mismo sueño de la Italia libre e igualitaria que proponía la doctrina nacional popular de Antonio Gramsci.

De allí en adelante, el resto del film no sólo se transforma en una exploración sobre la condición del hombre contemporáneo en el contexto del capitalismo tardío, sino que también se puede considerar a *Teorema* como un ensayo sobre el realismo cinematográfico que el director ha realizado en *La lengua escrita de la realidad*, el cual en varios aspectos amplifica y potencia sus artículos teóricos sobre el lenguaje cinematográfico. El desafío era el de concebir una poética cinematográfica que fuera capaz de recrear a la realidad en la complejidad de todas sus dimensiones sin apartarse nunca de ella, pero evitando caer en el realismo retrógrado y figurativo del cine comercial, ni en la vacuidad conceptual del experimentalismo abstracto de las vanguardias. Era necesario que el arte proveyera la materia mítica para hacer surgir de la tierra al pueblo del porvenir que ya no tenía lugar en un espacio-tiempo totalmente colonizado por la civilización burguesa. A partir de este punto es donde encontramos una fluida continuidad de diálogo entre el proyecto estético-político de Pasolini y la estética cinematográfica de Gilles Deleuze, desarrollada en

sus estudios de dos volúmenes sobre el cine. Entre el final del primer tomo, *La imagen-movimiento* (dedicado a desglosar los presupuestos filosóficos que sustentan al realismo tradicional del cine clásico), y el comienzo del segundo, *La imagen-tiempo* (dedicado a la individualización de rasgos estilísticos de los cuales se puede deducir una estética del cine realmente moderna), Deleuze propone que si hubiera una característica que aglutinara a la perspectiva política del cine moderno sería la idea de que el pueblo ya no existe o no existe todavía. Si bien esta situación era más clara en el tercer mundo también sucedía en la civilización occidental, *pero se encontraba oculta bajo los sistemas de mayorías y los mecanismos de poder*. El pueblo termina funcionando como “duración negativa” para el montaje del poder, término que utiliza Pasolini en su artículo *Teoría de los raccords* para definir a las duraciones temporales elididas en la narración de un film pero que tiene un impacto definitorio para el mismo. Esta división que hace Pasolini entre duraciones positivas y negativas del tiempo cinematográfico nos vinculan con la concepción espaciotemporal que desplegaba Deleuze con su concepto de la imagen cristal, donde en vez de dividir al tiempo y al espacio entre real e irreal, existente e inexistente, la división sería entre las categorías de *actual* y *virtual*, concepción del tiempo que ya está presente cuando en su artículo *La lengua escrita de la realidad* Pasolini efectúa la distinción entre *cine* y *film*, división que Deleuze iba a denominar como categorías de *derecho* y de *hecho* respectivamente. La dimensión actual del film consiste en la parte perceptible del objeto que ocupa un lugar y una duración dentro de las coordenadas espacio temporales de la percepción. En cambio la categoría virtual del cine, se re-

fiere a una imagen del objeto que se encuentra fuera de las coordenadas espacio temporales de la imagen percepción. Allí el objeto pertenece a la gran memoria donde no hay distinción entre pasado, presente y futuro sino que estas dimensiones conviven en un mismo flujo espaciotemporal. Es en esa virtualidad donde reposa el pueblo esperando ser creado, acosando a la imagen orgánica que tiende a cerrarse sobre sí misma para tomar un lugar en la historia. Esta idea de la ausencia de pueblo, compartida por varios de los grandes autores cinematográficos contemporáneos a Pasolini, fue muy resistida en un principio por parte de la izquierda ortodoxa. Se trataba de un nuevo cine que a partir de procedimientos muy poco convencionales buscaban despertar la función de videncia tanto en el personaje como en el espectador. Los dos juntos se hacen visionarios. Tanto en Japón como en Europa la crítica marxista denunció estos films y sus personajes, demasiado pasivos y negativos, ya sean burgueses, neuróticos o marginales, y que reemplazan la acción modificadora por una visión confusa. La crítica italiana no fue le excepción, criticando la posición política directa de Pasolini, alegando que ésta estaba demasiado atada a lo mítico y a la periferia social como para ser efectiva, y estaba demasiado impregnada de un nostálgico y reaccionario populismo romántico como para ser aceptable.²⁶⁰ Pero es precisamente la debilidad de los encadenamientos motores los que permitían desprender

²⁶⁰ Teorema, a pesar de haber tenido buena receptividad entre los católicos progresistas, fue arduamente criticada tanto por la derecha, por ser sexualmente promiscua, como por izquierda, cuyos críticos lo consideraron como un film ambiguo y visionario. Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, pág. 201.

grandes fuerzas de desintegración. El objetivo principal era el de captar la mutación. Mutación de Europa tras la guerra, mutación de un Japón americanizado, mutación de Francia en el '68, mutación en la Italia del milagro económico de la posguerra, donde la revolución interna del tecnocapitalismo movilizaban los andamiajes internos de un entramado social cuya estructura "quería ser otra estructura". No es que el cine se aparte de la política, todo el cine se vuelve político pero de otra manera.²⁶¹

En la introducción de la tesis ya habíamos destacado que el film estaba estructurado como un problema matemático cuya hipótesis era la pregunta que realizaba el periodista al comienzo del film en relación a la nueva situación social y política a la que se tenía que enfrentar Italia: *¿Dada esta nueva situación de la burguesía donde finalmente había triunfado sobre sus enemigos históricos, ahora cómo sigue la historia?* Esta pregunta es la que pone en marcha un film que, como diría Artaud en relación con el *cine de la crueldad*, "no cuenta una historia, sino que desarrolla una serie de estados de espíritu que se deducen unos de otros como el pensamiento se deduce del pensamiento".²⁶² Este borramiento de los límites entre teoría y práctica de la cinematografía fue otro rasgo importante de su concepción del realismo. El film *Teorema* en muchos aspectos puede ser considerado como una instancia teórica que integra y amplifica los escritos del autor que, insatisfecho por el discurso verbal, escribió un artículo teórico en el lenguaje del cine²⁶³ que

²⁶¹ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, pág. 34.

²⁶² *Ibidem*, pág. 233.

²⁶³ Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, pág. 199.

tiene una relación de continuidad muy sólida con los problemas teóricos planteados en sus artículos escritos.

En el terreno de la “Lingüística fílmica” la razón todavía no ha producido el esfuerzo que tanto éxito tiene ordinariamente: todavía no ha conseguido “abstraer” al “cine” de los “films”. Conocemos los “films” (igual que conocemos los hombres o los poemas), pero no conocemos el “cine” (igual que seguimos ignorando qué es la humanidad o la poesía). O bien, si sabemos un poco lo que es el cine, es como cine industrial, o como cine fenómeno social: igual que si conociéramos una lengua como hecho instrumental sin saber exactamente qué es.²⁶⁴ En el tercer punto del segundo movimiento de la tesis, vimos cómo, en su ambición por despragmatizar y desnaturalizar totalmente la realidad, Pasolini pretende, llevando a la semiótica audiovisual al extremo, escribir una filosofía del cine, cuya base consiste en la subversión de la fórmula clásica del nominalismo: *nomina sunt res* pasaría a ser *res sunt nomina*. Si la realidad puede ser descifrada, esto significa que es un lenguaje que ha sido cifrado previamente. Si hay descifrador hay también cifrador. Siendo la realidad un lenguaje cuyas palabras son las cosas, cada una de estas cosas es para nosotros como decodificadores, primero y principal, signo de sí misma. Desde el punto de vista expresivo una jerarquía entre signos sería injusta e injustificable, por lo tanto, cada signo tiene el mismo valor que el otro.

La característica esencial del cine al concretarse en el film es la de poseer un tiempo y un espacio diferentes

²⁶⁴ Dufлот, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970, pág. 151.

al de la realidad. Este hecho nos brinda una garantía de calidad artística en el cine como metalenguaje. Es el autor quien escoge el pasaje del tiempo (más real o sintética) y también el espacio de un plano y las relaciones de espacio entre un plano y otro. En posibilidad de inclusión y exclusión de tiempos y espacios es donde el cine encuentra su libertad simbólica y metonímica.²⁶⁵ En la realidad no hay significado, ya que el significado es todavía un signo. Un signo de la realidad física no es un signo oral-escrito sino un signo icónico vivo. Esto quiere decir que los signos de las lenguas verbales no hacen más que traducir los signos de las lenguas no verbales. Por ende, los signos de las lenguas orales escritas no hacen más que traducir los signos de la lengua de la realidad. El lugar donde se desarrolla esta traducción del signo no verbal, o sea, de los objetos de la realidad representándose, evocando su fisicidad es la imaginación del decodificador. *Lo no verbal es por consiguiente otra verbalidad: la del lenguaje de la realidad.* En el caso de las lenguas audiovisuales esta traducción se produce por reproducción y no por evocación como en las lenguas orales escritas. Por lo tanto la transición de esa estructura que quiere ser otra estructura como es el caso del guión cinematográfico es regresiva ya que de la lengua oral escrita avanza hacia una lengua de la realidad re-evocada. Este proceso sucede en todas las lenguas pero en el cine se reproduce materialmente.²⁶⁶

²⁶⁵ Pasolini, Pier Paolo. "Res Sunt Nomina", en *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, págs. 215-216.

²⁶⁶ Pasolini, Pier Paolo. "O Nao-Verbal como outra Verbalidade", en *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982, pág. 218.

También habíamos visto como esta perspectiva sobre el lenguaje cinematográfico fue muy resistida por los principales semiólogos y teóricos del lenguaje cinematográfico de la época (por ejemplo Eco, Metz y Garroni) al acusarla de ser una visión ontologista que confunde hechos naturales con fenómenos culturales. Giuliana Bruno, en un artículo escrito a principio de los años '90, repasa esta polémica con la perspectiva de dos décadas de distancia y reivindica la postura que el autor italiano sostenía sobre la relación entre el cine y la realidad. Al releer sus principales ensayos sobre el lenguaje cinematográfico de mediados de la década del '60 (especialmente *El cine de poesía* y *La lengua escrita de la realidad*) podemos notar que la realidad no está allí concebida como una entidad monolítica, unitaria y ontológica. En vez de esto, está representada como un territorio dinámico de negociación, contradicción y comunicación social. El vínculo que Pasolini establece con lo real es entendido como la inscripción de las producciones culturales y del propio discurso teórico en los dominios de la praxis. Su realidad es una práctica social, el terreno donde interactúan la historicidad y el texto social con el lenguaje del film. Para el autor italiano no se trata de proponer un cine realista o ver al cine como la reproducción de la realidad, sino de revertir los términos del realismo clásico. Pasolini concibe a la realidad como ese "discurso de las cosas" que el cine narra. El signo cinematográfico se transforma en signo metalingüístico, un vehículo, un interpretante para otro signo. Esta concepción se aproxima a la famosa noción de Jaques Lacan la cual pregona que un *significante represen-*

ta un sujeto para otro significante. Con esta inversión de la fórmula clásica del nominalismo donde *res sunt nomina* (la realidad es un lenguaje) reemplaza a *nomina sunt res* (el lenguaje es la realidad), sugiere que el lenguaje es el sistema estructurante de lo real, Pasolini se anticipa al enfoque posestructuralista para el cual hasta el inconsciente está estructurado como un lenguaje. La formulación de Pasolini donde presenta al cine como la lengua escrita de la realidad asume, por un lado, que lo real en sí mismo es considerado un lenguaje (el discurso de la acción), y por el otro de que el cine es considerado como *scrittura*, en un sentido que se acerca mucho a la ampliamente utilizada noción de *écriture* acuñada por Jaques Derrida. Concibiendo a lo real y al cine como sistema de signos, habitados por el rastro de otros signos, Pasolini los inscribe en un proceso que elude definición y afirma interminable textualidad. La relación entre el cine y la realidad es la expresión de un texto social, la cualidad física de las formas cinemáticas. Los films de Pasolini están poblados de significantes corpóreos. Su cine reconfigura la política del cuerpo y reclama la inscripción de la fisonomía subproletaria y la mirada homosexual en el paisaje fílmico. Tanto su trabajo cinematográfico como teórico son informados por la "*fisicita*", una pregnancia física, mientras Pasolini hace visible su escritura. En el diálogo entre el sujeto y *res*, la posición del sujeto está definida en relación al aroma corpóreo, la huella del sexo, clase, raza y la fisonomía geopolítica. Esta huella está marcada en el cuerpo del sujeto como también en el cuerpo de las cosas, en su sistema de uso e intercambio de valor. La pragmática y proxémica relación entre *res* y

nomina (praxis social y lenguaje) mediada por el cuerpo, es el territorio de definición de la ideología.²⁶⁷

Todos estos problemas están presentes en *Teorema*, que como un ensayo sobre la crisis en la significación, dramatiza lo que el realismo necesita para poder seguir utilizando la palabra realidad. Presentando a los signos como no resueltos al comienzo, y mostrándolos como progresivamente explotan e implosionan luego de su encuentro con la pasión, Pasolini enuncia visualmente una teoría sobre el realismo, que nunca elaboró por escrito. De acuerdo con esta teoría, los signos sólo adquieren sentido tras haberse encontrado con la pasión, que no es otra que la pasión del cuerpo. Este film es un artículo teórico expresado en *La lengua escrita de la realidad* que demuestra el rol epistemológico del cuerpo y su relación con el pensamiento.²⁶⁸ El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que este debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que un cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida. Pensar es aprender lo que puede un cuerpo no pensante, su capacidad, sus actitudes y posturas. Es por el cuerpo (y no por intermedio del

²⁶⁷ Bruno, Giuliana "The Body of Pasolini's Semiotics: A Sequel Twenty Years Later", en Rumble, Patrick and Bart Testa (eds.). *Pier Paolo Pasolini, Contemporary Perspectives*. Canada: University of Toronto Press Incorporated, 1994, págs. 92-99.

²⁶⁸ Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993, pág. 212.

cuerpo) cómo el cine contrae sus nupcias con el espíritu, con el pensamiento.²⁶⁹

A nivel diegético la importancia del rol del cuerpo en el relato es introducida por el misterioso personaje del Huésped, el elemento externo y “problemático” del film que es además un catalizador que hace reaccionar al resto de los personajes poniendo en crisis al sistema simbólico que los soporta. El medio de expresión que utiliza para vincularse es el sexo, práctica corporal que tiene en la obra una significación múltiple. En primer lugar la práctica del sexo es utilizada como ámbito de verificación ideológica que nos remite al acontecimiento que funciona como base del film. Las atrofias y frustraciones que padecen los personajes en ese ámbito nos remiten a la transición histórica entre el clerical-fascismo (período de represión) y el consumismo (exceso de permisividad). Esta última etapa genera por un lado, la abolición del placer en pos una neurosis de compulsión al acto, y por el otro, al consagrar a la pareja heterosexual como forma paroxística de la actividad sexual: se suprimen y condenan todas las prácticas alternativas. Este es el patrón de falsa tolerancia y homologación, orientado hacia la supresión de la alteridad que Pasolini encuentra en la sociedad de consumo contemporánea. Pero el sexo también es entendido como un rito material y primitivo, actividad genética que hace surgir un cuerpo primordial anterior al discurso que nombra a las cosas. Esta situación nos introduce a otro elemento fundamental en la concepción del realismo de Pasolini (sobre todo en el período del denominado

²⁶⁹ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983. Pág. 251.

cuarteto mítico del que forma parte *Teorema*), que es la apertura e incorporación de la dimensión mítica como aspecto esencial de la realidad.

El mito siempre le interesó a Pasolini como saber que cuestiona al logos, y la religión como instancia cuestionadora del sujeto político. El punto crítico es la oposición entre el modelo de saber y el de creencia. La ideología hegemónica busca confundirlos proponiendo a aquellas creencias que sirven para reforzar el sistema como un saber y condenando a otras con el rótulo de error o superstición. Por eso es que los films de Pasolini de fines de la década del sesenta se desarrollan aboliendo la historia en favor de la continua repetición de momentos arquetípicos. Aquí todo es sabido de antemano y, como Pasolini nos dice en el final de *Edipo Re*, la vida termina donde comienza. Sus personajes habitan en una cinematografía que, como el ritual, está construida alrededor de momentos primordiales, momentos imbuidos con el amor escandaloso, los deseos prohibidos que, como Freud nos dice, provocan y al mismo tiempo vienen del tabú. Incrustados en los dominios más recónditos del inconsciente, estos momentos nos transportan a lo que Pasolini, inspirado por Mircea Eliade, vio cómo los dominios de lo mítico y lo sagrado²⁷⁰. En la entrevista con Duflot, Pasolini se refiere a las implicancias históricas actuales que contienen sus films de ese período como *Edipo*, *Teorema*, *Porcile* y *Medea*: “Si se quiere podría ser también la historia de un pueblo del Tercer Mundo, de un pueblo africano, por ejemplo, que conocería la misma catástrofe por el contacto con

²⁷⁰ Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990, págs. 167-168.

la civilización occidental materialista. Por otra parte, la irreligión de Jásón, la ausencia de toda metafísica, ha alcanzado tal grado que él es la relación con nuestra historia moderna."²⁷¹ La superación cultural es una ilusión. Nada se pierde. Lo sagrado, el mito, las civilizaciones arcaicas, los pueblos de la tierra y de la naturaleza, el hombre prehistórico, se entierran como Emilia en el final de *Teorema*, sin desaparecer jamás completamente. El niño permanece en el corazón del hombre. El eros salvaje arde en el centro de los rituales eróticos. Todas estas presencias definen una ética profunda, tanto, si no más, como la moral del progreso y de la producción. "*Lo trágico es la ruptura definitiva de esta continuidad. La irrupción de lo sagrado en la vida cotidiana.*"²⁷² Esto es exactamente lo que sucede en *Teorema* con la llegada del Huésped. Este personaje que al igual que el centauro de *Medea* es un híbrido entre lo mítico y lo histórico, entre lo humano y lo divino, encuentra su contrapartida simbólica en la imagen del desierto, exceso que ha sido castrado del escenario ideológico burgués y al mismo tiempo nos remite al origen, a la fundación de un sujeto, representando al grado cero de la cultura. La inclusión de esta imagen de naturaleza polisémica en el relato provoca en la composición orgánica del montaje del film lo mismo que el Huésped en el orden simbólico de la familia burguesa. Es la *imagen cristal*²⁷³ por excelencia que hace visible al tiempo descubriendo sus flujos simultáneos en forma estratificada.

²⁷¹ Duflot, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970, pág. 132.

²⁷² *Ibidem*, pág. 132.

²⁷³ De acuerdo a la categoría creada por Deleuze y Guattari analizada en mayor extensión en el apartado 2.2.2. del tercer movimiento de la tesis.

La introducción de la dimensión mítica demanda una nueva concepción de la historia que implica el reconocimiento y reconciliación con las tradiciones del pasado pero que coexisten aún con el presente, lo que demanda hundirse en el acontecimiento, remontarlo desde adentro y no pasar de largo, saltando de acontecimiento en acontecimiento de forma cronológica. Es una acción genética de la creación artística y política. La historia es inseparable de la tierra, la lucha de clases está bajo la tierra y, si se quiere captar un acontecimiento, no hay que mostrarlo, no hay que pasar a lo largo del acontecimiento para hundirse en él, pasar por todas las capas geológicas que son su historia interior (y no sólo un pasado más o menos lejano). Captar un acontecimiento es rescatarlo de las capas mundanas de la tierra que constituyen su verdadera continuidad, o que lo inscriben en la lucha de clases. La historia tiene algo de campesino²⁷⁴. Esta es la figura arquetípica del *palimpsesto* a la que constantemente recurre Pasolini. Momento donde se traslucen los rasgos de la memoria material del mundo, contemporánea al presente.

Esta tensión entre lo eterno y lo histórico alcanzaría su clímax y explotaría en el último episodio que coincide con la resolución del problema. En los primeros cinco episodios de *Teorema*, a pesar de haber desplegado momentos poéticos donde se ponía en evidencia la enunciación y se generaban fisuras que ponían en crisis a la composición orgánica de la narración, el relato se mantenía al filo del realismo tradicional de lo que Deleuze denominó la *imagen-tiempo*. De acuerdo con esta clasificación hay tres categorías de la imagen cinematográfica que hasta aquí

²⁷⁴ *Ibidem*, pág. 336.

han estado muy presentes y que tienen una relación directa con el estilo de relato de la tragedia griega clásica a la cual Pasolini le estaba prestando especial atención durante el período en el cual realizó el cuarteto mítico. En primer lugar está la *imagen-relación*, que es la categoría de la imagen donde las relaciones de pensamiento como modos conectivos prevalecen por sobre las conexiones orgánicas. *Teorema* es un sistema alegórico de signos que está organizado como un problema matemático. Luego, la *imagen-pulsión*, que pone en juego una suerte de teatro naturalista²⁷⁵ donde las pulsiones en estado latente, expresadas en fetiches y síntomas, ejercen presión sobre los comportamientos y convenciones de la superficie. Por último, se encuentra la evidenciación de una conciencia cámara expresada en la imagen de la *toma semisubjetiva* que había enunciado Jean Mitry y que podría ser considerada como una modalidad de la *toma subjetiva indirecta libre*. Esta modalidad de la narración, que es también uno de los pilares del artículo *El Cine de Poesía*, hace eco de una *conciencia poética* que caracteriza al cine de Pasolini, que no sería estrictamente hablando estética ni tecnicista (como los ejemplos citados de Antonioni y Godard), sino más bien mística o “sagrada”. Lo cual permite llevar la imagen-percepción o la neurosis de sus personajes, al nivel de la bajeza y la bestialidad, con los contenidos más abyectos, reflejándolos a la par en una pura conciencia poética animada por el elemento

²⁷⁵ En el sentido que le da Deleuze al término donde la relaciona con la dimensión bestial y animal del realismo que hay por ejemplo en las novelas de Emile Zola, y no en el sentido que le da Pasolini donde relaciona al naturalismo con una forma básica del realismo que se limita a la reproducción de la realidad sensible.

mítico o sacralizante. Esa permutación de lo trivial y lo noble, esa comunicación de lo excremental y lo bello, esa proyección en el mito, Pasolini ya los diagnosticaba ya en el discurso indirecto libre como forma esencial de la literatura. Y acaba produciendo con ello una forma cinematográfica capaz tanto de la gracia como del horror. La imagen percepción hallaría un estatuto particular en la “subjetiva indirecta libre”, que sería una suerte de una reflexión de la imagen en una conciencia de sí cámara. Entonces ya no importa saber si la imagen es objetiva o subjetiva: la imagen es si se quiere, semisubjetiva, pero esta semisubjetividad no indica ya nada que sea variable o incierto. Ya no señala una oscilación entre dos polos, sino una inmovilización según una forma estética superior.²⁷⁶ Pero estas formas del realismo que se encuentran al límite de la *imagen-percepción* sirven como trampolín para que el relato alcance las potencias de la *imagen-tiempo*. Tras haber generado una fisura en el seno del orden simbólico de la burguesía, tanto en el verosímil argumental como en el modo tradicional de organizar el lenguaje, el *Huésped* y el *Desierto* despliegan una serie de potencias en la imagen que se actualizan en el segmento donde Emilia de vuelta en su pueblo, deviene una santa. Es ahí donde el film alcanza su mayor potencia estética y teórica como manifiesto del realismo cinematográfico.

En el último episodio del film, la imagen deja de estar organizada como real o irreal, objetiva o subjetiva de acuerdo a si provienen o no del interior de la conciencia de los personajes. Esta pasa a ser concebida como una *imagen-*

²⁷⁶ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 115-116.

cristal que representa al punto de indiscernibilidad entre la imagen las imágenes objetivas y subjetivas, que ahora pasan a dividirse entre lo actual y lo virtual. Lo que se ve en el cristal es un poco de tiempo en estado puro, tiempo que pasa a ser reversible con respecto al sujeto, dejando de ser lo interior en éste y es ahora el sujeto el que pasa a habitar en el interior del tiempo. Eso es lo que sucede con los milagros y transformaciones místicas de Emilia, que no sólo existen en la subjetividad de la conciencia de los campesinos del subproletariado, sino que son elementos que forman parte de la tradición folklórica italiana y que todavía se encuentran allí, enterrados bajo la civilización burguesa como un estrato temporal de la memoria que no es menos real que la actualidad histórica burguesa. Aquí surge una dimensión utópica que despliega una función de subversión social con respecto a la ideología burguesa.²⁷⁷ Se libera también una fuerza referencial de segundo grado a la que Ricoeur denomina referencia primordial, donde la ficción tiene el poder de redescubrir la realidad creando un discurso poético que permite ver nuestra pertenencia profunda al mundo de la vida, expresando el lazo ontológico de nuestro ser con los otros seres y con el ser, suspendiendo de esta manera a la esfera de significación regida por nuestros intereses pragmáticos y poniendo a la “tesis del mundo” entre paréntesis. En términos deleuzianos esa referencia primordial es la imagen directa del tiempo fuera de cualquier mediación sensorio-motriz que la subordine al movimiento. La diferencia es que para Deleuze esta imagen expresa una

²⁷⁷ De acuerdo con la función de subversión ideológica de la utopía según Ricoeur, expuesta en el tercer movimiento de la tesis.

disyunción, una multiplicidad originaria que es imposible de recomponer en una unidad.

Pero la *imagen-tiempo* no sólo es visual sino también sonora. En *Teorema* las dimensiones temporales también están definidas por la música. El tema musical del episodio 3 funciona como motivo conductor de la burguesía (dimensión histórica actual), en tanto que la música de títulos es el motivo conductor de Emilia y el subproletariado (dimensión virtual de la memoria). El *Réquiem* de Mozart funciona, al igual que el desierto con respecto a la composición orgánica de la imagen, como el umbral poético entre ambas dimensiones. Es la dimensión mítica que al igual que el Huésped es parte actual y parte virtual. La música es el aspecto de la puesta en escena que comienza a anticipar la separación definitiva e irreconciliable que dejará como saldo la resolución. La imagen final del film es una imagen poética que representa a la crisis epistemológica de la posmodernidad, donde el abrumado e impotente para brindar respuestas sujeto de conocimiento encarnado por Paolo, a su vez símbolo del poder burgués, deambula desnudo por el desierto, lanzando un grito primal de desesperación sobre el *Réquiem* de Mozart, banda incidental que configura una gran síntesis simbólica. Genera una *fisura*²⁷⁸ en la mirada del espectador que lo reenvía a la pregunta hermenéutica que constituye la hipótesis de la obra generando una circularidad en el relato, pero esta vez, la pregunta queda suspendida en el aire reverberando en el umbral poético del tiempo alcanzando la dimensión eterna: “¿si la historia

²⁷⁸ En contraposición al concepto de *Sutura* acuñado por Jaques Alain-Miller, en su artículo “Suture (elements of the logic of the signifier)” publicado en la revista *Screen* 18, N° 4 (Invierno 1977-1978), págs. 24-34.

se ha vuelto burguesa, ahora qué?” Ahora es el turno del espectador. De esta manera el texto se convierte en ese circuito de comunicación que va desde la imaginación del autor a la imaginación del espectador.

Este flujo de comunicación que va de la imaginación del autor a la imaginación del lector (o espectador en el caso del cine), es lo que comienza a ponerse en juego cuando la imagen adquiere tal vigor que prevalece sobre la subjetividad. Es lo que Arthur Schopenhauer propone cuando en el acto de contemplar: “el observador y la percepción se han vuelto una, ya que la totalidad de la conciencia está ocupada por una única imagen sensible y por lo tanto, aquel que está sumergido en esta percepción deja de ser un individuo, ya que en aquella percepción el individuo se pierde a sí mismo”²⁷⁹. Es el también el principio de comunicación del discurso indirecto libre del que hablaba Mikhail Bakhtin en su *Teoría de la novela*, donde una multiplicidad de voces que vienen “del afuera” son captadas por el autor el que a través de la escritura las busca “despertar” en la imaginación del lector. Este proceso es para Deleuze uno de los aspectos fundamentales que definen al cine moderno donde se pone en juego una oscilación permanente entre yo y el otro que presenta el borramiento de una totalización de las imágenes en provecho de un afuera que se inserta entre ellas (la imagen del desierto como umbral poético y vaso comunicante con la memoria virtual del mundo)

²⁷⁹ Cita del tercer tomo de *The World as Will and Idea* de Arthur Schopenhauer, pág. 231. Citado por Angela G. Meekins. “Pier Paolo Pasolini: Narcís Tal Friúl” en Baranski, Zygmunt G. (ed.). *Pasolini Old and New*. Foundation for Italian Studies: University College Dublin, 1999, pág. 230.

y la ruptura de la unidad del monólogo interior la cual es reemplazada por una visión indirecta libre que impone una pluralidad de voces (el *plurilingüismo* del que habla Pasolini, multiplicidad de dialectos en oposición a la institucionalización de la lengua italiana media de la burguesía). Además, como consecuencia de las dos situaciones anteriores, se produce una ruptura definitiva de la clásica unidad hombre-mundo (refutación de la tesis del mundo en términos de Ricoeur) que es reemplazada por la creencia en un mundo material previo al discurso del poder, mundo que se ha vuelto pura potencia, pura posibilidad. La figura inicial del *oximorón* como unidad irreductible entre la actualidad de la dialéctica histórica identificada con la burguesía y la permanencia crónica de la memoria virtual con el subproletariado mítico resquebrajándose y transformando cada dimensión en una serie independiente que sigue su propio curso. El cine pasa a ser un discurso indirecto libre operando sobre la realidad que funciona como una metáfora, pero en el sentido que le da Paul Ricoeur en su artículo sobre la imaginación, es decir reestructurado los campos semánticos, donde la realidad deja de ser imitada y pasa a ser creada.

Para recapitular, lo que pone de manifiesto el último episodio es que la burguesía y el subproletariado no son simplemente dos clases o estratos sociales distintos que conviven en un mismo mundo, sino que se trata de dos categorías diferentes de pensamiento donde cada una de ellas constituye una serie que se desarrolla de forma independiente y autónoma con la otra. Ya no hay unidad entre ambas ni unidad de un mundo que las soporta, sino que evidencian un principio de pluralidad multiplicidad

de los mundos del porvenir. Este es en esencia el *plurilingüismo* y la *diversidad* a los que permanentemente se refiere Pasolini. Las series se pueden distinguir una de la otra a través de la atribución de propiedades respectivas:

- Burguesía: uniformidad, sujeto, prosa, tecnología, comunicación, historia, dialéctica, evolución, civilización, capitalismo, urbe, norte, primer mundo, ritual, logos, razón, pragmatismo, concepto, religión confesional, saber, laicismo, actualidad (en contraposición a la virtualidad), acción, convención, poder, consumo, composición orgánica.
- Subproletariado: pluralidad, ser, poesía, expresividad, memoria, cultura folklórica, subdesarrollo, rural, sur, tercer mundo, rito, mito, temporalidad cíclica, devenir, imagen, religión mística, fe, creencia, virtualidad (en contraposición a la actualidad), pasión, tradición, corporalidad, materia, simultaneidad temporal.

Dentro de este esquema, el desierto es el umbral poético entre el lenguaje y la materia que funciona como la cuña temporal que divide las aguas entre ambos flujos. El Huésped es el elemento externo, que puede ser la gracia o el azar, que transforma al *teorema* en *problema*, resquebrajando la unidad lógica desde el interior del verosímil y empujando a estas categorías a su disolución definitiva. Esta resolución del problema que plantea Pasolini en *Teorema* no propone una resolución histórica entre dos agentes antagónicos cuya confrontación de fuerzas tiene algún tipo de resolución dialéctica. Al mismo tiempo que pone en crisis la concepción tradicional del sujeto histórico

también pone en crisis la concepción de la unidad narrativa tradicional del relato cinematográfico. Esta ruptura con los imperativos de la narración tradicional hacen visible a la verdadera naturaleza del cinematógrafo, la cual según Antonin Artaud citado por Deleuze no es más (ni menos) que un asunto de vibraciones neurofisiológicas, donde la imagen debe producir un choque, una onda nerviosa que haga nacer el pensamiento, ya que el pensamiento no siempre existió. El pensamiento no tiene más funcionamiento que su propio nacimiento, siempre la repetición de su nacimiento, oculto y profundo. Hay una oposición absoluta entre un proyecto como el de Artaud y una concepción como la de Eisenstein. Se trata efectivamente, como dice Artaud, de unir el cine con la realidad íntima del cerebro, pero esta realidad íntima no es el todo, es por el contrario una fisura, una hendidura. Según Blanchot, Artaud invierte los términos del movimiento, sitúa en primer lugar el desposeimiento, y ya no la totalidad de la que este desposeimiento parecía inicialmente como la simple carencia. Lo primero no es la plenitud del ser, sino la grieta y la brecha. En síntesis, lo que Artaud trastoca es el conjunto de las relaciones cine-pensamiento: por una parte ya no hay todo pensable por el montaje, por la otra ya no hay monólogo interior enunciable por la imagen. Se diría que Artaud da vuelta el argumento de Eisenstein: si es verdad que el pensamiento depende de un choque que lo hace nacer (el nervio, la médula), el pensamiento no puede pensar más que una sola cosa, el hecho de que no pensamos todavía, la impotencia para pensar el todo como para pensarse a sí mismo, pensamiento siempre petrificado, dislocado, derrumbado. Un ser del pensamiento

siempre por venir. La esencia del cine tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento, exponiendo su límite inferior y superior. Por un lado la presencia de un impensable en el pensamiento y que sería a la vez como su fuente y su barrera; por el otro, la presencia al infinito de otro pensador en el pensador, que quiebra todo monólogo de un yo pensante. Lejos de restituir al pensamiento el saber o la riqueza interior que le falta, la deducción problemática de *Teorema* pone lo impensado en el pensamiento, porque lo destituye de toda interioridad para cavar en él un afuera, un revés irreductible, que devora su substancia. El pensamiento se ve llevado por la exterioridad de una "creencia", fuera de toda interioridad de un saber.²⁸⁰

Esta nueva relación entre el pensamiento y la creencia nos introduce al problema de la verdad y en qué forma le concierne al cine. De acuerdo con Alain Badiou, una verdad absoluta es un evento que trasciende largamente la capacidad cognitiva del Sujeto ya que en su totalidad esta pertenece a la orden del Ser. Lo que el Sujeto puede percibir son tan sólo los signos que refieren a esa verdad que lo excede cuyo origen fuera de la dimensión espacio-temporal. A partir de esta apreciación, el autor introducía la siguiente paradoja: el mal, en este caso bajo la forma de la mentira, no significa la ausencia de verdad, sino por el contrario es inmanente a ésta y se da cuando una verdad, siempre parcial, es instrumentada para presentarse como una verdad total, universal. Es un ejemplo de doble negación hegeliana. *La paradoja está en que el mal está constituido*

²⁸⁰ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, págs. 221-234.

por un exceso de verdad. Esta operación de universalización arbitraria y violenta de la verdad es uno de los pilares de las políticas totalitarias. No es otra cosa que el colonialismo, el verdadero rostro de la concepción actual de la globalización. La nueva y verdadera universalidad sólo podrá ser alcanzada por un diálogo o puesta en relación entre los nuevos sujetos políticos todavía no constituidos, para lo cual es necesario “regresar” a ese momento originario (contemporáneo al presente) donde, como lo enuncia Deleuze no hay un todo sino un principio de multiplicidad. Este nuevo comienzo daría lugar a una multiplicidad real de sujetos que reemplazaría a la multiplicidad aparente que consiste en una imagen indirecta de fragmentación de un mismo y único sujeto que restituye un todo. A consecuencia de este cambio la fe, y no el saber, pasa a ser el punto de partida de la nueva relación del hombre con el mundo. La creencia, hija de la impotencia del pensamiento, reemplaza al saber del pensamiento omnipotente. Este es el cristianismo de Pasolini que es al mismo tiempo la contratara de la fe revolucionaria. Su cine está basado en la necesidad de crear los medios para volver a creer en este mundo y no en otro. En el mundo del cuerpo y la materia previo a la apropiación del discurso del poder. Mundo que nos devuelve un porvenir abierto, que es pura posibilidad en su estadio más utópico. Un cine verdaderamente constituyente: construir los cuerpos y, con ello, volver a darnos la creencia en el mundo, devolvemos la razón... ¿no contribuirá un cine verdadero a que recobremos razones para creer en el mundo y en los cuerpos eclipsados?²⁸¹

²⁸¹ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983, pág. 266.

Deleuze, concluye *La imagen-tiempo* concibiendo a la práctica cinematográfica como “una nueva praxis de imágenes y signos” que demanda de tal modo una nueva praxis conceptual ya que ninguna determinación técnica, aplicada o reflexiva es suficiente para establecer los conceptos del cine mismo. Ha habido, en la historia del cine, pocos cineastas que hayan compartido esta afirmación con más vigor y fervor que Pier Paolo Pasolini. Uno de los fuertes de su obra reside justamente en ser una teoría de la praxis, una praxis densa en implicancias teóricas e investigaciones. Cuando interpreta a la realidad como “el lenguaje de la acción” o “un diálogo pragmático entre nosotros y los objetos, incluyendo nuestro cuerpo”, cuando habla del lenguaje cinematográfico como “la lengua escrita de la realidad”, “*imsigno*”, “*escritura*”, estos términos deben ser entendidos como apertura semiótica hacia una historicidad y hacia la dimensión del cuerpo en vez de ser considerados como términos de un realismo retrógrado. El film *Teorema*, por su ruptura definitiva con la imagen orgánica y con la unidad enunciativa del discurso, tiene un alcance teórico superior a sus artículos escritos sobre el cine. Es un manifiesto sobre el realismo cinematográfico que desde el punto de vista estético, no cae en las convenciones del realismo tradicional ni en los reciclajes superficiales de las vanguardias posmodernas, y desde el punto de vista político, sus polémicas en contra de la lógica cultural del capitalismo tardío, aportan elementos para una praxis que transitando la izquierda radical no caiga ni en el comunismo tradicional retrógrado, que ya carece de herramientas para operar en el presente, ni en las posturas extremas y fundamentalistas del terrorismo,

las cuales, para algunos teóricos, parecieran ser la única opción posible para la izquierda en estos días. Atacando la nivelación de conflictos y la imagen de unidad superficial resultante del puritanismo industrial de la sociedad de consumo, puso el foco de atención en las culturas regionales y las particularidades históricas. Pasolini fue uno de los primeros intelectuales en pregonar y articular las implicancias del eclipse de la historia como relato teleológico.

El llamado de Pasolini por una reinscripción discursiva del pasado y por la reconstrucción de la historicidad en las prácticas culturales, parecen hoy muy contemporáneas. Su teoría es política en tanto que aborda el problema de las políticas de la teoría y la relación entre el poder y el conocimiento. La dimensión política de sus textos se articula en forma escrita pero también en modos y canales de circulación del discurso. Las preguntas formuladas por Michel Foucault con respecto a los modos de circulación, control e hipotéticos destinatarios del discurso son centrales en este autor que con su práctica de escritura y diseminación heréticas dirigió el posicionamiento de prácticas discursivas.²⁸² Por todo esto concluimos que *Teorema* fue la forma que Pasolini encontró para mantener viva su esperanza en la posible concreción del sueño nacional-popular *gramsciano*, que es al mismo tiempo su modo de renovar él, y hacernos renovar a nosotros, la creencia en este mundo.

²⁸² Bruno. Giuliana "The Body of Pasolini's Semiotics: A Sequel Twenty Years Later", en Rumble, Patrick and Bart Testa (eds.). *Pier Paolo Pasolini, Contemporary Perspectives*. Canada: University of Toronto Press Incorporated, 1994, págs. 100-102.

BIBLIOGRAFÍA

Textos de Pier Paolo Pasolini

Pasolini, Pier Paolo. *Cartas luteranas*. Traducido por Joseph Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

Pasolini, Pier Paolo. *Descripciones de descripciones*. Traducción de Guillermo Fernández. México: Consejo nacional para la cultura y las artes, 1995.

Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982.

Pasolini, Pier Paolo. *Escritos corsarios*. Traducido por Silvia Manteiga. Santiago de Compostela: Edicions Positivas, 1993.

Pasolini, Pier Paolo. *Las cenizas de Gramsci*. Traducción y prólogo: Antonio Colinas. España: Gráficas Valencia, S. A., 1985.

Pasolini, Pier Paolo. *Las películas de los otros*. Traducción: Carmen Gallego Cruz. Barcelona: Editorial prensa ibérica, S. A., 1999.

Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 1ª edición, 2005.

Textos sobre Pier Paolo Pasolini

Baranski, Zygmunt G. (ed.). *Pasolini Old and New*. Foundation for Italian Studies: University College Dublin, 1999.

Baranski, Zygmunt G. and Robert Lumley (eds.). *Culture and Conflict in Postwar Italy*. Hong Kong: The Macmillan Press Ltd., 1990.

Bondanella, Peter. *Italian Cinema from Neorealism to the present*. New York, N.Y: The Continuum International Publishing Group Inc., 3rd edition, 2001.

Duflot, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970.

Fantuzzi, Virgilio. *Pier Paolo Pasolini*. Traducción: José Luis Blanco Vega. Bilbao: Editorial Vizcaína, 1978.

González, Fernando. *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

Green, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. España: Ediciones Catedra, S.A., 1999. Pasolini, Pier Paolo y Rohmer, Eric. Cine de poesía contra cine de prosa. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 2a edición, 1976.

Rumble, Patrick, Testa, Bart (eds.). *Pier Paolo Pasolini, Contemporary Perspectives*. Canada: University of Toronto Press Incorporated, 1994.

Rumble, Patrick. *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*. Canada: University of Toronto Press Incorporated, 1996.

Stack, Oswald. *Pasolini on Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press, 1969. Viano, Maurizio. *A Certain Realism*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993.

Referencias

Aumont, Jacques. *Estética del Cine*. Barcelona: Paidós, 2000.

Bettetini, Gianfranco. *La Conversación Audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1985. Chion, Michel. *La Audivisión*. Barcelona: Paidós, 1ª edición, 1993.

Croce, Benedetto. *Aesthetic as science of expression and general linguistic*. Translated by Douglas Ainslie. Londres: David R. Godine Publisher, 1983.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983.

Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1ª edición, 2003.

Nietzsche, Federico. *El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música*. Traducido por Oscar Caeiro. Buenos Aires: Editorial y Librería Goncourt, 1978.

Ricoeur, Paul “L’ imagination dans le discours et dans l’ action”. *Savoir, faire, espérer: les limits de la raison*. Public des facultés Universitaires Saint – Louis, 1976.

Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. U.S.A.: Da Capo Press inc., 1988.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el Tiempo*. Traducido por Enrique Banus Irusta. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1991.

DESGLOSE DE SECUENCIAS DEL FILM TEOREMA

Episodio 1

Donación fábrica

Secuencia N° 1: Donación de la fábrica

Descripción de la imagen

Panorámica de la fábrica. Luego un reportero junto con un camarógrafo de un canal de televisión, entrevistan a los obreros. La puesta de cámara de la escena emula a un noticiero de televisión. Las preguntas realizadas a los obreros son las siguientes:

- Su patrón les ha donado la fábrica, ¿Qué opina de este gesto?
- El verdadero protagonista de esta historia es su patrón. ¿El hecho de haber recibido la fábrica donada por su patrón, no les priva de la esperanza de una revolución futura?
- ¿Es este un acto aislado o corresponde a una tendencia general del mundo moderno?
- Respuesta: Corresponde a una tendencia general del mundo moderno
- Considerándolo como un símbolo del nuevo curso del poder; ¿No es este el primer paso de la transformación de toda la humanidad en pequeños burgueses?

- Respuesta: La burguesía nunca llegará a transformar a todos los hombres en burgueses.
- La Hipótesis, no demasiado original, sería ésta: un burgués ya no puede liberarse de su suerte ni pública ni privadamente. ¿Un burgués, aunque haya donado su fábrica, está cometiendo un error, cualesquiera sean sus actos?
- Si la burguesía logra convertir al resto de la humanidad en pequeños burgueses, ya no sería necesario que triunfara en una lucha de clases, imponiéndose por sobre la nación, el ejército y la iglesia confesional. ¿Cómo se enfrenta esta situación socio-cultural?

¿Alguien puede responder a estas preguntas?

Banda Sonora

Directo ambiente.

Relación con la novela

La secuencia se corresponde con el capítulo número 18 de la segunda parte;

“*Investigación sobre la donación de la fábrica*” (página 289, penúltimo de la novela). La descripción de la secuencia en la novela es prácticamente idéntica a la de la película. La única diferencia importante es que hay varias preguntas que el reportero realiza a los obreros que no aparecen en la versión fílmica. Estas son:

Antecediendo a la primera pregunta en la película hay tres preguntas en la página 291:

- El patrón les ha cedido la fábrica: ahora los dueños son ustedes, los obreros. ¿Nos los humilla el haberla recibido como donación?

- ¿No habrían preferido obtener su derecho a poseer la fábrica mediante una acción de ustedes mismos?
- En todo caso, el protagonista ha sido el patrón. De este modo, ¿No los ha dejado en la sombra?

Luego figuran las dos primeras preguntas que aparecen en la película. A continuación en la página 292:

- ¿La mutación del hombre en pequeñoburgués sería total?

Luego está la tercer pregunta que figura en la secuencia fílmica. A continuación, página 293:

- Como acto histórico, ¿La donación de la fábrica sería, pues, al menos desde el punto de vista de los obreros e intelectuales, un delito histórico y, como acto privado, una vieja solución religiosa?
- Pero esta solución religiosa ¿No es la supervivencia de un mundo que ya nada tiene que ver con el nuestro? ¿No nace de la culpa, más que del amor? De modo que un burgués jamás podría recobrar su vida, ni aun perdiéndola...

Luego está la cuarta pregunta que aparece en la película, página 293, y a continuación:

- ¿Podemos considerar como origen de todo esto la idea de posesión y la conservación?
- Pero la idea de la posesión y la conservación sobre la cual se funda la condena de la burguesía, ¿no son una característica del viejo mundo de los patronos?

¿Mientras que el nuevo mundo no procura tanto *poseer y conservar*, cuanto *producir y consumir*?

- Pero si ahora esta burguesía transforma revolucionariamente su propia naturaleza y tiende a asemejar a si misma a toda la humanidad, hasta la identificación total del burgués con el hombre, ¿No pierde sentido aquella vieja rabia, aquella vieja indignación?
- Y si la burguesía, identificando consigo misma a la humanidad toda, ya no tiene a nadie fuera de si, a quién delegar la misión de la propia condena (que nunca ha sabido o querido pronunciar) ¿Su ambigüedad no se ha convertido, al fin, en algo trágico?
- Trágica porque, al no tener ya una lucha de clases que vencer (con cualquier medio, inclusive los criminales, como la idea de Nación, Ejército, Iglesia confesional, etcétera.), se ha quedado sola con la necesidad de saber qué es ella misma?
- Si la burguesía es victoriosa, al menos en potencia y el futuro le pertenece: ¿No le corresponde ahora a ella misma (y no ya a las fuerzas de la oposición y la revolución) responder a las exigencias que la historia –es decir, su historia– le hace?

Episodio 2

Secuencia de títulos

Secuencia N° 1: Secuencia de títulos

Descripción Imagen

Créditos sobre un encuadre de una fracción descampada del monte Edna. Luego paneo panorámico sobre la ladera desértica del volcán.

Banda Sonora

- Música incidental compuesta para la película (de ahora en adelante a llamarse “Música de títulos”).
- Sobre el final voz over: “Y Dios llevó a su pueblo a través del desierto”.

Relación con la novela

La secuencia no corresponde a ningún capítulo en particular.

La frase de la voz over figura como epígrafe en la novela donde revela su fuente: *Éxodo 13, 18*.

Episodio 3

Presentación de la familia burguesa y anuncio de la llegada del huésped

Nota: La totalidad del Episodio fue filmado en blanco y negro. Además el sonido ambiente ha sido suprimido en beneficio de la presencia de una música atonal incidental compuesta para la película (de ahora en adelante a llamarse “Música Episodio 3”). Exceptuando por la última secuencia del Episodio (Secuencia 5: Angelito anuncia la llegada) donde la música es distinta.

Secuencia N° 1: Paolo

Descripción Imagen

Sucesión de encuadres que muestran distintos fragmentos de la fábrica vacía. Luego, presentación de Paolo (el padre) sentado en asiento trasero de su auto saliendo de la fábrica. *1° insert del desierto.*

Banda Sonora

Música *Episodio 3*

Relación con la novela

Corresponde al Primer Capítulo de la novela, “*Datos*” (Página 11). En la novela se hace foco sobre la condición socio cultural de la familia (“Se trata de una familia pequeñoburguesa en el sentido ideológico, no en el sentido económico” página 11).

Secuencia N° 2: Pedro

Descripción Imagen

Presentación de Pedro, hijo mayor de la familia, jugando y bromeando con un grupo de amigos a la salida del liceo Giuseppe Parini, un prestigioso colegio de Milán. Al poco tiempo, Pedro abandona el grupo para irse con una amiga o novia. 2º *insert del desierto*.

Banda Sonora

Música Episodio 3

Relación con la novela

- Corresponde al Capítulo 2, “*Otros datos*” (Página 15).
- Referencia a Charlot, página 16.
- Primer indicio sobre la ambigüedad cronológica del relato, página 17.
- Referencia a la homosexualidad latente de Pedro, página. 18.

Secuencia N° 3: Odetta

Descripción Imagen

Presentación de Odetta, hija menor de la familia, caminando junto a sus amigos del colegio. Se resiste a ser besada por un aparente novio. En el interior de uno de los libros que ella lleva hay una foto de Paolo.

Banda Sonora

Música Episodio 3

Relación con la novela

Corresponde al Capítulo 3, “*Otros datos II*” (Página 19).

Secuencia N° 4: Lucía y Emilia

Descripción Imagen

Presentación de la suntuosa casa de la familia donde Lucía, la madre, con expresión de tedio lee una novela en su habitación. La lectura es interrumpida por Emilia, la empleada doméstica, quién entra a la habitación para avisar que la mesa está servida. Lucía apoya su libro en la cómoda y se persigna.

Banda Sonora

Música Episodio 3

Relación con la novela

- Corresponde al Capítulo 4, “*Otros datos III*” (Página 23).
- Interesante reflexión sobre el estilo de los primeros capítulos. Informe en vez de relato, página 23.

Secuencia N° 5: Angelito anuncia la llegada

Descripción Imagen

Angelito, el cartero, llega agitando las alas a entregar un telegrama. Coquetea con Emilia, quién no lo corresponde y recibe el telegrama. Ella se lo entrega a Paolo, quién está reunido almorzando con la familia. En el telegrama se lee “Llego mañana” sin develarse aún el nombre del remitente.

Banda Sonora

- En la escena de Angelito, hay un cambio importante. La música cambia y pasa a ser un *Rock n' Roll* estilo años sesenta.
- En la escena del comedor hay silencio absoluto.

Relación con la novela

- Corresponde al Capítulo 5, “*Otros datos IV*” (Página 27).
- “...Es una parábola... aún estamos en la enunciación.”, Página 27.
- Descripción de Emilia como una Santa de la baja Lombardía, Santa María Cabrini, Página 28.

Episodio 4

Llegada y estadía del huésped

Nota: la imagen vuelve a estar en color y se recupera el sonido ambiente.

Secuencia N° 1: Fiesta de Bienvenida

Descripción Imagen

En el living de la casa de la familia se está llevando a cabo una reunión con una cantidad considerable de invitados de entre los cuales se destaca un muchacho joven, rubio y apuesto (a partir de ahora será llamado el Huésped, ya que nunca se devela su nombre) que conversa animadamente con un grupo de gente. A su vez, él es observado por Odetta, quién lo mira con aparente desdén y por Lucía, quién en cambio pareciera sentirse sumamente atraída por él.

Banda Sonora

- En la presentación de la secuencia el sonido es ambiente directo.
- En un determinado momento, uno de los personajes enciende la radio y comienza a sonar el mismo *Rock n' Roll* que aparecía en la secuencia N° 5 del Episodio anterior pero de forma extra diejética.

Relación con la novela

- Corresponde al Capítulo 6, "*Fin de la enunciación*" (Página 31).
- En la novela da la sensación de que este capítulo perteneciera al Episodio anterior del informe compuesto por los primeros cinco capítulos. En cambio, en la película, por su tratamiento formal (color, sonido ambiente) la secuencia se despega claramente el Episodio anterior e inaugura uno nuevo.
- En la novela se remarca el contraste entre la belleza del Huésped y la vulgaridad de la burguesía italiana. "Debe ser extranjero...", página 32.

Secuencia N° 2: Emilia

Descripción Imagen

Emilia mientras corta el pasto observa con curiosidad y deseo al Huésped que está sentado en el jardín leyendo un libro de Rimbaud. La atracción sexual que Emilia siente por el Huésped pone en crisis sus convicciones religiosas (lo cual es mostrado cuando Emilia corre hacia su habitación y ante el espejo de su armario se saca los aros y besa una estampita religiosa de algún santo). Esta contradicción se vuelve intolerable a tal punto que intenta suicidarse (Emilia regresa corriendo hacia la cocina de la casa y se pone a aspirar gas de un tubo que emerge de la cocina). El Huésped la rescata, la transporta hasta su cama y acto seguido le “hace el amor” como acto de compasión. Sobre el final de la secuencia, 3° *insert del desierto*.

Banda Sonora

Directo ambiente.

Relación con la novela

Corresponde con el Capítulo 7, “*El sexo sagrado del Huésped de los amos*” (Página 35).

Secuencia N° 3: Pedro

Descripción Imagen

Debido a la llegada de nuevos invitados a la casa, Pedro y el Huésped se ven forzados a compartir una habitación con dos camas ubicadas una a escasos metros de la otra (“Era mi habitación cuando era niño” dice Pedro). Los personajes se desvisten. Pedro, disimuladamente, espía al Huésped a medida que este se desviste. Cada

uno se acuesta en su cama, se dan las buenas noches y apagan la luz.

Pedro no puede dormir y tras un prolongado momento de vacilación junta coraje, se incorpora y cuidadosamente destapa al Huésped. Este se despierta y Pedro, mortificado por la vergüenza y la culpa, pide perdón y vuelve a su cama. El Huésped se acerca a la cama de Pedro y lo consuela, acariciándolo con compasión y ternura.

Nota: entre el momento en el cual los personajes se acuestan y Pedro se levanta para descubrir al Huésped, está ubicado el 4º *insert del desierto*, marcando una elipsis y dividiendo la escena en dos partes.

Banda Sonora

- Directo Ambiente.
- Sobre la llegada de los invitados, inclusión música *Episodio 3*.
- Desde que el Huésped se está terminando de desvestir hasta el *insert del desierto* hay una inclusión del tema de *Rock n' Roll*.

Relación con la novela

La secuencia filmica está descompuesta en tres capítulos:

- Capítulo 8, "*Miseria degradante del propio cuerpo desnudo y fuerza reveladora del cuerpo del compañero*" (Página 43), describe desde el comienzo de la secuencia hasta que los personajes se acuestan.
- Capítulo 9, "*Resistencia a la revelación*" (Página 49), describe el primer intento fallido de Pedro de abordar al Huésped.

- Capítulo 11, “Elección de sí mismo como instrumento de escándalo” (Página 55), Describe desde el momento en el que Pedro aborda al Huésped hasta que éste lo contiene y lo consuela.

Nota: el Capítulo 10, “Angelito llega y se va” (Página 51), no está representado en la versión fílmica. Siguiendo la cronología de la narración en la película está el 4º insert del desierto.

Secuencia N° 4: Lucía

Descripción Imagen

La escena transcurre en chalé de madera ergido sobre unos pilotes que ni en la novela en ni en la película se especifica si es dentro del mismo terreno de la casa principal o en otro distinto. Lucía observa un libro de Rimbaud (el mismo que el Huésped estaba leyendo en la secuencia 2 de este Episodio) tirado en el piso. Luego, sobre un sofá, nota algunas prendas de vestir masculinas esparcidas descuidadamente. Lucía las observa cuidadosamente. Agarra el calzoncillo y queda por un momento mirando fijamente y palpando el pantalón. Acto seguido se dirige hacia la ventana y observa al Huésped que, semidesnudo, está jugando con un perro en el jardín. Luego sale al jardín para poder observar al Huésped con más detalle. Regresa corriendo a la casa. Se desnuda por completo, arroja su ropa por la ventana y se recuesta en un sofá. El Huésped que continúa jugando con el perro, ve la ropa de Lucía tirada en el jardín y la llama gritando su nombre. “¡Estoy aquí!” responde Lucía desde el living. El Huésped sube corriendo las escaleras y descubre el cuerpo desnudo de Lucía en el sofá. Con expresión de vergüenza hace un ges-

to de disculpas y se dispone a retirarse por donde entró. Lucía lo llama a la voz de “Perdóname...”. El Huésped regresa al living y con suavidad y ternura se recuesta encima de Lucía y comienza a “hacerle el amor”.

Banda Sonora

Directo ambiente (*Campanadas* en la primera escena, cuando Lucía está revisando la ropa del Huésped).

Relación con la novela

Corresponde con el Capítulo 12, “¿Solo un adulterio?” (Página 59)

Secuencia N° 5: Pedro 2

Descripción Imagen

Pedro y el visitante sentados juntos en una cama (en la misma habitación de la secuencia n° 3), revisan un libro de pintura moderna. Pedro abraza al visitante con mucho afecto, como si fuera un gran amigo. Se escucha la voz de unos jóvenes que fuera de cuadro llaman a Pedro.

Una vez en la calle los dos personajes se encuentran con un grupo de muchachos y se van a jugar a la pelota.

Banda Sonora

Directo ambiente (*Campanadas*, en la habitación de Pedro).

Relación con la novela

La secuencia fílmica está descompuesta en dos capítulos:

- Capítulo 13, “Donde empieza la nueva iniciación de un muchacho burgués”

- (Página 69), corresponde a la escena de la habitación.
- Capítulo 14, "*Reeducación para el desorden y la desobediencia*" (Página 73), cubre la segunda escena en exteriores. El capítulo de la novela es más extenso y sobre el final, se menciona una conversación entre el Huésped y Pedro sobre literatura y pintura que no está en la película.

Secuencia N° 6: Paolo

Descripción Imagen

Paolo se despierta sobresaltado al alba. Va al baño (5º *insert del desierto*). Mira el jardín por la ventana. Sale al jardín y deambula por él. Regresa a la casa. Abre la puerta de la habitación de Pedro y lo descubre durmiendo con el huésped en la misma cama. Sigilosamente cierra la puerta y regresa a su habitación. Despierta a Lucía y la fuerza a tener sexo. Al notar la absoluta falta de disposición en su mujer desiste de su empresa y se vuelve a acostar.

Banda Sonora

Directo ambiente.

Relación con la novela

La secuencia fílmica está descompuesta en dos capítulos:

- Capítulo 16, "*Llega el turno del padre*" (Página 81), corresponde al segmento que va desde el comienzo de la secuencia hasta que regresa al interior de la casa después de haber estado en el jardín.
- Capítulo 17, "*Todo milagroso, como la luz de la mañana nunca vista*" (Página 85), corresponde al segmento que

va desde que Paolo descubre a Pedro durmiendo con el huésped, hasta el final de la secuencia.

Nota: el Capítulo 15, “*Los primeros a quienes amamos...*” (Página 75), escrito en verso y que habla sobre la relación con los artistas de la generación anterior, no tiene correspondencia fílmica.

Secuencia N° 7: Odetta

Descripción Imagen

La secuencia está dividida en tres escenas:

- La primera escena transcurre en la habitación de Paolo, quién, acostado en su cama es vigilado de cerca por Odetta, sentada en una silla cerca de la cabecera. El Huésped entra en la habitación y se sienta en un taburete, ubicado a los pies de la cama. Paolo toma un libro que está sobre la cama y diciéndole que se trata de la novela “*La muerte de Iván Ilic*” de León Tolstoi, la historia de un hombre enfermo, como él. Lee en voz alta un fragmento donde se presenta a Iván Ilic como doble de Paolo y al joven campesino Gerasim como doble del Huésped. Paolo le pasa el libro al Huésped. Odetta observa atenta toda la situación con preocupación y angustia. *6° insert del desierto.* El *insert* marca una elipsis indefinida dividiendo la escena de la habitación en dos partes. En la segunda parte de la escena, Paolo, otra vez solo con Odetta en la habitación mira hacia la puerta con expresión expectante. El Huésped regresa a la habitación y levanta las piernas de Paolo y las apoya en sus hombros. Paolo le agradece. Odetta observa la escena conmovida, dando a entender que su estima

por el visitante, quién tanto ha ayudado a su padre ha crecido enormemente.

- En la segunda escena el Huésped, Paolo y Odetta se encuentran desayunando en el jardín de la casa. El Huésped, que está leyendo el libro de Rimbaud, lee una parte de una poesía en voz alta: *“Era toda su vida... el viaje de la bondad sería tan largo de producirse como a una estrella. El Amado que se marchó de casa no regresó y nunca regresará.”* Odetta, de un solo brinco, deja su sillón y corriendo entra a la casa para buscar una cámara fotográfica. De vuelta en el jardín, Odetta toma varias fotos de su padre y del huésped, quién posa alegre y distendido haciendo monigotadas. Odetta deja la cámara, toma al visitante de la mano y juntos entran a la casa.
- La tercera escena tiene lugar en la habitación de Odetta. Allí ella, sentada a los pies del Huésped que a su vez está sentado en la cama, le muestra a él un álbum de fotos que sacó de un arcón. El huésped, con mucha suavidad comienza a abrazarla y besarla. Odetta, se desabrocha el bretel del vestido exhibiendo sus pechos desnudos.

Banda Sonora

- En la primera escena, *Réquiem* de Mozart como banda de música incidental por encima del ambiente directo.
- En la segunda escena, Música incidental compuesta para la película que aparece por primera vez en esta secuencia.
- En la tercera escena el sonido es ambiente directo.

Relación con la novela

La secuencia fílmica está descompuesta en cuatro capítulos:

- Capítulo 20, “¿Puede un padre ser mortal?” (Página 95), narra desde el comienzo de la secuencia hasta el *insert* del desierto. En el capítulo de la novela, las citas a la novela de Tolstoi son más extensas y detalladas.
- Capítulo 21, “Ceremonial de un hombre enfermo (vuelto a la niñez) con un muchacho sano (ascendido a joven hombre antiguo)” (Página 101), cubre la segunda parte de la escena 1, después del *Insert del desierto* hasta su conclusión.
- Capítulo 22, “A través de los ojos del padre enamorado” (Página 105), corresponde a la segunda escena de la secuencia (la del desayuno en el jardín).
- Capítulo 23, “Niña en el cubil de la virilidad” (Página 109), corresponde a la tercera escena (la de la habitación de Odetta).
- Nota: el Capítulo 18, “Gracia y burlas de los desposeídos del mundo” (Página 89), que relata una nueva aparición del cartero Angelito, y el Capítulo 19, “Desayuno al aire libre” (Página 93), que relata un desayuno familiar, no tiene correspondencia fílmica.

Secuencia N° 8: Paolo 2

Descripción Imagen

La secuencia está dividida en dos escenas:

- En la primera escena, Paolo y el Huésped viajan en auto por una carretera suburbana. Estacionan brevemente a un costado del camino e intercambian posiciones, el Huésped pasa a ser el conductor. Paolo

le dice al Huésped: “*Tú no eres Gerasim. Es difícil enfrentarte. Dos razones me obligan a hablarte. La primera, mi orientación moral. Y entonces, algo desconcertante... que yo no preveo claramente más que hablándolo.*” El auto vuelve a detenerse, esta vez en un lugar indefinido que parece ser un bar o almacén al costado de la ruta. Ambos personajes bajan del auto y juegan de manos amistosamente, haciendo una pantomima de un combate de box.

- En la segunda escena el auto estaciona en un descampado a orillas de un río (al leer la novela nos enteramos que se trata del río Po). Los personajes bajan del auto. El Huésped empieza a correr por la orilla del río hasta que en un determinado momento decide acostarse en el pasto. Paolo sigue su recorrido caminando lentamente.

Nota: a continuación ocurre el 7º *insert del desierto*, que esta vez es de una duración considerablemente más larga, esta filmado en un paneo de 360º y tiene una voz over: “¡Tú me tentaste mi Dios! Y yo te dejé hacer. Tú me forzaste y venciste. Me río de todo y todos se burlan de mí. La calumnia aulló, alrededor mío: denúncialo y lo denunciaremos. Todos mis amigos celebrarán mi caída. Todos serán ciertamente tentados. Entonces los superaremos y nuestra venganza caerá sobre ellos.”

Banda Sonora

Directo ambiente.

Relación con la novela

La secuencia está descompuesta en tres capítulos:

- Capítulo 25, “*De poseedor a poseído*” (Página 123), corresponde a la primera escena de la secuencia, la del viaje en auto.
- Capítulo 26, “*Las cañas amarillas en las riveras del Po*” (Página 129), corresponde a la segunda escena de la secuencia que transcurre a orillas del río.
- Capítulo 27, “*Los hebreos se encaminaron*” (Página 133) corresponde al *Insert del desierto* (El texto de la voz over está en la página 305 en la sección de anexos).
- Nota: el Capítulo 24, “*El primer paraíso Odetta...*” (Página 113), escrito en verso y que relaciona al desierto con el paraíso y la constitución de géneros masculino y femenino no tiene correspondencia en la película.

Episodio 5

Partida del huésped y confesiones

Secuencia N° 1: Angelito anuncia la partida

Descripción Imagen

La secuencia está dividida en dos escenas:

- En la primera escena Angelito llega a la casa revoloteando y agitando los brazos como es su movimiento característico. Emilia, desde la puerta de la casa lo llama por su nombre y él, festeja que Emilia le haya hablado y le entrega un telegrama. Emilia firma el recibo y lo despide.
- En la segunda escena la familia entera más el huésped están almorzando en el comedor. Ingresas Emilia y le entrega el telegrama al huésped, quién después de leer-

lo dice con parquedad: “Debo partir mañana”. El resto de los comensales se quedan mirándolo perplejos.

Banda Sonora

En la primera Escena aparece como música incidental el tema de *Rock n' Roll*. El resto es directo ambiente.

Relación con la novela

Corresponde al Capítulo 28, “*Segunda anunciación de Angelito*” (Página 143).

Secuencia N° 2: Pedro

Descripción Imagen

Pedro, con gran angustia y entre lágrimas se confiesa ante el Huésped en la habitación donde duermen: “No me reconozco más... Aquello que me igualaba a mis pares ha sido destruido... Ahora, gracias a ti he tomado conciencia que soy distinto y ya no puedo volver atrás... mi antigua identidad y mi mundo han sido destruidos... no sé si podré tolerarlo...”.

Banda Sonora

Suena el *Réquiem* de Mozart como música incidental por sobre el sonido ambiente.

Relación con la novela

Nota: La serie de los cinco capítulos sin número y escritos en verso que contienen las confesiones de los personajes están contenidas en un apartado que se llama APÉNDICE A LA PRIMERA PARTE (Página 145, a continuación del Capítulo 28).

- Corresponde al Capítulo “*Sed de muerte*” (Página 155).

Secuencia N° 3: Lucía

Descripción Imagen

Lucía, en el jardín de la casa se confiesa ante el Huésped: “Antes de ahora no tuve ningún interés real... No sé cómo puedo soportar tanto vacío... Este vacío estaba lleno de valores falsos y mezquinos, y de un horrendo cúmulo de ideas falsas... Ahora lo comprendo, tú llenaste mi vida de un total y real interés. Tu partida no destruye nada de lo que ya estaba en mí, excepto una reputación de impoluta y casta mujer burguesa. Tu me has dado un amor secreto en el vacío de mi vida. Dejándome lo destruyes todo.” Cuando Lucía termina de hablar, el Huésped, de rodillas casi en un acto de constricción le besa las manos.

Banda Sonora

Suena el *Réquiem* de Mozart como música incidental por sobre el sonido ambiente.

Relación con la novela

Corresponde al Capítulo “*La pérdida de la existencia*” (Página 155). En la novela hay una alteración del orden de los capítulos con respecto a la película. El Capítulo anterior “*Identificación del incesto con la realidad*” corresponde a la Secuencia N° 4: Odetta, que en la película está a continuación.

Secuencia N° 4: Odetta

Descripción Imagen

La secuencia toma lugar en la habitación de Odetta donde ella está sentada en el piso frente al Huésped. Odetta se confiesa: “Nuestro encuentro me hizo sentir como una muchacha normal. Finalmente encontré una solución con mi vida. Aparentemente no sabía nada de los hombres. Tenía miedo, sólo ame a mi padre. Ahora me abandonas... y me empujas silenciosamente a ir más allá. ¿Esto es lo que querías? ¿Ver el dolor por perderte? Mi recaída será mucho más peligrosa que el mal interno que me doblegaba antes de la corta cura que tuve con tu presencia.... A través del bien que me hiciste, tome conciencia de mi mal... Creo que no podré sustituirte... No quiero vivir más.” Odetta rompe a llorar. El Huésped se acerca a ella y le acaricia la cabeza como acto de piedad.

Banda Sonora

Suena el *Réquiem* de Mozart como música incidental por sobre el sonido ambiente.

Relación con la novela

Corresponde al Capítulo “*Identificación del incesto con la realidad*” (Página 151).

Secuencia N° 5: Paolo

Descripción Imagen

La secuencia de la confesión de Paolo es una continuación de la Secuencia 8: Paolo 2 del Episodio anterior que tiene lugar en la rivera del Po: “Claramente, viniste aquí para destruir. En mí, esa destrucción es total. Destruiste la

idea que tenía de mí mismo. No encuentro a nadie ahora que pueda restaurar mi identidad. Tal escándalo equivale a una muerte civil: una pérdida completa de mi estima. Cómo puede llegar a eso un hombre entrenado para el orden, para el futuro, y sobre todo para la propiedad?"

Banda Sonora

Suena el *Réquiem* de Mozart como música incidental por sobre el sonido ambiente.

Relación con la novela

Corresponde al Capítulo "La destrucción de la idea de sí" (Página 163).

Secuencia N° 6: Emilia

Descripción Imagen

El Huésped y Emilia Cargan juntos la valija. A diferencia del resto de los personajes es Emilia quién, en un acto de humildad le besa las manos al huésped. En retribución él le acaricia el rostro como gesto de compasión. Una vez en hall de la casa el Huésped se despide de cada uno de los personajes. Luego, junto a Emilia que le sigue ayudando a cargar la valija cruza el portón que da a la calle, se sube a un auto y abandona definitivamente a la casa y la familia.

Banda Sonora

En la primera parte de la escena se escucha el *Réquiem* de Mozart. Desde que el Huésped comienza a despedirse de la familia la banda de sonido es ambiente directo.

Relación con la novela

Corresponde al Capítulo “*Complicidad entre el Subproletariado y Dios*” (Página 167)

Episodio 6

Consecuencias del encuentro con el huésped

Secuencia N° 1: Emilia

Descripción Imagen

Emilia, valija en mano, parte de la casa de la familia. Tras un largo viaje primero en tranvía, luego en ómnibus, Emilia llega a un caserío, una especie de villa que pareciera pertenecer a un tiempo antiguo y remonto, de gran contraste con la modernidad Milanesa. Allí es reconocida y saludada por un niño y una niña (Hecho que devela que Emilia había vivido allí o por lo menos no era una extraña en el lugar). Desde una ventana, algunos parroquianos observan con curiosidad la llegada de la hija pródiga. Con una resolución casi obsesiva y dejando la valija en el medio del patio, Emilia se sienta en un desvencijado banco de madera apoyado contra la pared de una casa.

Banda Sonora

Música incidental de títulos sobre la banda de ambiente.

Relación con la novela

Corresponde al Capítulo 1 de la segunda parte, “*Corolario de Emilia*” (Página 173).

Secuencia N° 2: Odetta

Descripción Imagen

Odetta, inquieta y aburrida recorre el living de la casa dando pasos muy extraños. Sale al patio de entrada de la casa y se asoma a través del portón para ver la calle. Camina en círculos dando pasos muy extraños. Va al jardín de la casa, específicamente al lugar donde en la *Escena 2 de la Secuencia 7 del Episodio 4* estuvo desayunando junto a Paolo y al Huésped. Con sus pasos, está intentado realizar alguna medición, como si buscara reconstruir aquella situación. Entra corriendo a la casa y le pide un metro a la nueva criada (que casualmente también se llama Emilia). Regresa al jardín y arrodillada en el pasto se pone a tomar medidas.

Banda Sonora

Desde que sale al patio hasta el final de la secuencia se escucha la misma música incidental que por primera vez se escuchó en la *Escena 2 de la Secuencia 7 del Episodio 4* cuando Odetta estuvo desayunando junto a Paolo y al Huésped en el jardín y saca las fotos. En este caso, la inclusión de la música tiene una clara función de evocación con respecto al personaje del huésped.

Relación con la novela

Corresponde al Capítulo 2, "*Corolario de Odetta*" (Página 183).

Secuencia N° 3: Emilia 2

Descripción Imagen

Emilia sigue sentada inmóvil en el banco donde se había instalado en la Secuencia 1. Es observada por una familia desde una ventana.

Banda Sonora

Directo Ambiente (*Campanadas* + de 15).

Relación con la novela

Corresponde al Capítulo 3, "En el caserío" (Página 187).

Secuencia N° 4: Odetta 2

Descripción Imagen

La secuencia está dividida en tres escenas marcadas por elipsis temporales:

- En la primera escena Odetta en su habitación revisa un arcón del cual extrae varios juguetes y un álbum de fotográfico en el que se ven las fotos que ella misma había sacado en el jardín, aquella mañana retratada en la *Escena 2 de la Secuencia 7 del Episodio 4*. Se detiene en una de las fotos del Huésped y acaricia el contorno de su figura con el dedo índice. Acto seguido, sollozando se arroja en la cama y es presa de un ataque de catalepsia simbolizado en su puño cerrado con violencia.

8º insert del desierto

- En la segunda escena la nueva Emilia ingresa a la habitación para avisarle a Odetta que la mesa está

servida. Al ver que esta no responde intenta, sin éxito, despertarla de su estado catatónico.

- En la tercera escena un médico revisa a Odetta en presencia del resto de la familia. Este se retira diciendo: “Lo lamento... no hay nada que pueda hacer. Este problema sobrepasa mis capacidades.

Banda Sonora

- En la primera escena y la segunda escena el sonido es ambiente directo (en la segunda escena hay inclusión de *Campanadas*).
- En la tercera escena se incluye como banda de música incidental por encima del sonido ambiente el *Réquiem* de Mozart.

Relación con la novela

Corresponde al Capítulo 4, “*Donde se describe como Odetta acaba por perder o traicionar a Dios*” (Página 189).

- El capítulo está subdividido por secciones cuyos límites están marcados por tres asteriscos (***). Cada una de las tres primeras secciones corresponde respectivamente a cada una de las escenas de la secuencia.
- El capítulo de la novela describe una acción más extensa que la secuencia fílmica ya que tiene dos secciones más; la cuarta corresponde a la Secuencia 6: Odetta 3, en tanto que la quinta sección que describe la estadía de Odetta en un sanatorio psiquiátrico no tiene correspondencia fílmica.

Secuencia N° 5: Emilia 3

Descripción Imagen

Emilia permanece inmutable en el mismo banco donde se había instalado en la secuencia anterior. Los vecinos la tratan como una santa.

Banda Sonora

Directo ambiente.

Relación con la novela

Corresponde al Capítulo 5, "Pústulas" (Página 199).

- Nota: La acción descrita en la novela excede a la secuencia fílmica. El milagro realizado por Emilia cuando cura al niño está representado en la *Secuencia 7: Emilia 4*.

Secuencia N° 6: Odetta 3

Descripción Imagen

Dos enfermeros se llevan en camilla a la catatónica Odetta a un hospital psiquiátrico ante la presencia de la nueva Emilia quién inútilmente intenta salvar a Odetta.

Banda Sonora

En un primer momento se escucha como música incidental el *Réquiem* de Mozart. A partir de la irrupción de los camilleros en la habitación comienza a escucharse *Música Episodio 3* hasta el final de la secuencia.

Relación con la novela

Corresponde a la cuarta sección del Capítulo 4 (el anterior), Capítulo 4, "Donde se describe como Odetta acaba por perder o traicionar a Dios" (Página 189).

Secuencia N° 7: Emilia 4

Descripción Imagen

Los habitantes del caserío acuden en procesión a Emilia para que cure a un niño con su rostro deformado por las pústulas. Luego de haber sido realizada la cura milagrosa, los habitantes del caserío se hincan de rodillas ante Emilia, reconociendo su divinidad.

Banda Sonora

Directo ambiente

Relación con la novela

Corresponde al Capítulo 5 "Pústulas" (Página 199). Este capítulo engloba las dos últimas secuencias de Emilia.

Secuencia N° 8: Pedro

Descripción Imagen

En el taller de Pedro está abierto el libro de pintura que él había estado revisando con el Huésped en la Secuencia 5 del Episodio 4. Pedro está dibujando un cuadro abstracto inspirado en el Huésped. Al ver el resultado de su trabajo, Pedro se arroja al suelo y se pone a reír, criticándose duramente.

Banda Sonora

Directo ambiente.

Relación con la novela

La secuencia está descompuesta en dos capítulos:

- La primera parte de la secuencia, que refiere a la foto del cuadro que Pedro está contemplando en el libro, Corresponde al Capítulo 6 “*Corolario de Pedro*” (Página 203).
- La segunda parte de la secuencia, donde se describe el intento frustrado de dibujar al visitante, corresponde a las dos primeras secciones (divididas por ***) del Capítulo 9, “*Vocación y técnicas*” (Página 215).

Secuencia N° 9: Emilia 5

Descripción Imagen

La secuencia está dividida en dos escenas:

- En la primera escena Emilia rechaza la comida que le es traída por los devotos habitantes del caserío y manifiesta su deseo de comer ortigas.
- En la segunda escena los mismos niños que le habían dado la bienvenida a Emilia en la primera secuencia de este episodio van a recoger las ortigas para luego cocinarlas en un caldero como sopa.

Banda Sonora

Directo ambiente. En la segunda escena hay *Campañadas*.

Relación con la novela

La secuencia está descompuesta en dos capítulos:

- La primera escena corresponde al Capítulo 7, “*Ortigas*”, (Página 207).
- La segunda escena corresponde a la primera parte del Capítulo 8, “*De nuevo Ortigas*” (Página 211).

Secuencia N° 10: Pedro 2

Descripción Imagen

La secuencia está dividida en dos escenas:

- En la primera escena Pedro está en su estudio rodeado por varios esbozos de cuadros abstractos a medio hacer. Mientras pinta recita el siguiente monólogo:
“Es necesario inventar nuevas técnicas, Imposibles de reconocer, que no se asemejen a ningún estilo existente, para evitar el más pueril de los ridículos, para construir un mundo propio sin posibles confrontaciones... Para el que no exista la medida del juicio... Que sea tan nuevo como la técnica. Nadie debe comprender que el autor no vale nada, y es un ser anormal, inferior, que como un gusano se estira y retuerce para sobrevivir. *Nadie debe tomarlo ni tacharlo de ingenuidad.* Todo debe parecer perfecto, basado en reglas desconocidas... y así, no cuestionadas... como un demente, si, demente, porque no soy capaz de corregir nada... y nadie debe corregir nada. Una señal en el cristal... lo corrige sin ensuciarlo... una señal pintada antes sobre otro cristal. No es necesario que alguien crea... que no se trata del acto de un incompetente, de un impotente. Esta decisión debe parecer segura, impertérrita, alta, y casi prepotente. Nadie debe sospechar que si tienen éxito es solo por casualidad... Cuando una señal tiene éxito, es por milagro, es necesario guardarlo inmediatamente, preservarlo... Nadie debe comprenderlo. El autor es un idiota tembloroso. Vive en la oportunidad y en el riesgo, desacreditado como un niño. Su vida está reducida a la melancolía ridícula... De una existencia

que sobrevive con la impresión... de haber perdido algo para siempre.”

Mientras dice el monólogo continúa pintando en unas planchas transparentes que termina superponiendo. Al concluir el monólogo contempla su obra con expresión de angustia y desazón.

Luego ya en el living, Pedro, con un bolso en el hombro se despide de sus padres y abandona la casa.

- En la segunda escena Pedro, ya instalado en su nuevo estudio ambientado en un moderno y sofisticado departamento contempla un cuadro íntegramente azul apoyado en el piso. Sin despegar la vista del cuadro comienza a monologar:

“Azul es el retrato, pero el azul no es suficiente, es sólo una parte. ¿Con que derecho haría tal mutilación? ¿Qué ideología podría justificarlo? ¿No estaba en el buen camino con mis primeros retratos?”

Ni bien termina de decir la última frase, violentamente se pone de pie y comienza a orinar sobre el cuadro.

Banda Sonora

En la primera escena, como banda de música incidental suena el *Réquiem* de Mozart. En la segunda escena el sonido es ambiente directo.

Relación con la novela

Corresponde a la segunda parte del Capítulo 9 “*Vocación y técnicas*” a partir de la página 216.

Secuencia N° 11: Emilia 6

Descripción Imagen

Emilia sigue sentada en el mismo banco. Toma la sopa de ortigas que le sirven los niños. Debido a esta dieta restringida su pelo se ha teñido de color verde. Los habitantes del caserío la observan sorprendidos.

Banda Sonora

Directo ambiente (*Campanadas*).

Relación con la novela

Corresponde a la segunda parte del Capítulo 8, “*De nuevo ortigas*” a partir de la página 213.

Secuencia N° 12: Pedro 3

Descripción Imagen

En su estudio parado frente a una mesa llena de tarros de pintura, Pedro con los ojos cerrados agarra un tarro de pintura azul. Sin abrir los ojos, sube la escalera y camina hasta pararse frente a un lienzo vacío apoyado en el piso. Vuelca el tarro de pintura en él y, todavía sin abrir los ojos, toma el cuadro (que consiste en una mancha azul) y lo cuelga en la pared.

Banda Sonora

Cuando Pedro comienza a subir la escalera y hasta que cuelga el cuadro en la pared se escucha *Música bloque 3*.

Relación con la novela

Correspondo al Capítulo 11, “*Donde se describe como el señorito Pedro acaba por perder o traicionar a Dios*” (Página 233)

- Nota: el Capítulo 10 “*Sí, en verdad que hacen los jóvenes...*” (Página 225), escrito en verso donde Pasolini

expresa su crítica a la juventud pequeñoburguesa de Mayo del '68, no tiene correspondencia fílmica.

Secuencia N° 13: Lucía

Descripción Imagen

La secuencia está dividida en cinco escenas:

- La primera escena transcurre en la habitación de Lucía donde ella, sentada en la cómoda frente al espejo se está preparando para salir. La expresión de su rostro denota agobio y preocupación. Luego, sale de su casa con el auto.
- En la segunda escena Lucía recorre Milán con su auto. Al llegar a la zona céntrica se detiene para observar a un muchacho que está parado en la vereda de enfrente. Vuelve a poner en marcha el auto y tras un pequeño rodeo vuelve a estacionar. El muchacho se le acerca a la ventana y Lucía lo invita a subir. Este le hace caso y salen juntos. *9º insert del desierto.*
- La tercera escena tiene lugar en la habitación del muchacho. Ni bien entran el muchacho comienza a besar y tocar a Lucía. Acto seguido se recuestan en la cama. El muchacho comienza a besarla frenéticamente. Se saca la camisa y continúa con su arrebató. Lucía no se resiste, pero permanece impertérrita, coagulada en su frigidez. Durante ese lapso recorre visualmente la modesta habitación del muchacho, tan distinta a los ambientes a los que ella está acostumbrada. Finalmente, Lucía se entrega al deseo y tienen relaciones. *10º insert del desierto.* Un lapso indeterminado de tiempo ha transcurrido. El muchacho está profundamente

dormido y Lucía con mucho sigilo para no despertarlo se viste y abandona la habitación.

- En la cuarta escena, Lucía ya en la calle observa con aprehensión los alrededores del edificio donde vive el muchacho. Se sube al auto y comienza a andar. Realiza una expresión melodramática que está entre el asco y el hastío. Frente a una Iglesia levanta a otros dos jóvenes. El que va sentado en el asiento del acompañante toma la mano de Lucía y la arrastra hasta su miembro. El auto estaciona frente a una casa grande y vieja en una zona suburbana. Lucía baja del auto con el muchacho que viajaba en el asiento del acompañante y tienen sexo en una zanja que está en el terreno lindero a la casa.
- Al comienzo de la quinta escena Lucía deja a los muchachos en una locación incierta que parece ser un colegio religioso o un convento. Lucía retoma el viaje y estaciona a un costado del camino cerca de una Iglesia. Baja del auto y se pone a correr en dirección de la capilla. Una vez adentro de la capilla vacía cierra las puertas y en penumbras se queda contemplando el altar.

Banda Sonora

- Escena 1: Directo ambiente.
- Escena 2: *Réquiem* de Mozart a partir de que se detiene el auto.
- Escena 3: Directo ambiente (*Campanadas*).
- Escena 4: *Réquiem* de Mozart.
- Escena 5: Música Episodio 3 mientras Lucía corre hacia la Iglesia.

Relación con la novela

La secuencia está descompuesta en 2 capítulos:

- Capítulo 12, “*Corolario de Lucía*” (Página 237), corresponde a las escenas 1 y 2 hasta el *insert del desierto*.
- Capítulo 13, “*Donde se describe como Lucía acaba por perder o traicionar a Dios*” (Página 247), corresponde al resto de la secuencia a partir de la segunda parte de la escena 3 (después del *insert del desierto*) y también las dos escenas subsiguientes.

Secuencia N° 14: Emilia 7

Descripción Imagen

El banco donde Emilia estaba instalada esta ahora vacío. Una multitud estupefacta se encuentra reunida en el caserío para contemplar el milagro: Emilia levita por encima de las casas. El niño que había saludado a Emilia en la primera secuencia y que luego le había cocinado la sopa de Ortigas, corre ahora hacia la Iglesia y hace sonar las campanas.

Banda Sonora

Directo Ambiente (*Campanadas*, ahora en forma diegética).

Relación con la novela

La secuencia corresponde al Capítulo 14, “*Levitación*” (Página 261).

Nota: el Capítulo 15, “*Investigación sobre la santidad*” (Página 265) no tiene correspondencia fílmica. Formalmente es igual al Capítulo 18 de la segunda parte; “*Investigación sobre la donación de la fábrica*” (página 289, penúltimo de

la novela), pero esta vez los periodistas Interrogan a los habitantes del caserío sobre la levitación de Emilia.

Secuencia N° 15: Paolo

Descripción Imagen

La secuencia está dividida en tres escenas:

- En la primera escena Paolo recorre los alrededores de su fábrica vacía y en voz alta se plantea la posibilidad de donarla como acto de despojo definitivo.
- En la segunda escena Paolo deambula por la estación central ferroviaria de Milán. Frente a una multitud se desnuda completamente y mostrando solamente sus pies descalzos en plano detalle continúa su marcha.
- En la tercera escena los pies descalzos de Paolo que antes transitaban el piso de la estación de tren ahora, conectando los espacios en continuidad rigurosa, caminan por el suelo del desierto que anteriormente había sido mostrado en los inserts.

Banda Sonora

- Escena 1: Música Episodio 3 sobre el sonido ambiente.
- Escenas 2 y 3: Ambiente directo.

Relación con la novela

La secuencia está descompuesta en dos capítulos:

- El Capítulo 17, "*Corolario de Paolo*" (Página 283), comprende a las primeras dos escenas.
- La escena 3 corresponde al comienzo del Capítulo 19, "*Ah, mis pies desnudos...*" (Página 297).

- Nota: recordar que el Capítulo 18, “*Investigación sobre la donación de la fábrica*” (Página 289), corresponde a la primer secuencia de la película.

Secuencia N° 16: Emilia 8

Descripción Imagen

Emilia, vestida íntegramente de negro y con lágrimas en los ojos, parte del caserío al amanecer acompañada por una anciana. Luego de atravesar algunos pasajes suburbanos las dos mujeres se van adentrando en la ciudad. Detienen su marcha al llegar a un terreno baldío que está siendo preparado para el desarrollo de un nuevo predio inmobiliario y que por el horario se encuentra vacío. Allí Emilia, recostándose en el suelo de un gran foso que ha sido excavado recientemente por una pala mecánica, le pide a la anciana que la cubra de tierra. Ella, toma una pala y acata la orden de Emilia. Cuando ya está casi cubierta de tierra, teniendo tan solo sus ojos destapados Emilia le dice a la anciana. “No se asuste, no he venido aquí para morir, sino a llorar. Mis lágrimas no son de dolor. Ellas formarán una fuente que no será una fuente de dolor.” Al terminar de decir esto una pequeña laguna de agua empieza a formarse al lado de la cara de Emilia, alimentada por sus lágrimas. La anciana, habiendo cumplido su rol, abandona el foso.

Banda Sonora

Música incidental de Títulos durante toda la secuencia.

Relación con la novela

Corresponde al Capítulo 16, “*Ha llegado el momento de morir*” (Página 273)

Nota: hay una alteración del orden con respecto a la cronología de los capítulos de la novela y las secuencias de la película. En la novela primero están los capítulos de Emilia de forma consecutiva y luego los de Paolo. En cambio la película las secuencias correspondientes a Paolo y a Emilia están intercaladas.

Secuencia N° 17: Paolo 2

Descripción Imagen

Paolo camina desnudo y solo por un paraje desértico. Se cae. Se levanta y sigue caminando. Luego de un largo y angustiante deambular Paolo lanza un grito primal ante la inmensidad del desierto.

Banda Sonora

En un determinado punto de la secuencia, poco después de que Paolo se levanta de la caída, sin punto de sincronismo definido, se introduce como música incidental el Réquiem de Mozart hasta el final de la secuencia.

Relación con la novela

Corresponde a la segunda parte del Capítulo 19 (último de la novela), “*Ah mis pies desnudos*” (Página 297).

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN.....	11
I. ¿Por qué Teorema, de Pier Paolo Pasolini?	11
II. Aproximación al cine: sur, neorrealismo y después.....	15
III. Realidad, esteticismo y escritura	18
IV. Contexto histórico de Italia de la posguerra: el genocidio cultural	21
V. Antropología y lenguaje	25
VI. El cineasta como intelectual orgánico y el ideal nacional popular gramsciano	29
VII. Ruptura con el comunismo tradicional.....	33
VIII. Camino hacia una nueva poética	36
IX. Ruptura con la composición orgánica: la imagen más allá del tópico	39
X. El teorema como problema	43
PRIMER MOVIMIENTO	47
Presentación del escenario y de los elementos del problema. Planteo de la hipótesis.....	47
1. Enunciación: desde donde se enfoca el problema.....	49
1. 1. Mitología y compromiso	49
1. 2. Identidad, representación, ideología.....	60
1. 3. Ausencias significativas: creación y política.....	65
1. 3. 1. El pueblo falta	65
1. 3. 2. Teoría de los raccords	66
1.4. Introducción a la lengua escrita de la realidad.....	70

2. Presentación del universo del problema y planteo de la hipótesis.....	73
2. 1. Escenario y elementos que lo componen.....	73
2. 1. 1. Configuración de un mundo	73
2. 1. 2. Análisis del episodio 3.....	77
2.2. Planteo de la hipótesis	89
3. La realidad como alegoría	95
3. 1. El personaje como signo.....	95
3. 1. 1. Las piezas del engranaje	95
3. 1. 2. El personaje como territorio de conflicto: la imagen pulsión.....	99
3.2. Introducción al cine de poesía.....	103
3. 3. Valores simbólicos del desierto	111
3. 3. 1. Multiplicidad de significados.....	111
3. 3. 2. Estratos temporales de la ideología.....	113
3. 3. 3. Subjetividad: tradición y <i>bricolage</i>	114
3. 3. 4. Territorio, rarefacción y alteridad.....	119
SEGUNDO MOVIMIENTO.....	123
Introducción del elemento problemático externo.	
Llegada del Huésped.....	123
1. El sexo sagrado del Huésped	125
1. 1. Presentación del Huésped	125
1. 2. Dos cristianismos	129
1. 2. 1. El Cristianismo burgués.....	130
1. 2. 2. El Cristianismo subproletario	133
1. 3. Homosexualidad y alteridad.....	138
1. 4. Caída de la figura de autoridad	147
1.5. Lazos edípicos	152
2. Límites y potencias de la palabra	155
2. 1. El Ur-código	155
2. 2. Manifiesto para un nuevo teatro.....	161
2. 3. La voz en el cine como forma del discurso indirecto libre	167

2. 3. 1. Diferencias entre estilo indirecto, directo e indirecto libre en el habla del personaje cinematográfico	167
2. 3. 2. Confesiones	170
2.3. 3. Narcisismo	172
3. Materialidad del lenguaje cinematográfico	180
3. 1. Naturaleza poética, pre-gramática y a-significante de la materia cinematográfica	180
3. 1. 1. Materia signalética	180
3. 1. 2. Cualidad subversiva del signo audiovisual	184
3. 2. El desierto como imagen óptica pura	190
3. 2. 1. Imagen subjetiva indirecta libre	190
3. 2. 2. Corte disyuntivo	191
3. 2. 3. El ojo de la materia	193
TERCER MOVIMIENTO	199
Resolución del problema. Consecuencias de la partida del Huésped	199
1. Corolario de la familia burguesa	201
1. 1. Ruptura del orden simbólico	201
1. 1. 1. El complemento agente	201
1. 1. 2. Sutura y fisura	204
1. 1. 3. Las vanguardias como fracaso estético	208
1. 1. 4. Mayo del '68 como fracaso político	211
1. 1. 5. Falocentrismo y sometimiento	217
1. 1. 6. El consumo indiscriminado de cuerpos	218
1. 2. Represión y permisividad	220
1. 3. Repetición y ritual	225
1. 3. 1. Espiral de frustración	225
1. 3. 2. Ritual y rito	226
1. 3. 3. Nueva semántica musical	229
2. Los cimientos del tiempo	234
2. 1. La Italia imaginaria de Emilia	234
2. 1. 1. Fe, superstición y realidad	234
2. 1. 2. Los milagros de Emilia	238

2. 1. 3. Milagro subproletario, milagro burgués	240
2. 1. 4. Utopía: alteridad y subversión.....	242
2. 2. El tiempo como estratificación y simultaneidad: la imagen cristal	247
2. 2. 1. Imagen actual, imagen virtual	247
2. 2. 2. Historia y memoria	253
2.2. 3. El tiempo se vuelve sonoro.....	258
3. Verdad: creencia y creación	261
3. 1. La verdad y el relato cinematográfico.....	261
3. 1. 1. Crisis del sistema de juicio. La narración falsificante	261
3. 1. 2. El relato como simulación.....	267
3. 2. Ficción: construcción y realidad	271
3. 2. 1. Superación del dualismo metafísico	271
3. 2. 2. Imaginación y metáfora	274
3. 2. 3. Referencia primordial.....	276
3. 3. Discurso indirecto libre. Subjetiva indirecta libre	278
3. 3. 1. El cogito cinematográfico.....	278
3. 3. 2. El discurso indirecto libre como base del lenguaje cinematográfico	282
3. 4. Sustitución del saber por la creencia.....	286
CONCLUSIÓN	291
BIBLIOGRAFÍA.....	317
DESGLOSE DE SECUENCIAS DEL FILM TEOREMA.....	321

