



**Pier Paolo Pasolini**  
Fuente: 1.bp.blogspot.com

# TEOREMA y su TIEMPO

A raíz de un incidente casi fatal, la obra del director y literato Pier Paolo Pasolini sufrió una reformulación temática —exhibida por primera vez en *Teorema*— que marcaría gran parte de su producción cinematográfica posterior. Este nuevo discurso trajo consigo ideales de la izquierda política, aunque no en su concepción más clásica, sino desde la mirada personal del autor boloñés.

*José Carlos Yrigoyen*

“No me dejen morir”, suplicaba Pier Paolo Pasolini una noche de marzo de 1966 a sus amigos Alberto Moravia y Dacia Maraini en el suelo del baño de un restaurante romano, en medio de un charco de sangre. Se trataba de una grave crisis de úlcera. Si bien sobrevivió angustiosamente a ella, hubo de guardar cama durante algunos meses. Para Pasolini esa temporada fue, a la luz de los hechos, propicia para la reformulación de su obra escrita y cinematográfica. Hasta ese momento sus obsesiones eran tercamente realistas, enfocadas sobre todo en los escenarios y personajes del submundo de la capital italiana, que retrató con inusitada crudeza y autenticidad en sus primeras novelas (*Muchachos de la calle*, de 1955, y *Una vida violenta*, de 1959) y películas (*Accattone*, 1961, y *Mamma Roma*, 1962). Si bien es reconocible en este periodo cierto aliento lírico —como, por ejemplo, en la experimentación lingüística de *Muchachos de la calle*— es claro que en estos trabajos aún no estaba plasmada del todo la capacidad de Pasolini como autor de poesía, género en el que descolló y forjó sus más altas creaciones.

Durante su convalecencia Pasolini dio un giro de ciento ochenta grados a su carrera literaria y cinematográfica y, sobre todo, a su concepción de la realidad, que hasta ahí había sido eminentemente política y pragmática. Es cuando escribe *Teorema*, el último volumen narrativo que publicaría en vida, así como el quinto largometraje en su haber y seguramente el ejemplo más brillante del cine de poesía que expondría teóricamente en la célebre polémica con Eric Rohmer, defensor del cine de prosa, en ese mismo 1966. Aunque para la mayoría de cinéfilos este debate favoreció largamente la postura del director francés, lo cierto es que Pasolini demostró en esta película, finalizada a mediados de 1968, que no estaba tan desencaminado como parecía. En ella se enlazaban hábilmente un lenguaje poético absolutamente nuevo y original en el cine de vanguardia con un discurso político-religioso, escenificando en conjunto el planteamiento que pocos años antes Pasolini había expuesto en sus ensayos: el de la inviabilidad de la sociedad postindustrial, el callejón sin salida que la burguesía se había



► **Teorema**

Fuente: s-media-cache-ak0.pinning.com

construido para sí misma y la solución para un sistema social envilecido por el capitalismo: el de regresar forzosamente al principio de los tiempos, a los cauces de la tradición donde el hombre era bueno, puro y libre. Pasolini reconoce que esta salida es un imposible, algo que solo puede ser facilitado por “un milagro”.

*Teorema* comienza precisamente con la realización de ese milagro. Las primeras tomas son las de un noticiario que reporta un hecho inédito y aparentemente inexplicable: un rico empresario milanés ha entregado su fábrica a los obreros. Luego de este proemio, vamos enterándonos de la semilla de este suceso anómalo: unos meses antes, la apacible familia de este industrial recibe en su mansión a un misterioso y bellísimo huésped, una especie de joven dios que en su estadía seduce y posee carnalmente a todos los habitantes de la casa: al padre, a la madre, a la hija, al hijo y a la criada, para después irse de la

misma oscura forma en que llegó. Después de su partida, los burgueses y la proletaria que les servía no encuentran otra salida a su pasión que la disolución absoluta de sí mismos. La criada, luego de este contacto sagrado, se transforma en una suerte de santa demente que acaba enterrándose a sí misma; la madre acaba volviéndose una prostituta; el hijo conformista elige convertirse en un delirante artista abstracto que ante su falta de talento termina por orinar sobre sus cuadros, mientras que la hija, de un momento para otro, se reduce a un ser inanimado, vegetal.

Pero el que lleva la peor parte y, de paso, se vuelve instrumento del añorado milagro pasoliniano, es el padre. No solo sufre la infamia (según su mentalidad burguesa) de ser poseído sexualmente por el huésped sino que este hecho lo hace renunciar a todos los lastres de su mundo de convenciones: abandona su casa, su empresa y hasta la ropa que lle-



va puesta y se interna desnudo en el desierto, símbolo bíblico que aquí encarna el inicio de los tiempos. La película termina con el padre caminando sin rumbo entre las arenas, mientras lanza un horrible grito que no parece tener fin.

## La utopía: una nueva prehistoria

*Teorema* no solo es, como señala acertadamente Fantuzzi (1978), una parábola sobre la situación de vacío que subyace en la ideología de la clase dominante. Es también el primer manifiesto de la utopía que Pasolini propone para evitar el triunfo final del fascismo, cuyo nuevo rostro era “la sociedad de consumo, un diablo que veo todos los días” (nótese aquí una vez más la metáfora religiosa). Aunque esta utopía es una respuesta al violento reaccionarismo de esos años, al revisarla cuesta mucho considerarla de izquierda. Hasta finales de los sesenta

Pasolini fue un marxista convencido pero nunca ortodoxo. Su relación con el Partido Comunista Italiano (PCI) fue desde un principio más que conflictiva: aunque se afilió al partido desde su primera juventud, fue expulsado para siempre en 1949 luego de un confuso y público incidente sexual con unos muchachos de Casarsa, el pueblo friuliano donde Pasolini laboraba como profesor de secundaria.

Cuando Pasolini fue haciéndose conocido como escritor a mediados de los cincuenta, la plana intelectual del PCI buscó marcar distancia de su hijo rechazado: en un principio se le criticó la visión “sórdida y vulgar” que imprimía en sus novelas acerca del proletariado y el subproletariado romanos, perspectiva intolerable para una organización que se arrogaba la representación de la clase obrera. Con el tiempo los motivos de polémica cambiaron a los temas de fondo. Para 1970 Pasolini ya no creía en la posibilidad de la revolución, consideraba que el marxismo “estaba pasado de moda en Italia” y sus diagnósticos y soluciones frente a los problemas sociales se volvieron fuertemente conservadores y contradictorios si los comparamos con los del resto de intelectuales progresistas de su tiempo. Absolutamente en contra del aborto, del consumo de drogas, de los melnudos burgueses, consideraba que todas estas manifestaciones aparentemente contestatarias estaban de alguna manera auspiciadas por el poder, que la tolerancia hacia estas cuestiones era falsa y que, de no serlo, era indigna pues para él “es mejor ser condenado injustamente a ser tolerado”.

Una lectura tan constante como equivocada de *Teorema* es considerarla como hija de los cambios sociales producidos a partir de 1968, tales como las revueltas juveniles inspiradas en el mayo francés. El padre burgués no entrega la fábrica a los obreros para comenzar de esta manera la revolución sino para iniciar lentamente la disolución del poder. Pasolini desprecia a los estudiantes que reclaman el poder para sí. En 1968 lo dijo, en prosa y en verso: “dejad de pensar en vuestros derechos, / dejad de pedir el poder. / Un burgués redimido debe renunciar a todos sus derechos / y desterrar de su alma, para siempre / la idea del poder. / Todo eso es liberalismo: dejádselo a Bob Kennedy”. La disolución del poder, según el poeta boloñés, daría

principio a una “nueva prehistoria”, un nuevo comienzo. En sus siguientes películas desarrollaría cada vez más exasperadamente estas ideas. En *Salò, o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), la última película que dirigió antes de su atroz asesinato a finales de 1975, Pasolini plantea la destrucción de los hombres por medio de un poder fascista totalmente degenerado, mientras que en la que sería su obra total sobre esa “nueva prehistoria”, un filme que no llegó a realizar y que se iba a llamar *Porno-Teo-Kolossal*, se nos muestra el mundo luego de la caída del poder, un mundo donde Irak vuelve a llamarse Ur, París es conocido como Numancia y Roma y Milán como Sodoma y Gomorra, respectivamente.

No es casualidad que la radical, nostálgica y desesperada utopía pasoliniana se plantee en el curso de los años setenta, quizá la etapa histórica que marca a la vez el auge y el fin de algunas de las quimeras más extremas de nuestro tiempo: la Rodesia blanca de Ian Smith, el macabro paraíso de Jonestown en Guyana, la Camboya medieval de Pol Pot. Sobre este último, no deja de llamar la atención que varios de los postulados que el carnicero de Phnom Penh aplicó minuciosamente al tomar el poder ya habían sido propuestos por Pasolini dos años antes de su muerte: la abolición de la televisión y de la escuela secundaria, “para frenar la contaminación cultural”. Quizá de haber vivido para ver los catastróficos resultados de esa sociedad que retrocedió violentamente en todos sus aspectos hasta una etapa feudal y panagraria, Pasolini hubiera reconsiderado seriamente sus ideas.

Toda utopía nace de los hombres no reconciliados consigo mismos. Esa fue, hasta su muerte, la circunstancia de Pasolini. Pero los hombres no reconciliados consigo mismos también son capaces de escribir magnífica poesía. Este también fue su caso. Y como él pidió a sus amigos para sí mismo aquella noche de marzo de 1966, sus lectores no la dejaremos morir. ◻

### REFERENCIAS

- Fantuzzi, V. (1978). *Pier Paolo Pasolini*. Burgos: Mensajero.  
 Pasolini, P. P. (16 de junio de 1968). Il PCI ai Giovani! *L'Espresso*.