



## Resumen:

El presente escrito es un análisis del film *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini desde una lectura diferente: un análisis centrado en “la cuestión del Otro”. Para tal fin, partiremos de las observaciones de Derrida en su obra *La hospitalidad*. Asimismo, también complementaremos el escrito con algunos pasajes de la novela *Teorema*, obra literaria del propio Pasolini en la que se basa el largometraje.

**Palabras claves:** Otro – Cine – Pasolini – Teorema – Sexo – Liberación

## Abstract:

This paper is an analysis of the film by Pier Paolo Pasolini's *Teorema* (1968) from a different reading: an analysis focusing on “the question of the Other”. To this end, our observation will be based on Derrida's *Hospitality*. Also, we will also complement the written excerpts from the novel *Teorema*, Pasolini's own literary work in which the film is based.

**Keywords:** Other – Cinema – Pasolini – Teorema – Sex – Liberation

\* Centro de Estudios sobre Genocidio (Untref, Argentina)

Revista Sans Solzil - Estudios de la Imagen, N°4, 2012, pp. 132-137

**Recibido:** 17 de junio del 2011

**Aceptado:** 15 de julio del 2011

El título del presente ensayo puede ser leído, por lo menos, de dos maneras. La primera, hace referencia directa a la película de Pier Paolo Pasolini que aquí discutiremos. La segunda, deviene de la primera: si un teorema es una afirmación que puede ser demostrada como verdadera dentro de cierto marco lógico, nuestro propósito radica en crear ese marco para demostrar lo propuesto por dicho director.

*Teorema* es una producción italiana de 1968, dirigida y escrita por Pier Paolo Pasolini, basada en su novela homónima. Protagonizada por Silvana Mangano, como Lucía, la madre; Terence Stamp, El visitante; Massimo Girotti, Paolo, El padre; Anne Wiazemsky, Odetta, La hija; Laura Betti, Emilia, La sirvienta; y Andrés José Cruz Soublette, Pietro, El hijo.

Si bien la película ha sido analizada y citada en numerosas ocasiones desde un punto de vista político –no debemos olvidar su año de producción– como también religioso (el cine de Pasolini se nutría claramente de estas dos temáticas)<sup>1</sup> proponemos aquí una lectura diferente, un análisis centrado en “la cuestión del Otro”.

Para proseguir en el análisis, es conveniente indicar una breve sinopsis del film ya que sin ella la presentación y el enfoque que deseamos hacer podría volverse infructuoso: una familia acomodada de Milán recibe un telegrama que incluye sólo dos palabras: “*Arrivo domani*” (Llego mañana). Al día siguiente, reciben la visita de un muchacho que sin más explicación se instala en la casa como un integrante más de la familia. El visitante acompaña a la familia en sus actividades cotidianas y despierta en ellos deseos que parecían no existir. Gradualmente el muchacho seduce física y emocionalmente a cada uno, incluyendo a la sirvienta. Todo transcurre felizmente hasta que, un día, el huésped debe partir. La ausencia provoca varias reacciones: la sirvienta regresa a su pueblo

para hacer milagros; el hijo recurre al arte para evocar al que se ha ido; la hija cae en un tipo de trance del que ya no despierta; la madre recorre las calles buscando jóvenes que le recuerdan al ausente y los seduce agónicamente; el padre regala su fábrica a los trabajadores y se despoja de toda posesión material, incluyendo su ropa, hasta acabar vagando en el desierto.

A partir de esta breve premisa argumental, Pasolini ha construido un film absolutamente hipnótico, con claras referencias bíblicas y mesiánicas. Más allá de las citas bíblicas que se mencionan tanto en la novela como en el film, la pregunta que nos hacemos es ¿quién es ese visitante? ¿quién es el extranjero? ¿quién es el Otro? Es el Extranjero quien trae y plantea la pregunta.

De este modo, tomaremos este film a fin de llevar a cabo “variaciones” en torno a la cuestión del Otro. Un radicalmente Otro que nos es presentado, en este caso, como la belleza y la bondad sublime, un Otro al que se le ofrece hospitalidad: la apertura de la morada al otro como posibilidad de liberación...

Si bien tanto la vida como la obra de Pasolini podría ligarse claramente con la cuestión del Otro (por su militancia, por sus reflexiones, por su obra, por su vida pública y privada), en este film Pasolini sabía que la fascinación por el misterio del personaje mesiánico (una variante del Otro) es lo que conmueve y provoca cambios en la comunidad que recibe su mensaje. En esta obra, el director explica las transformaciones que provoca la llegada de un enigmático personaje a la casa de una familia de alta burguesía milanesa. Para Pasolini, en ese contexto, el revolucionario mensaje ha de pasar por el sexo: una zona liberadora que se revela en su elementalidad revolucionaria en el interior de un hogar que hasta ese momento lo ha contenido y disimulado para conservar el orden burgués.

Veamos algunas reflexiones de Jacques Derrida en torno al tema expuesto: “El Extranjero sacude el dogmatismo amenazante del *logos* paterno: el ser que es, y el no-ser que no es. Como si el Extranjero debiera comenzar por refutar la autoridad del jefe, del

---

1 Para análisis de la obra de Pasolini véase DUFLOT, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Barcelona: Anagrama, 1971; y MARINIELLO, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*, Madrid: Cátedra, 1999.

padre, del amo de la familia, del “dueño de casa”<sup>2</sup>. Refutación y sacudón, dos importantes verbos que recorren todo el film. En *Teorema* la venida del Extranjero provoca estas dos reacciones. La familia burguesa es la representante del orden preestablecido; en la película Pasolini nos muestra la casa, el jardín, la cocina, la gran industria del padre, con el fin de comprender el orden familiar. En cambio, en la novela es más conciso: “Se trata de una familia pequeño-burguesa en el sentido ideológico, no en el sentido económico. Es, en verdad, el caso de personas muy ricas que viven en Milán”<sup>3</sup>. Entonces, la venida del Extranjero, de este misterioso visitante, provoca en cada uno de los miembros de la familia un sacudón, sacude el dogmatismo y la vida monótona burguesa de esta familia.

Sin embargo, como bien luego veremos, la familia le brinda claramente hospitalidad. No le preguntan por el nombre (es el único que no posee nombre ni es nombrado a lo largo del film), se le abre las puertas de la casa, incluso no se le obliga a hablar; en síntesis, en un primer momento podríamos decir que estamos frente a una situación de hospitalidad *pura*. Es más, al momento de partir es el Extranjero quien toma la decisión. Sin embargo, él ya ha sacudido el orden paterno; el padre mismo, el dueño de casa, es el que le solicita que se quede, el que no sabe, al igual que todos los miembros de la familia, qué será de su vida al partir el visitante. La “caída” del padre, reservada para el final de la película, desarrollada en las escenas en las que decide donar la fábrica a sus trabajadores, abandonar todas sus pertenencias materiales, incluida su ropa, y vagar por el desierto, resulta ser una demostración del derrumbe de un orden, del orden paterno.

Algunos críticos han visto en la figura del Visitante al Mesías<sup>4</sup>. ¿Podemos ver nosotros en esa misma figura a un sofista? Si para Derrida el Extranjero posee rasgos de un sofista,

---

2 DERRIDA, Jacques, y DUFORMANTELE, Anne. *La hospitalidad*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000. Pág. 13

3 PASOLINI, Pier Paolo. *Teorema*, Buenos Aires: Sudamericana, 1970. Pág. 11

4 BALLÓ, Jordi, y PÉREZ, Xavier. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona: Anagrama, 1997. Págs. 55-72.

no sería vano, entonces, ver de este modo la figura de este visitante. Al continuar con su análisis Derrida señala que el Extranjero se presenta con rasgos que hacen pensar en un sofista, “en alguien que la ciudad o el Estado va a tratar como sofista: alguien que no habla como los demás, alguien que habla una lengua extravagante”. Si el sofista era aquel que en la Grecia clásica profesaba la enseñanza de la sabiduría, ¿no es acaso nuestro visitante un claro sofista? En *Teorema* este visitante, este Extranjero, que si bien habla el mismo idioma que la familia que le brinda hospitalidad, claramente no hablan la misma lengua. En los escasos diálogos que escuchamos en la película, la familia y el extranjero se comunican al hablar; sin embargo, podemos decir que en esos diálogos no hay comunicación. Lo que Pasolini nos demuestra es que el extranjero domina una lengua que para la familia burguesa es incomprensible: es el lenguaje del amor. La lengua del extranjero, en *Teorema*, es el amor, el sexo. De este modo, nuestro visitante no habla como los demás miembros de la familia, y en este nuevo lenguaje, que él se los brinda, se produce la transmisión y enseñanza de la sabiduría. Es así como se produce el choque y la caída antes mencionada: la familia burguesa no sabe qué hacer con esta sabiduría, no puede valerse por sí misma, arrastrándose, de este modo, hacia la locura. Y si el *Xenos* no pide ser tomado por parricida<sup>5</sup>, nuestro visitante bien podría pedir lo mismo, es verdad que ha matado al padre, lo ha llevado a carcomer la base de su *logos*; pero su asesinato no fue sino para poner en duda al padre.

Si Pasolini ubica la acción de su historia en el corazón mismo de una familia, se debe a que el extranjero sólo puede ser parricida si está en familia. El padre, en este caso, no sólo cumple el rol de *padre* sino claramente es el *pater familias* burgués, es el sustento del hogar: el *ethos* de la familia. El Extranjero lo ha vencido; *Teorema* es, en cierto modo, la historia de un padre vencido.

Sigamos indagando a este extranjero. ¿Trae una pregunta? ¿La plantea? A diferencia de lo que comenta Derrida, el visitante de Pasolini emerge en escena con una afirmación:

5 DERRIDA, Jacques, y DUFORMANTELE, Anne. *op. cit.* Pág. 13

“*Arrivo domani*”, llego mañana, asevera en el telegrama que les manda. Si bien no es cuestionado por la autoridad paterna, el padre es el último en vincularse con el extranjero y también es el último en lamentar la partida del mismo. Nuevamente, a diferencia de lo planteado por Derrida, aquí el Otro es el que posee el poder para desarticular y enloquecer tanto al padre como a la familia. No hay pregunta, hay afirmación, hay violencia. He aquí la afirmación política de Pasolini: la liberación es violenta, el otro no pregunta, (se) afirma.

Y en esta venida del extranjero, con su llegada, asistimos a una clara hospitalidad. Una hospitalidad casi *pura*. Si la hospitalidad es un pacto que liga recíprocamente, aquí, familia y extranjero se brindan todo. Los miembros de la familia, incluso la sirvienta, abren su ser, se entregan a él sin esperar nada a cambio. Mientras que el extranjero recibe esa hospitalidad, en ese pasaje él les abre su ser a través del amor. El extranjero no es cuestionado, al contrario, es disputado: todos quieren brindarle a él algo. Se desesperan por estar con él. Estar, sólo estar. Darse y recibir.

Quizá la escena en que la madre se brinda a él es la más elocuente: al verlo jugar con un perro en el jardín, la madre se desnuda y se acuesta en el porche a la espera del extranjero. La madre se abre a él ¿acaso espera algo de él? El sexo en esta película claramente no es pensado como pornográfico, como “copulación”. De hecho, Pasolini argumentó que claramente pudo haber “mostrado más”, pero aquí sólo se insinúa. El sexo no nos es presentado como “sucio” sino como apertura al autoconocimiento y a la liberación. El extranjero los libera a través del amor. La familia, al brindar hospitalidad, no busca nada a cambio, es la fascinación que siente por el extranjero la que la lleva a darse a él.

Afirmamos que la familia brinda hospitalidad pura, “absoluta”, porque no sólo le ha abierto la casa, sino su ser. Le ha abierto el hogar, la intimidad, al Otro absoluto, a un *verdadero* extranjero anónimo ya que no está provisto ni de nombre ni de apellido. Lo ha dejado venir, entrar, sin pedirle reciprocidad ni su nombre. A cambio, el extranjero

también brinda hospitalidad, simbolizada por el amor: no lo hace de forma egoísta. Al contrario, es precisamente su capacidad de dar amor sin esperar nada a cambio lo que hace que todos los integrantes de la familia se le entreguen.

Sin embargo, a medida que el huésped afianza los lazos con la familia, a medida que el extranjero le revela a cada integrante de la familia su “verdadero ser”, le brinda amor y autoconocimiento, los “ilumina”, la hospitalidad, lentamente, se quiebra. La abrupta partida del huésped no se debe a que han sido en un principio inhóspitos con él, todo lo contrario. Es a causa de esta reciprocidad, en el compartir, y en las revelaciones que le brinda el huésped a la familia lo que quiebra la hospitalidad. Así como el extranjero debe recibir hospitalidad al llegar, también se le debe dar al marchar. De igual forma, si no se le pregunta ni se le pide nada a cambio a su llegada, nada se le debe pedir en su partida. Es aquí donde Pasolini nos muestra la dificultad de una hospitalidad absoluta. En el transcurso del relato el visitante, el huésped, informa que al día siguiente se marcha: la familia se quiebra, se desespera, le suplica que no se marche, que se quede con ellos.

¿Cuánto hay de intruso en este visitante? Podríamos pensar en esta figura siguiendo a Jean-Luc Nancy. Pensemos en la aparición del visitante, cómo el intruso ingresa por la fuerza, por sorpresa y por astucia. Si bien no sabemos si ha sido admitido de antemano, por lo expuesto anteriormente afirmamos que le es brindada hospitalidad. Y claramente este huésped, este extranjero, posee matices intrusivos: todo lo que toca, todo aquel que lo mira, todo lugar por el que camina, se transforma. Sin embargo, esta figura mesiánica jamás pierde su ajenidad, la familia acoge al extranjero como también acepta su intrusión; es más, la desea. No obstante, cada escena, cada encuentro con el visitante pareciera ser siempre la primera, esto se debe a que “una vez que está ahí [...] su llegada no cesa: él sigue llegando y ella no deja de ser en algún aspecto una intrusión”<sup>6</sup>. Por más que el visitante traiga la buena nueva, que en su hospitalidad brinde la liberación, para la familia es una molestia: claramente, el extranjero ha

6 NANCY, Jean-Luc. *El intruso*, Buenos Aires: Amorrortu, 2007. Pág. 12

perturbado la intimidad, y la familia ha experimentado su intrusión. Al partir, la hospitalidad ha mutado, de *hospes* ha pasado a *hostes*, hostil. Si bien no ejerce sobre él una violencia física, al decidir partir, la familia le brinda *hostilidad* al extranjero.

Con esto, podríamos pensar cierto juego etimológico y los comportamientos en la película de cada uno de los personajes. El extranjero claramente es un huésped, la familia, anfitriona. Pero huésped también, en un modo más biologicista, todavía conserva el sentido de “el que aloja”, es decir organismo que aloja un parásito o simbiote. En ese sentido, ¿quién sería el “parásito”? ¿Quién se alimenta de quién? En una primera lectura, claramente el “parásito” es el extranjero: el visitante llega a un hogar que no le pertenece y se le brinda hospitalidad, él vive de aquélla. Sin embargo, la familia “se alimenta” del extranjero, de ahí su pasaje de la hospitalidad a la hostilidad: la familia necesita de él, se alimenta de él, lo parasita (de ahí la metáfora de Pasolini: la burguesía como clase parasitaria). La familia alcanza su ser, su autoconocimiento sólo, y por medio, del Otro. Necesita del Otro para ser.

Si el extranjero nos trae su pregunta, nosotros le preguntamos a *Teorema*: ¿quién es el Otro? Figura mesiánica, figura reveladora, el visitante, el extranjero es todo y nada a la vez. Una posible lectura de este film es pensar que si el extranjero es Otro, un Otro absoluto, no se debe a su condición de visitante o huésped, no se debe a su llegada ni a su partida sino a la mirada, a cómo éste es visto. Cada integrante de la familia ve en el extranjero su llave al autoconocimiento, luego de su partida cada integrante tratará de ocupar ese vacío: el hijo a través del arte, que al fracasar orinará sobre sus pinturas; la hija quedará internada en un estado de shock; la madre, buscará muchachos similares al visitante y se brindará sexualmente a ellos; el padre, como ya lo dijimos, donará la fábrica a sus trabajadores y se despojará de todas sus pertenencias materiales y errará desnudo por el desierto. Sólo Emilia, la sirvienta, será la que posea una verdadera epifanía, sólo ella es la que renace, luego de la visita del extranjero, como la mujer de los milagros. Emilia sacrificará su vida, se enterrará viva pero no por ser presa de la locura sino porque ella engendrará lo nuevo.

Emilia vuelve “hacia atrás”, a su hogar, para descontaminarse de la burguesía: “No he venido aquí para morir, sino para llorar, y de mis lágrimas nacerá un manantial”, afirma. De este modo, para Pasolini, sólo las clases populares son las que se pueden redimir y realmente comprender el mensaje del extranjero. En cambio, la burguesía, fracasará en el intento. Como ha señalado Mariniello:

“el gesto del industrial, que dona su fábrica a los obreros, se corresponde con ambos poderes al mismo tiempo (Nación, Ejército e Iglesia). Por una parte es una especie de solución religiosa, un gesto que nace de la culpa y no del amor; por otra, se enmarca en la falsa tolerancia del nuevo poder.”<sup>7</sup>

El Otro puede ser pensado, en cierta forma, como un significante vacío, como algo a ser completado. Al mirar al Otro, al partir el visitante, la familia burguesa se mira y descubre su propia “inautenticidad”, su conformismo; se ha convertido en una condición irreversible y trágica, en una enfermedad. Todo lo que toca, lo siente contaminado. En el Otro, el uno se reconoce. No es el Otro el enemigo, junto y a partir del Otro el uno comprende que el mal está dentro suyo. No es el Otro el que está mal, el que mira mal, el que pregunta mal...

En el encuentro con el Otro, cada uno de los personajes salen, si bien por poco tiempo, de la prisión de su papel, de su ideología, de su historia. Pasolini nos señala que, abandonados a sí mismos, no tienen los medios para asumir y entender lo que han experimentado, para responder a las preguntas que su historia les plantea.

Tanto en la novela como en la película, el visitante posee un solo *compañero*: el poeta Arthur Rimbaud. Para Pasolini, el poeta francés resulta una verdadera figura mítica, y no es casual que este visitante, lector de poesía y, por qué no, también poeta, sea una reencarnación de Rimbaud, jóvenes y bellos ambos.

De este modo, el Otro, el visitante, es también el intelectual, aquel que sacude el

<sup>7</sup> MARINIELLO, Silvestra. *op. cit.* Pág. 321

conformismo y la normalidad en la que esta familia se encuentra sumida; así, el extranjero tiñe a la realidad de inconformismo y anormalidad. Por lo tanto, el teorema de Pasolini demuestra que el Otro, el extranjero, también puede ser visto como un detonador de acción, como puerta y posibilidad de transformación, el Otro es también el agente de una conciencia crítica. Simbolizada por medio del sexo, la llegada del Otro sólo puede darse con amor.

\*\*\*

#### **Bibliografía:**

- BALLÓ, Jordi, y PÉREZ, Xavier. La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine, Barcelona: Anagrama, 1997.
- DERRIDA, Jacques, y DUFORMANTELE, Anne. La hospitalidad, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- DUFLOT, Jean. Conversaciones con Pier Paolo Pasolini, Barcelona: Anagrama, 1971.
- MARINIELLO, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*, Madrid: Cátedra, 1999.
- NANCY, Jean-Luc. El intruso, Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- PASOLINI, Pier Paolo. Teorema, Buenos Aires: Sudamericana, 1970.