



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DOS INTERPRETACIONES ALEGÓRICAS DEL
PERSONAJE "HUÉSPED" EN LA NOVELA TEOREMA
DE PIER PAOLO PASOLINI**

TESIS

Que para obtener el título de

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS ITALIANAS)**

PRESENTA

RAFAEL CASARRUBIAS BALDERAS

DIRECTOR DE TESIS

RODRIGO JARDÓN HERRERA



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., marzo 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

不夜

カラー作品 ■ 68年ベネチア映画祭O.C.I.C賞 / 女優演技賞 ■ シルバー・ナ・マンガノ・テレンダスタンプ主演



夜

監督セルバオロ・バンリーニ

映画「テオレマ」は
猥褻の美学か
官能の芸術か
鬼才バンリーニが
世界に叩きつける
はげしい衝撃！



Tu sei certamente venuto qui per distruggere. In me la distruzione che hai causato non poteva essere più totale. Hai distrutto, semplicemente, l'idea che ho sempre avuto di me. Ora io non riesco a vedere assolutamente niente che possa reintegrarmi nella mia identità. Che cosa mi proponi? Uno scandalo simile a una morte civile, una perdita completa di me stesso? Ma come può far questo un uomo abituato all'idea dell'ordine? Del domani? E soprattutto del possesso.

Sappi che negli insegnamenti che ti impartirò, non c'è il minimo dubbio, io ti sospingerò a tutte le sconoscrazioni possibili, alla mancanza di ogni rispetto per ogni sentimento istituito. Tuttavia il fondo del mio insegnamento consisterà nel convincerti a non temere la sacralità e i sentimenti.

Pier Paolo Pasolini, *Lettere Luterane*

Índice

INTRODUCCIÓN.....	6
Capítulo I.....	11
Pasolini, la estructura formal de <i>Teorema</i> y la alegoría.....	11
1.1. Aspectos religiosos y alegóricos en Pasolini en relación con <i>Teorema</i>.....	11
1.2 <i>Teorema</i> en relación con la novela experimental y el problema de la realidad. .	23
1.3 La parábola cristiana en <i>Teorema</i> y su relación con la exégesis alegórica.....	35
1.4 Surgimiento y características del método exegético alegórico.....	39
1.5 Dante y el paso de la alegoría teológica a la alegoría “poética”.....	45
Capítulo II.....	52
Misticismo, amor y deseo:.....	52
Interpretación alegórica del huésped como una revelación divina.....	52
2.1 Aspectos del misticismo en la tradición cristiana.....	52
2.2 La revelación del “conocimiento <i>gnóstico</i>” en los personajes de <i>Teorema</i>.....	55
2.3 Amor y erotismo en el misticismo cristiano.....	59
2.4 El despertar del deseo sexual en el personaje de Lucia.....	68
Capítulo III.....	75
La literatura como destructora.....	75
Interpretación alegórica del huésped como una humanización de la poesía.....	75
3.1 Arthur Rimbaud como figura del poeta en el personaje del huésped.....	75
3.2 Misticismo y la figura del profeta en Rimbaud, Pasolini y Jesús.....	79
3.3 La lectura y la poesía como modificadora de la moral.....	86
3.4 La modificación de la identidad de los personajes.....	89
Conclusión.....	93
Bibliografía.....	99

Introducción

La alegoría es una forma de representación, dentro de una obra literaria o pictórica, que figura un objeto pero que en su significación se dirige a un lugar externo e indefinido; es una forma retórica en la que un artista plástico o un poeta busca desarrollar un discurso creando la figuración de un objeto con la intencionalidad de configurar un espacio significativo diverso a lo plasmado; pero no sólo eso, la alegoría es también un método exegético de interpretación y es ahí a donde dirigiremos este análisis. La exégesis alegórica es una herramienta que otorga al intérprete la oportunidad de alejarse del plano literal de significación; pero, de la misma manera, la obra se posiciona en un lugar extrapolado del contexto en el que fue escrita; la alegoría universaliza el significado, lo saca de su tiempo y de su espacio.

La interpretación alegórica lleva a esa alternancia de significación desvinculada del sentido literal de las palabras hacia la búsqueda de un sentido profundo, al menos es así para los intérpretes cristianos de la patrística y de la escolástica; el sentido profundo, por tanto, otorga a la dimensión significativa extratextual una configuración de unidad totalizadora; es decir, el sentido, el sentido alegórico, se dirige hacia la universalización, hacia la conceptualización de un elemento en su significado más puro, más universal. Ese sentido oculto, escondido, alterno, que hay que descifrar, otorga al intérprete esa universalidad que alude a una totalidad y que no es más que la búsqueda del sentido metafísico, espiritual; es decir, la Revelación con la que se encuentra el intérprete representa una especie de encuentro místico.

Esto ha sido así para la exégesis alegórica cristiana en donde, además del objetivo místico, se buscaba restituir el sentido de un texto que con el pasar del tiempo había perdido coherencia y sustento y su sentido puramente literal era imposible de mantener ya que podía caer en contradicciones: se buscaban símbolos, augurios, presagios, mensajes escondidos, entre otras alegoricidades, en el Antiguo Testamento que prefiguraran la venida de la nueva doctrina a través de la humanización de la divinidad que se configuraba en el nuevo mesías cristiano. Es decir, en palabras simples, se buscaba empatar las ideas del Nuevo Testamento con la doctrina del Antiguo Testamento, ya que muchas veces se trataba de ideas incompatibles.

Es muy importante señalar estos aspectos y profundizar en la génesis de este tipo de exégesis y rastrear y ubicar los orígenes de la interpretación alegórica porque el estudio moderno, sobre todo de la crítica literaria actual, ha olvidado que la utilización de la interpretación alegórica cumplía una función místico-teológica, además del de la búsqueda de un sentido, y cuando hablo de sentido me refiero a la búsqueda de un sentido divino, a la palabra misma de la divinidad que es la que habla en el texto sagrado. Al parecer, hoy en día, es la filosofía a la que se le permite analizar los aspectos teológicos y religiosos que la exégesis alegórica cumplía en sus inicios, y el estudio literario moderno ha dejado de lado completamente esos aspectos. Es importante remarcar que la alegoría no es un simple tropo o una figura retórica, ni mucho menos una función que el autor plasma en su obra por simples decisiones estéticas o literarias, sino que su propósito va mucho más allá, ya que el sentido alegórico cumple la función del cuestionamiento de la realidad, a través de la otorgación de diferentes sentidos externos sumados al nivel textual. La alegoría, en una instancia total y no sólo retórica, indaga en el sentido metafísico y ontológico de las cosas; abre las posibilidades de otras formas de existencia; de otras maneras de significar con el mundo, el mundo de los sentidos, y lo que se encuentra más allá de él.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) coloca la novela de *Teorema* (1968) de manera intencional en un espacio de significación intermedio entre la teología y la literatura. Los aspectos místico-teológicos que aluden a la exégesis cristiana se encuentran inmersos de manera intrínseca en la narración. Cabe resaltar que *Teorema* es un texto literario y no un texto religioso y no se puede analizar como se analizaba un texto sacro; a pesar de eso, las referencias e ideas teológicas sí están presentes en la novela. Por tanto, es indispensable conglomerar y articular una manera de llevar a cabo un análisis que se coloque en un lugar de “intermedialidad”, de transferencia, de lugar de paso entre la exégesis alegórica cristiana y la interpretación alegórica literaria.

En este trabajo se ha descubierto, y creo que Pasolini lo pensaba de la misma manera, que es en Dante y en la *Commedia*, donde se crea por primera vez este espacio, este lugar de “intermedialidad”, de traspaso, entre la teología y la literatura. Por eso son tan significativas las referencias dantescas que se encuentran dentro de la narración de *Teorema*, y, por lo tanto, se vuelve fundamental hacer un repaso analítico, para este trabajo, de las referencias dantescas y de las propias ideas del poeta florentino, tanto acerca de la teología como de la poesía misma y, sobre todo, de las ideas que tenía acerca de la interpretación alegórica ya que, en ese sentido, tanto la *Commedia* como *Teorema* cumplen

funciones paralelas.

En resumidas cuentas, el objetivo central de este trabajo, una vez definido qué es lo que se entiende por interpretación alegórica, no es la interpretación alegórica de la obra de *Teorema*, sino desarrollar la interpretación alegórica de un personaje en particular, ese personaje anónimo y desconocido que es sólo mencionado en la narración como *l'ospite*, al que llamaremos a lo largo de este trabajo como “el huésped”. Para los personajes de *Teorema*, el huésped es de manera alegórica la encarnación de esa totalidad, ese hombre-divinidad que les lleva la Revelación, a la que se hacía referencia, y este aspecto es un hecho que Pasolini deja ver de manera clara dentro de la propia narración.

Por tanto, la interpretación alegórica del personaje del huésped que desarrollo en este trabajo se configurará en dos vertientes: la primera, en la que el huésped representa un encuentro místico de una familia de la burguesía milanesa con un hombre que figura a una divinidad, que es un dios encarnado, y lleva a cabo, a través de encuentros eróticos, una mutación en la personalidad y en las creencias de los personajes de la familia en un plano profundo de sus personas; y la segunda vertiente alegórica se configura con el personaje del huésped realizando el mismo rompimiento identitario, la misma mutación perceptiva en la configuración unitaria de su personalidad, pero esta vez a manera de poesía: es decir, el huésped es la encarnación de ese medio expresivo conocido como poesía o literatura y es con eso, de igual manera, con lo que la familia de la novela se encuentra. Se trata de una literatura con una fuerte carga mística, cuasi religiosa, que dirige a una Revelación y, por tanto, es capaz de destruir la identidad y las creencias de una persona, de manera que los lleva casi a un estado mortuorio, es una literatura perjudicial, destructiva, nociva, todo esto personificado como un poeta en específico de la realidad literaria europea, Arthur Rimbaud. En una interpretación alegórica lo que, según Pasolini, la literatura tiene la capacidad de portar es una especie de Revelación que destruye las creencias de una persona y las ideas que tiene sobre sí mismo.

De esta manera, como se ha dicho, el significado alterno al literal en la interpretación alegórica exige una búsqueda de un sentido totalizador y universal. Por lo tanto, al comparar alegóricamente al huésped con una divinidad que se manifiesta a través del amor y del erotismo, se busca un concepto universal del amor y el erotismo, y cómo estos conceptos han estado, en Occidente y en particular en el cristianismo, vinculados de manera íntima con el misticismo. No se puede entender el misticismo cristiano si se amputan los elementos amorosos y eróticos. Lo que se intenta es la búsqueda de una raíz

que profundice en la indagación de un sustrato conceptual que indique cuál es la connotación de significado profundo que pueda llevar al amor y a la literatura a la destrucción de la identidad de una persona; cuál es la potencia, dentro de la universalización de ambos conceptos, que devengan en la perdición de un sujeto cuando se enfrenta al medio erótico o literario. Porque, como se ve a lo largo de la novela y de manera específica en el epígrafe de este trabajo, queda claro que el huésped tiene una potencia destructiva, nociva en los demás. Y no está claro que la idea de amor que se tiene, vinculada a aspectos morales y a normas de comportamiento, funcione dentro de la concepción erótica que se crea dentro de *Teorema*: por eso es importante analizar como se concibe el amor en la tradición literaria de Occidente.

Hay, dentro de la novela, muchas claves que exigen la interpretación alegórica, y en específico la interpretación de la tradición teológica cristiana. La mayoría de las reseñas que se encuentran en internet, si no es que casi todas, hablando de la obra cinematográfica, coinciden en que *Teorema* es una alegoría.¹ Pasolini comienza diciendo que la obra es una parábola y las referencias constantes a pasajes bíblicos, cristianos y espirituales como las menciones de que el encuentro del huésped con la familia tiene características de un encuentro revelatorio, hacen que la obra contenga una fuerte clave mística a través del erotismo; lo que está, como se ve en los primeros capítulos de este trabajo, cercanamente emparentado con la interpretación alegórica cristiana que se desarrolló a partir de la génesis del cristianismo hasta la Edad Media por la patrística y la escolástica.

Las referencias al misticismo cargado de un profundo contenido erótico es un elemento que de igual forma está presente en la literatura mística cristiana de manera muy evidente, por lo que, en este trabajo, hablar de poetas o intérpretes religiosos en donde se presentan imágenes eróticas que representan un encuentro místico con la divinidad, un encuentro directo y total con el ser amado, como por ejemplo en San Juan de la Cruz o en los intérpretes del *Cantar de los Cantares*, es seguir la clave y el camino que la propia novela propone de manera muy evidente. No se trata de una propuesta totalmente original ni descabellada de mi parte, pues ya algunos intérpretes de la novela de *Teorema* han seguido este mismo camino de manera precedente a mi trabajo; es, ni más ni menos, que seguir a

¹“La alegoría de Cristo que es este visitante desconocido no es el Jesús en el contexto actual, no es el Eros de los griegos, es un mensajero que saca a los mortales de su equivocada seguridad, destruye la buena conciencia adquirida inescrupulosamente, al abrigo de la cual viven, los burgueses, en una falsa idea de ellos mismos”. Gabriela Pérez. *Teorema de Pasolini*, en <https://lalibretadeirmagallo.com/2016/06/27/teorema-de-pasolini/> [Consultado: enero 2022]

cabalidad la propia ruta interpretativa que la novela propone por sí misma. De esta manera, conceptualizar y explorar el significado del amor en un sentido profundo y cómo es que este concepto ha sido interpretado a través de la historia de Occidente, o cómo puede llegar a interpretarse la literatura y la poesía durante un periodo de tiempo en particular es una propuesta que está vinculada al personaje del huésped de manera muy cercana.

Capítulo I

Pasolini, la estructura formal de *Teorema* y la alegoría

1.1. Aspectos religiosos y alegóricos en Pasolini en relación con *Teorema*

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) es uno de los intelectuales con una de las obras más abundantes y diversas en la Italia del siglo XX. Su obra contiene poesía, ensayo, novela, teatro e, incluso, obras cinematográficas; es también un lingüista, sociólogo y semiólogo; sus reflexiones sobre la sociedad y la política son fundamentales para la comprensión del contexto cultural de la nación peninsular. Para realizar un estudio biográfico adecuado, que sea pertinente y que ayude a la comprensión del propósito principal de este trabajo se deben hacer las debidas limitaciones temáticas si uno no quiere que el resultado se vuelva un estudio abismal y desbordado, debido a la multiplicidad de temas que este intelectual abordó.

En este trabajo he decidido que las fronteras se delimiten alrededor de la novela de *Teorema* (1968). Es importante remarcar que el contenido de este trabajo se centra en una sola obra de este autor, que es la novela a la que se ha hecho referencia y que, incluso, se descarta el análisis de la contraparte cinematográfica, ya que, como se sabe, la obra pasoliniana de *Teorema* se bifurca en dos vertientes, una literaria y otra cinematográfica, ambas realizadas por el mismo autor en el año de 1968, pero en este trabajo sólo se analizará la parte literaria, aunque en algunos momentos se mencionarán algunos aspectos de la película.

Teorema es una novela que se aleja del naturalismo *verghiano* que se observaba en sus obras narrativas precedentes como *Ragazzi di vita* (1955), *Una vita violenta* (1959) o *Il sogno di una cosa* (1962) y que se dirige hacia temas que interesaban al escritor boloñés desde que era muy joven, como la religiosidad y la figura de Jesús. La religiosidad y el misticismo, que es uno de los temas pilares de *Teorema*, estuvo presente en Pasolini desde muy joven, como lo declara él mismo: “Per quanto riguarda poi la visione religiosa che possiamo avere del mondo — Lei come me — , facciamo a meno dell'idealismo cristiano. Io sono propenso a un certo misticismo, a una contemplazione mistica del mondo, beninteso. Ma questo è dovuto a una sorta di venerazione che mi viene dall'infanzia,

d'irresistibile bisogno di ammirare la natura e gli uomini, di riconoscere la profondità là dove altri scorgono soltanto l'apparenza esamine, meccanica, delle cose".² El cristianismo de Pasolini no es del todo riguroso; la figura del Cristo no se constituye a partir de elementos que puedan denominarse trascendentes; es decir, Pasolini no cree en la existencia ultraterrena ni metafísica de la divinidad: "Sebbene la mia visione del mondo sia religiosa, non credo alla divinità di Cristo".³ Sin embargo, la vida austera del Cristo carente de posesiones materiales, el desprecio por la frivolidad de la riqueza de las clases altas y el procurar un bienestar de las clases populares son factores que hicieron que el culto cristiano tomara un papel central en la obra intelectual de Pasolini. Ya desde sus primeros textos, como *L'usignolo della chiesa cattolica* (1958), se pueden identificar diversos elementos que describen cómo la religiosidad, inmersa en manifestaciones populares de la Italia campesina del norte, son pieza clave para el retrato poético como instrumento estético en el estilo pasoliniano. La religiosidad está también presente en la colección de poemas titulada *La religione del mio tempo* (1961).

Es interesante, de igual manera, identificar las alusiones espirituales contenidas en los primeros trabajos cinematográficos de Pasolini. En *Accattone*, la historia de un proxeneta, la religiosidad está presente cuando, debido a una enfermedad, en un sueño, tiene una visión en la que contempla su propia muerte; el personaje principal, un antihéroe, comienza a modificar su comportamiento y su manera de pensar; la visión onírica, una especie de revelación, es un parteaguas que lo dirige a la redención. En *Mamma Roma* (1962), el personaje principal, el hijo de una prostituta, se sumerge en un ambiente criminal mientras la madre trata de sacarlo adelante y busca abandonar su vida en las calles; el joven, a pesar de eso, continúa con un comportamiento fuera de la normativa social hasta que cae en una enfermedad y muere. Las referencias religiosas están presentes a manera de tomas que hacen referencia a pinturas religiosas, como es el caso de una alusión a la pintura del *Cristo morto* (Ca. 1475-1478) de Andrea Mantegna. Las referencias directas de algunos encuadres que simulan diversas obras pictóricas están presentes a lo largo de toda la obra cinematográfica de Pasolini, sobre todo de pintores sacros medievales como Giotto.

Otra de las películas donde está presente el tema de la religiosidad es la *Ricotta* de 1963. Este mediometraje, que por cierto también hace una muy evidente alusión a una pintura de tema cristiano, la obra titulada *Deposizione dalla croce* de Fiorentino Rosso de

²Pier Paolo Pasolini. *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano, Mondadori, 1999. pp. 1421- 1422

³Pier Paolo Pasolini *apud*. Nico Naldini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano, Mondadori, 2009, p. XCVI

1521, habla, en un tono cómico, de un actor que está interpretando a Cristo en una película sobre la Pasión. El actor muere famélico justo cuando está haciendo la escena de la crucifixión.

Finalmente, el *Vangelo di Matteo* (1964) es la película en donde Pasolini vierte por completo ese interés religioso que también está presente en *Teorema*, en donde por fin se abre hacia la exploración de uno de los textos que habían despertado en él una atracción remarcable debido a las similitudes de los pobres y enfermos que rodean y siguen a Jesús con los rostros del subproletariado romano. Pasolini menciona que los Evangelios eran textos a los que había acudido durante toda su vida, en especial el de Mateo, por lo que hay que tomar en cuenta que seguramente los tenía muy presentes al momento de la escritura de *Teorema*. Pasolini menciona que el Evangelio de Mateo es el que más lo atrae porque presenta un mayor grado de realismo:

Nell'agitazione del momento, Pasolini se ne sta chiuso nella sua stanza a leggere il Vangelo di San Matteo trovato sul comodino. Lo legge d'un fiato come un romanzo, scoprendo quanta parte della realtà del mondo contadino dell'età di Cristo è finita nelle pagine del testo di Matteo il più rivoluzionario perché il più realista. Da questa lettura nasce una riflessione: la storia di Cristo è fatta di due millenni di interpretazione cristiana. Tra la realtà storica e oggi si è creato lo spessore del mito e questo mito è già un'idea trascinate per farne un film.⁴

A pesar de que con la mayoría de sus novelas y sus películas Pasolini había sufrido censura por parte del gobierno y había llegado, incluso, a procesos penales debido a que se consideraban inmorales, *il Vangelo*, en cambio, es acogida con buenas críticas y buena recepción por parte de la iglesia: es galardonado con el premio del OCIC⁵ y la película es exhibida en todas las salas católicas. Con esto está claro que la religiosidad, la espiritualidad y la atracción de la figura del Cristo están más que presentes en Pasolini en el momento de la escritura de *Teorema*, por lo que hacer un estudio que contenga aspectos de la historia del cristianismo se vuelve fundamental. *Teorema* es concebida durante un periodo de postración causado por una úlcera que recluyó a Pasolini a una cama durante algunos meses. Durante este periodo se gestaron diversas obras de teatro y algunos argumentos cinematográficos, entre los cuales *Teorema*. Es curioso cómo en la novela se recrea una escena en la que uno de los personajes, el padre, Paolo, cae en un estado de enfermedad y debe reposar en cama durante un periodo de tiempo incierto, en lo que es, quizá, un pasaje autobiográfico: “Sia *Teorema* che *Porcile* fanno parte delle opere teatrali

⁴Nico Naldini. *Ibidem*. p. XCI

⁵Oficina Católica Internacional de Cine.

scritte dopo questa malattia di cui Le ho parlato più volte. Ero malato, avevo un'ulcera. Durante la convalescenza, mi è tornato il bisogno di scrivere".⁶

A partir de este momento el misticismo está cada vez más presente en la escritura de Pasolini, que se aleja casi por completo del realismo de carácter naturalista de sus textos precedentes:

E non ho più voluto continuare a fare dei film semplici, popolari, perché altrimenti sarebbero stati in un certo senso manipolati, mercificati e sfruttati dalla civiltà di massa. E a quel punto ho fatto dei film più difficili, cioè ho cominciato con *Uccellacci e uccellini*, *Edipo re*, *Teorema*, *Porcile*, *Medea*, insomma un gruppo più aristocratici e difficili, tali insomma che erano difficilmente sfruttabili.⁷

Es decir, se trata de obras menos comerciales. La obra de Pasolini se va volviendo más religiosa pero de la misma manera más universal, más alejada de la realidad temporal y espacial de la Italia de los años sesenta y se van volviendo más simbólicas, lo cual conlleva a un mayor esfuerzo de comprensión por parte del lector. Como lo dice dentro de la novela de *Teorema*, la narración del encuentro del personaje del huésped con la familia sucede en la ciudad de Milán, pero pudo haber ocurrido en cualquier otra parte del mundo porque el contexto espacial y temporal no tienen relevancia para el desarrollo y la comprensión de la historia. De hecho, se dice que en un viaje que Pasolini realizó a Nueva York, visualizó la historia de *Teorema* ambientada en esa ciudad como una de las posibilidades en la que se desarrollaría la trama, ya que en ese momento era, y lo es todavía hoy, la ciudad símbolo del desarrollo industrial neocapitalista y, por lo tanto, resultaría una historia todavía más universal y alejada del contexto sociopolítico italiano de finales de los sesenta.⁸ Evidentemente no se ambientó en Nueva York sino en Milán.

Pasolini, por tanto, estira la materia de contenido del texto, coloca la narración en un espacio ambiguo en donde literatura y religiosidad conviven de manera intrínseca. *Teorema*, como lo vamos a ver, se aleja de la narración literaria tradicional y Pasolini la coloca en un lugar desconocido, inexplorado; se trata de un espacio de "intermedialidad",⁹

⁶Pasolini. *Saggi sulla politica e sulla società*, p. 1476.

⁷Pasolini *apud* Nico Naldin, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, p. XCIX

⁸"Un film, un libro. L'idea è minuziosamente esposta nell'intervista in versi del 1966. Il film doveva essere ambientato a New York, capitale del mondo occidentale, del mondo borghese. Era l'idea della visita di Dio, che tutti coinvolge e domina — una visita che esplica e rende dimostrabile la sacralità del reale. Era l'idea del teorema, appunto". Enzo Siciliano. *Vita di Pasolini*. Firenze, Giunti, 1995. p. 408

⁹El término de "intermedialidad" se refiere a la colocación de un texto en un lugar intermedio entre texto literario y algo más, algo que puede estar a punto de ser o convertirse, el texto literario puede estar a punto de ser texto religioso o algo más que no se sabe, en donde se cuestiona la realidad de lo sensible y de lo metafísico. Andrés Gutiérrez Villavicencio, hablando de la novela de Farabeuf de Salvador Elizondo, nombra a este lugar ambiguo donde se coloca un texto como "espacio umbrálico"; es un lugar de límite (liminal), en

un espacio liminal. La novela es capaz de crear un espacio trascendente que supera y que cuestiona a la realidad, la realidad visible, sensible. Se acercan, se encuentran, se mezclan y se yuxtapone la poesía y la literatura mística con la literatura realista, lo cual la vuelve una historia simbólica, enigmática. *Teorema* se coloca en un espacio intermedio entre texto literario y texto teológico; lugar en los confines, en la frontera liminal entre texto poético y texto sacro, y este aspecto es el que se va a estudiar principalmente en este capítulo.

La espiritualidad no es ajena al autor. Hay indicios de que Pasolini conocía la literatura mística: “Vado scoprendo sempre più in proposito, man mano che studio i mistici, che l'altra faccia del misticismo è proprio il fare, l'agire”.¹⁰ Sin embargo, no está del todo claro si Pasolini había leído a profundidad a teólogos medievales como a Santo Tomás o San Agustín, aunque en algún momento hace referencia a San Anselmo, otro místico medieval. No obstante, no se considera teólogo ni filósofo: “Non ho la competenza necessaria per affrontare un problema per il quale occorrono cognizioni filosofiche, politiche, ecc. che io, in quanto letterato, che si occupa sì di filosofia e di politica, ma che non fa della filosofia né della politica la propria specializzazione, non potrei affrontare”.¹¹ Como lo vimos en una de las citas anteriores, se interesa por un misticismo práctico más que teórico. Lo que no se puede negar es que el misticismo es fundamental para la comprensión de *Teorema*.

Otro de los temas fundamentales, que a su vez está emparentado con el tema de la religiosidad, es la presencia de Dante Alighieri en la novela de *Teorema*. El texto dantesco no es solamente importante por la temática y las alusiones directas que hay dentro de la novela, — hay dos alusiones a Dante en el texto, como lo vamos a ver con mayor detalle más adelante — sino que Dante está presente de manera sustancial en la temática y en el núcleo de *Teorema*. Hay que recordar que en esencia la *Commedia* es un texto con un amplio contenido místico y teológico que, como vamos a ver, está también en un lugar intermedio entre texto poético y texto teológico.

Pasolini tenía muy bien estudiado a Dante al momento de concebir *Teorema*, ya que

donde las cosas son y no son al mismo tiempo, que es en el mismo lugar donde Pasolini coloca a *Teorema*: “*La crónica de un instante* se instala en el límite del ser. Todo en el texto son desdoblamientos de la agonía, el instante umbrálico del ser y no ser. *Farabeuf* está en el umbral, un espacio-tiempo limítrofe en el que no se es ni una cosa ni otra, donde tal vez no se sea nada (...) Los libros importantes requieren de un ámbito umbrálico, ámbito en el cual los personajes y las cosas estén siempre, como en la vida, a punto de dejar de ser lo que están siendo, a punto siempre de cambiar de nombre”. Andrés Gutiérrez Villavicencio, *El tiempo en Farabeuf*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013. pp. 131-132.

¹⁰Pasolini. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. p. CVII.

¹¹Pasolini. *Saggi sulla politica e sulla società*, p. 799.

años antes había escrito un texto donde es fundamental: *La divina mimesi*. Es un texto que retoma la forma estructural de la *Commedia*, pues está escrito en lo que se conoce como *terzina dantesca*.¹² *La divina mimesi* es una adaptación del viaje dantesco a través de la Italia contemporánea. Cabe mencionar que sólo se escribieron los primeros dos cantos.

Pensava molto, e ne parlava con frequenza, a un rifacimento della *Divina Commedia*. [...] Fu un fascicoletto di appunti, di frammenti in prosa – compiuti restarono soltanto i primi due ‘canti’. [...] Calcolo critico della *Commedia* divina, *La divina mimesi* è disegnata come un viaggio. I primi due canti sorprendono il poeta ‘nel mezzo del cammin’: lo sorprendono nello scontro con un altro se stesso: un se stesso realizzato, che si muove spedito, spudoratamente felice per una conquistata razionalità. [...] Il viaggio prende il via una mattina di domenica a Roma, in un cinema di periferia, mentre fra bandiere rosse si festeggiano i nuovi iscritti alla locale sezione del PCI [...] È l’Inferno del consumismo, del neocapitale.¹³

Es muy probable que, como los Evangelios, Pasolini haya estudiado a profundidad el poema dantesco y varios de los textos que lo rodean como *Il Convivio* o *La vita nuova* y los tuviera muy presente durante la escritura de *Teorema*. Pasolini está consciente de la sustancia mística de la *Commedia*: “in un poema in cui il tema centrale è il rapporto di una ‘prima persona’ col mondo trascendente”.¹⁴ Esta sustancia trascendental también está presente en *Teorema* y en especial en el personaje del huésped. De la misma manera, como el mismo Dante, Pasolini conoce la naturaleza múltiple del relato dantesco, es decir, que se le puede dar diversas interpretaciones: Dante mismo lo dice, su texto se puede interpretar en un sentido dual, que puede ser literal o alegórico. La alegoría, por tanto, es pieza clave para la resolución interpretativa y de sentido tanto de la *Commedia*, como de *Teorema*. Para Pasolini, que sabe de este aspecto, el doble sentido de la *Commedia* está representado en una división del registro lingüístico: por un lado habla de un registro rápido y de un registro lento: “La ‘doppia natura’ del Poema di Dante si dichiara anche in altri termini, oltre a quello dei due punti di vista (quello teologico e quello sociologico), e a quelli del registro rapido, o ‘nel tempo delle cose’, e del registro lento, o ‘fuori dal tempo delle cose’”.¹⁵ El registro rápido, que incumbe al sentido teológico, implica la utilización de un registro lingüístico más elevado, más culto, pero más simple, carente de dialectismos o modismos. El registro lento incumbe a la naturaleza social del poema, es una lengua más realista: es decir, implica la utilización de un lenguaje que retrate a las personas como hablaban en la

¹²Pasolini ya había usado la *terzina dantesca* en otros textos, al igual que Pascoli. Por ejemplo en el poema contenido en la colección *Le ceneri di Gramsci* (1957) *Il pianto della scavatrice*. Es el metro en el que está escrita la *Commedia*.

¹³Siciliano. *Op. cit.*, pp. 378-380.

¹⁴Pasolini. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, p. 1377.

¹⁵*Ibidem*, p. 1380.

vida real y es utilizado, en la *Commedia*, cuando aparecen personajes populares o de la vida real y contemporánea de el universo dantesco:

Pasolini, in parte perché traviato da uno studioso ungherese, Giulio Herzeg, riteneva che Dante, ricorrendo al discorso indiretto libero, fosse riuscito a dar voce a strati sociali, ceti e gruppi esclusi dal discorso esplicito della *Commedia*, nella quale si avvertirebbero due 'registri', uno veloce, l'altro lentissimo e atemporale; due punti di vista, il teologico e il sociologico; due realtà, una figurativa, l'altra allegorica; due lingue, quella della prosa e quella della poesia.¹⁶

Lingüísticamente, el discurso de la *Commedia* está dividido en dos registros según Pasolini, porque se trata de un texto que es a la vez poesía y narrativa; es decir, es poesía y narración prosística al mismo tiempo, que es un aspecto que también está presente en *Teorema* porque contiene poesía y narrativa en su discurso, entre otros estilos. Pero, de igual forma, la naturaleza dual del discurso en la *Commedia* se debe a que, por una parte, se trata de una narración realista en donde incursiona un discurso de tipo simbólico, que sería, el simbolismo, la parte teológica del relato. A la parte simbólica y teológica Pasolini las considera de tipo alegórico:

I) Il poema di Dante è una allegoria, e perciò, proprio in quanto tale, è una coesistenza delle due nature della narrazione figurativa e della narrazione simbolica. II) Del proprio poema, Dante è scrittore, ma anche protagonista: Dante in quanto scrittore rappresenta un mondo metafisico con tutte le sue implicazioni teologiche e culturali, ma Dante in quanto protagonista visita e ricorda semplicemente un mondo di morti III) La *Commedia* è un poema, e come tale, almeno ai nostri occhi di contemporanei, si presenta come una mescolanza di romanzo e di poesia: la natura del romanzo può essere fisicamente rappresentata dalla 'lingua della prosa', mentre la natura della poesia, lo è, ovviamente, dalla lingua della poesia.¹⁷

Este doble registro, teológico y social, que coexiste en un mismo texto, en una unidad inseparable que a la vez es múltiple, se articula gracias a la alegoría:

La prima [...] il punto di vista della sintesi teologale e trascendente [...] dall'altra, la progettazione razionalistica delle psicologie e delle figure del poema, mai abbandonate all'estro, all'ispirazione immediata. Il tutto dominato dal segno magico-universalistico dell'allegoria, e riferito con una certa 'ufficialità', e una gravità talvolta un po' troppo solenne dal Dante narratore.¹⁸

Como se había anticipado, Pasolini coloca al texto de *Teorema*, al igual que la *Commedia*, como una unidad en la que se yuxtaponen texto teológico y texto literario. La naturaleza dual del poema es un problema fundamental para la interpretación de Dante, y es

¹⁶Cesare Segre en *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, p. XXXIV.

¹⁷Pasolini. *Ibidem*, pp. 1380-1381.

¹⁸*Idem*

tan importante y tan relevante que lo compara con el problema de la interpretación cristiana de la naturaleza de Jesús y de la trinidad, ya que es hombre y Dios al mismo tiempo (hipóstasis):¹⁹

Ed è un'unità inesplicabile se si pensa alla doppia natura del suo poema, che io ho cercato di individuare in alcuni termini antitetici, ma che in realtà è stato il problema principe di tutta la storia della critica dantesca. Un po' come la coesistenza della natura umana e della natura divina in Cristo è il problema principe dell'esegesi evangelica (e non trovo per la *Commedia* archetipo più adatto, e sia pure così poco connaturale).²⁰

Como podemos ver, Pasolini menciona que la mejor comparación del problema teológico que coloca como una de las cuestiones fundamentales en el análisis de la *Commedia* es el mismo problema al que se han enfrentado los exégetas cristianos cuando se habla de la naturaleza dual del Cristo, que es Dios y humano al mismo tiempo. Este aspecto es, de igual forma, fundamental para este trabajo, porque, como lo vamos a ver, la utilización de la alegoría en la interpretación alegórica cristiana ha servido, como una de sus principales funciones, para la resolución del problema de la trinidad del cristianismo católico, entre algunas otras funciones que vamos a analizar más adelante. Y, de la misma manera, el que sabemos que Pasolini relaciona la *Commedia* con la dualidad del Cristo, hombre-divinidad, nos permite involucrar al personaje principal de la novela de *Teorema*, es decir, al personaje del huésped, ya que en él se presenta esta misma situación: tener una naturaleza divina y otra humana al mismo tiempo. El huésped es una divinidad-poeta, un Dios-hombre:

Ho adattato il mio personaggio alla persona fisica e psicologica dell'attore. In origine, avrei voluto fare di questo visitatore un dio della fecondità, il dio tipico della religione pre-industriale, il dio solare, il dio biblico, Dio padre [...] ho fatto di Terence Stamp²¹ un'apparizione genericamente ultraterrena e metafisica: potrebbe essere il Diavolo, o una mescolanza di Dio e Diavolo. Quello che importa è tuttavia il fatto che risulta qualcosa di autentico e inarrestabile”.²²

Cuando Pasolini atribuye adjetivos al personaje del huésped como “auténtico” o “inarrable”, o “un'apparizione genericamente ultraterrena e metafisica”, es evidente que le está atribuyendo cualidades místicas y espirituales a una conformación humana, que es uno de los problemas a resolver que se genera cuando uno se enfrenta a la novela. Por otro lado, Pasolini decía en una cita anterior que Dante lleva un asunto teológico al plano laico, pero lo que podemos decir es que lleva a la narración teológica al plano de la ficción de la

¹⁹El problema de la hipóstasis se va a tratar más adelante ya que es fundamental para comprender *Teorema*.

²⁰Pasolini. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, pp 1383-1384.

²¹Terence Stam es el actor que interpreta al personaje del huésped en el largometraje de *Teorema*.

²²Pasolini (Estratto da una intervista alla BBC). *Saggi sulla politica e sulla società*, p. 1393.

narración de *Teorema*. Para Pasolini, como buen lingüista, la multiplicidad de sentido en la *Commedia* está manifestada en la lengua y en los registros lingüísticos que los personajes utilizan, pero este problema va mucho más allá, porque lo que se contrapone es también la realidad sensible con una especie de realidad ultraterrena, por lo que es un problema ontológico más que simplemente lingüístico.

La unión de diferentes discursos (discurso realista y discurso filosófico o teológico, por llamarlos de alguna manera) integrados y hechos unidad en la *Commedia*, es lo que Pasolini llama *mímesis*²³. En *La divina mimesi* traslapa la historia dantesca a la realidad contemporánea de la Italia del siglo XX. Pasolini, por tanto, lleva a cabo el proceso inverso de la alegoría, o una alegoría inversa: traslapa el universal, y lo coloca en el espacio del particular; contextualiza lo incontextualizado. Sin embargo, en *Teorema*, como se había anticipado, se construye un espacio, un lugar en donde la palabra coexistencia, que había aparecido en una cita anterior (“è una coesistenza delle due nature della narrazione figurativa e della narrazione simbolica”, página 14), la existencia compartida, la unidad que se crea a partir de dos tipos de discursos inexorables, dos maneras de acercarse al mundo, pueden existir de manera paralela, análoga, dentro de la narración, dentro de la ficción que el libro produce. Pasolini atribuye a los dos tipos de lenguajes, el rápido y el lento, esta dualidad: la escritura simple y sin diálogos remite a lo que Pasolini consideraba como discurso *veloce*, rápido, que sirve en contraposición al realismo y funciona para hablar de un discurso más filosófico y más teológico. Es interesante notar cómo esta característica está presente en la novela de *Teorema*, pues presenta una prosa bastante simple, sin dialectismos ni palabras del habla popular, prácticamente sin diálogos. Es lo mismo que menciona Auerbach acerca del discurso bíblico: Auerbach afirma que algunos pasajes del Antiguo Testamento son más propensos a ser interpretados en forma de alegoría porque su escritura es más simple y menos detallada a diferencia de la literatura homérica, que es más realista, más descriptiva. Por tanto, la escritura concreta y sin muchos detalles, tanto en la Biblia como en *Teorema*, se vuelve más misteriosa, más universal, más “enigmática” y más apta para la interpretación alegórica. Es muy probable que Pasolini conociera las ideas de Auerbach durante la escritura de *Teorema* porque, como nos dice Sandro Bernardi, Pasolini

²³El término de *mímesis* remite, en primer lugar, al texto de Auerbach y, en segundo lugar, al término que propone Aristóteles. Mímesis es la copia, una imitación de las acciones humanas. Según Aristóteles, el arte se compone, en esencia por una representación de la naturaleza, pero es una imitación accional, porque lo que se trata de imitar es el actuar de los hombres. Hablar de una “mímesis divina”, como lo propone Pasolini, es integrar una representación del actuar divino y metafísico al actuar humano; es integrar la realidad del mundo, a la realidad ultraterrena. He ahí la novedad y la variación que crea Pasolini al hablar de una mímesis divina.

conocía muy bien otros textos de Auerbach además del de *Mímesis*:

Potrebbe esserci utile per chiarire questa associazione anche il saggio di Auerbach sul concetto di *Figura*. Questo famoso scritto era stato tradotto in italiano nel 1963, e Pasolini lo conosceva molto bene, lo cita diverse volte nei suoi scritti di *Empirismo Eretico*. Auerbach parla delle teorie dei quattro sensi, per cui ogni elemento biblico ha quattro significati. Parla dell'aspetto anfibiológico delle figure, di cui una faccia guarda all'eternità e una al concreto storico. Soprattutto parla della straordinaria mescolanza di concreto e di spirituale, per noi difficile da capire, e come esempio indica le varie allegorie medievali, che hanno significati concreti e allo stesso tempo astratti.²⁴

Por tanto, será pertinente que se mencione a Auerbach más adelante en este trabajo cuando se hable del origen de la génesis de la interpretación alegórica en el cristianismo y de la multiplicidad de registros y niveles de significados, como el realista y el teológico conviviendo en un texto, en un mismo espacio porque está directamente relacionado con las ideas de Pasolini y, por lo tanto, con la escritura de *Teorema*. En resolución, estas dos realidades, (metafísica y sociológica), tan bipolares, — que Auerbach llama lo concreto y lo abstracto — tan lejanas en su naturaleza, se enfrentan, pero al mismo tiempo se conjuntan y se articulan gracias al recurso de la alegoría. En *Teorema* la alegoría hace que la trama se aleje de la realidad, del contexto sociopolítico e histórico, que sea llevada al plano de la teología medieval, que a su vez la dirige a Dante, que se encuentra de forma intrínseca en la obra, en la narración.

La mezcla del discurso realista con el metafísico, de lo concreto con lo abstracto, lleva al cuestionamiento de las rupturas del realismo positivista-naturalista en la literatura porque se trata del encuentro de un hombre de naturaleza sacra que es al mismo tiempo divinidad y humano y que se enfrenta a la realidad de una familia en un contexto específico y por lo tanto la trama no tendría sentido si se analiza racionalmente, pues no se puede resolver la proveniencia misteriosa del huésped ni sus actos milagrosos si no se habla de alegoría, de espiritualidad ni de religiosidad: la naturaleza del huésped es irracional.

Bien podemos afirmar que Pasolini estaba consciente de la problemática que se centraba en la naturaleza milagrosa del encuentro místico de una familia de la burguesía milanese con un hombre desconocido como lo es el huésped y los problemas que dicho encuentro provocaban en un análisis puramente racional:

I miracoli disturbano la nostra cosiddetta visione oggettiva e scientifica della realtà. Ma la realtà “soggettiva” del miracolo esiste. Esiste per i contadini del Mezzogiorno italiano, così come esisteva per quelli di Palestina. Il miracolo è l'innocente e ingenua spiegazione del

²⁴Sandro Bernardi. *Pasolini e l'uso dell'allegoria in 'Teorema'* en *Studi Novecenteschi*. Vol. 31, No. 67/68 (giugno · dicembre 2004), p.115

mistero che abita l'uomo, del potere che si nasconde in lui. Non è la prima volta d'altronde che lo introduco in una narrazione, l'ho fatto nella *Terra vista dalla luna* e in *Teorema*. A prescindere dal suo aspetto teologico, la rivelazione del miracolo partecipa altrettanto della magia.²⁵

Se trata, como podemos ver, de la incursión de una realidad mágico-religiosa, irracional, en una realidad objetiva. De tal manera, está claro, como lo podemos ver a través de este pequeño análisis de las ideas del propio Pasolini acerca de la *Commedia* y de *Teorema*, de su propia religiosidad y sentido místico, que para la interpretación alegórica del personaje del huésped se deben resolver primero dos problemáticas fundamentales, que es lo que se hará en los siguientes apartados de este capítulo. La primera problemática es la cuestión del realismo en la novela, en donde se rompe con el realismo racionalista y se yuxtapone con una realidad metafísica y trascendente: es decir, la incursión de un discurso teológico y otro sociológico en un mismo lugar, que están escindidos pero al mismo tiempo son inseparables. El segundo problema es la construcción de un sistema de interpretación alegórica intermedio. Una alegoría que provenga de la tradición exegética cristiana, sobre todo medieval, porque como dice Auerbach el problema de lo abstracto y lo concreto se encuentra principalmente en las alegorías medievales, pero que sirva para analizar un texto literario y no un texto religioso.

Este problema es fundamental porque hoy en día el estudio de la alegoría se ha escindido en dos vertientes. Por un lado se estudia de manera filosófico-teológica y por otro lado tenemos un acercamiento de la teoría literaria en donde se ha privado a la filosofía y a la teología y se le estudia de una manera estrictamente estética. Parece que se olvida que la interpretación alegórica proviene, en esencia, de una exégesis medieval que lo que buscaba fundamentalmente era un sentido místico. Por tanto, se debe resolver esta cuestión remitiéndonos al estudio de la exégesis alegórica teológica, articulándola con la interpretación de la alegoría laica que utiliza la teoría literaria.

Por último, es importante mencionar que las obras del autor boloñés posteriores a *Teorema* se vuelven cada vez más difíciles: la alegoría, por tanto, es un recurso que aparece de manera más relevante y fundamental en su obra posterior, tanto literaria como cinematográfica. Por ejemplo, lo podemos ver en el filme que siguió inmediatamente a *Teorema*, *Porcile* (1969); lo podemos ver en *Porno-Teo-Kolossal*, una película que no fue realizada pero de la que tenemos un texto escrito por Pasolini que es casi el guion final,

²⁵Pasolini. *Saggi sulla politica e sulla società*, p. 1423.

donde la describe muy detalladamente. Es un filme que habla de la alegoría de un viaje²⁶ de dos personajes. Finalmente podemos ver el tema de la alegoría en la novela llamada *Petrolio*, otra obra que no alcanzó a ser publicada debido a la muerte prematura de Pasolini. Sin embargo, tenemos diversos apuntes que, además, fueron publicados en forma de libro en el año de 1992. La novela sería totalmente de carácter experimental. Pasolini había advertido que sería su obra más difícil y compleja. Su realización le tomaría muchos años, prácticamente el resto de su vida:

L'allegoria interessava molto Pasolini. In *Petrolio* la cui redazione probabilmente era già iniziata ai tempi di *Teorema* incontriamo una definizione del libro stesso come un'allegoria: 'Anche se io non lo avessi deciso e voluto, questo scritto doveva per forza essere – anche se magari non lessicalmente e formalmente – un 'nuovo ludo': tutto in esso è infatti greve allegoria, quasi medioevale''²⁷.

1.2 Teorema en relación con la novela experimental y el problema de la realidad

Uno de los principales problemas a los que se enfrenta *Teorema* es que de manera racional no se pueden explicar la presencia del personaje del huésped ni las causas de influencia en el comportamiento de los miembros de la familia sino como un milagro. La trama de la novela es muy sencilla. Un hombre con una belleza extraordinaria, según se nos dice en la narración, del cual no se sabe su nombre ni su proveniencia, llega a la casa de una familia burguesa por razones también desconocidas. Cada miembro de la familia comienza a relacionarse con él de manera erótica, desarrollando un vínculo de apego sexual y emocional hasta que, a la mitad de la obra, el huésped tiene que dejar a la familia e irse para no volver jamás. Al enterarse de que no volverán a verlo cada uno de los personajes caen en un estado de desesperación cercano a la locura debido al dolor de la pérdida del hombre que les había llenado un vacío que sufrían debido a sus vidas banales típicas de su clase. Las causas de este profundo enamoramiento, el apego y sus consecuencias funestas son las que no se puede explicar de manera racional, y sólo se justifican si hablamos de una especie de milagro de tipo divino.

La sustancia milagrosa en el personaje del huésped produce en la narración un rompimiento con el realismo. La trama no se puede explicar en términos realistas ni racionales, sino que se trata de la aparición de una divinidad. Lo cual nos lleva a indagar en

²⁶Es una evidente referencia al viaje ultraterreno realizado por Dante acompañado por su guía, Virgilio. El tema del viaje ya había estado presente pero con un tono cómico es su película *Uccellacci e uccellini* (1966) que también es de carácter alegórico.

²⁷Bernardi. *op. cit.*, p. 117.

la naturaleza metafísica del huésped y, por tanto, en la creación de una dualidad en donde conviven una narración de tipo realista con una acción y un ente de tipo divino. Este aspecto crea una problemática de tipo teológica, pues se habla de un ente que es hombre y una especie de divinidad al mismo tiempo, pero, de igual forma, este hecho influye en las características formales de la obra, lo cual vamos a analizar a continuación.

Una de las características principales de *Teorema* es el rompimiento con la novela realista y sobre todo con el *neorealismo* de tipo naturalista de las novelas precedentes de Pasolini. De manera intencional Pasolini quería alejarse del realismo y naturalismo de sus novelas que consideraba más comercial y que producía literatura de consumo. *Teorema* se inscribe, más bien, por sus características, dentro de la novela experimental. Pasolini dice en *Teorema* que lo que está escribiendo no es una narración tradicional y lo llama un “referto”: “Come il lettore si è già certamente accorto, il nostro, più che un racconto, è quello che nelle scienze si chiama ‘referto’: esso è dunque molto informativo; perciò, tecnicamente, il suo aspetto, più che quello del ‘messaggio’, è quello del ‘codice’”²⁸. A pesar de eso, el texto sí puede ser considerado una novela, pero bajo una condición particular y no bajo el modelo tradicional de novela, más bien dentro del tipo que se considera experimental. El que se mencione que es un *codice* significa que gran parte de su contenido significativo debe ser interpretado de manera simbólica y no literal. La génesis de este texto surge en un momento en donde las estructuras tradicionales de la literatura están siendo cuestionadas por diversos grupos y escritores, tanto en Italia como en Europa. Pasolini, con la escritura de *Teorema*, dialoga con estos movimientos. Dichos experimentos consistían en un uso experimental del lenguaje; en el cuestionamiento de lo que se conoce como fábula aristotélica y en la inclusión de la acción que mueve la historia; la argumentación cronológica y lineal de la estructura temporal del relato: “si rinviene peraltro il tentativo di prendere forma di referto percettivo a dominante ottica, allo scopo di produrre un racconto *narratorlees*: orizzonti di riferimento sono il cinema, come accennato, e, nel campo letterario, la tecnica del *camera eye* e la sperimentazione verghiana”.²⁹

Este último aspecto es fundamental para el estudio de *Teorema*, ya que, como dijimos, Pasolini mismo nos dice que la narración que está por contar no es un texto tradicional y nos dice que se trata de un *referto*³⁰. Además de que se nos dice, dentro de la

²⁸Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti volume II. Teorema*. Milán, Mondadori, 1998. p. 901.

²⁹Antonio Loreto. La neoavanguardia e i “nipotini di Gadda en Giancarlo Alfano, Francesco de Cristofaro. *Il romanzo in Italia, IV El secondo novecento*. Roma, Carocci, 2018. p. 268.

³⁰Se puede traducir como un reporte. Se entiende también como una bitácora. Alude al un texto de tipo

misma narración, que el texto no tiene una sucesión cronológica: “potrebbe essere primavera, o l'inizio dell'autunno: o tutte e due insieme, perché questa nostra storia non ha una successione cronologica”.³¹ Es evidente que en *Teorema* Pasolini busca desvincularse del narrador y del personaje tradicional al usar la palabra *referto* y busca dirigirse hacia el experimentalismo: busca simplemente mostrar, describir, constatar. Además, Pasolini, comienza la narración diciendo: “I primi dati di questa nostra storia”,³² y de la misma manera los primeros capítulos se titulan: “Altri dati” lo que concuerda con lo que nos dice Tome Diez, donde se confirma que *Teorema* se adhiere al modelo de novela del movimiento experimental:

En estas “nuevas novelas” se advierten unas formas narrativas opuestas a los planteamientos de la novela tradicional. Contra la propia noción de “narrar” que suponía una “historia” (intriga, acontecimiento) que contar, ahora ya no existe la acción, sino datos, constataciones, descripciones. Anteriormente, los personajes eran el centro del relato, marcados por modelos psicológicos que les convertían en héroes con los que identificarse. Ahora se produce un vacío de personajes, que se revelan como un elemento más dentro del mundo de los objetos omnipresentes. Hasta el momento la novela ha estado precedida por un tiempo cronológico o lineal. La idea de un orden temporal desaparece, imponiéndose una ruptura, ya sea por yuxtaposición de secuencias, variaciones inconexas o saltos fuera del tiempo.³³

A diferencia de la novela experimental la novela realista, por el contrario, se estructuraba en formas fijas, composición temporal lineal y personajes de una sola línea. En dichos relatos el realismo se impone como función meta de la estructura narrativa y del contenido del texto que se prioriza sobre la estructura formal; se trata de relatos en donde la diégesis se configura como paralelo a la realidad. La realidad entendida como la realidad empírica, la realidad de lo que perciben los sentidos y la razón, haciendo de lado a lo fantástico o metafísico: “A Taine sólo le atraían aquellas ideas rigurosamente necesarias como las leyes de una ciencia. Para él, tanto el arte como la literatura debían explicarse con el mismo método con que las ciencias naturales estudian la vida zoológica. Por eso, impregnado del positivismo filosófico de Augusto Comte, afirma sin titubeos que la crítica debe convertirse en una ciencia positivista como la de Darwin o la de Claude Bernard”.³⁴

cientificista *per se* más que descriptivo. Pero también alude al cine y en especial al guión cinematográfico por su esencia descriptiva.

³¹Pasolini. *Teorema*, p. 895.

³²*Idem*.

³³Mario Tome Diez. *La actual narrativa francesa*.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=104716> [consultado en agosto del 2020.]

³⁴Stefano J.R. *apud* Rafael Huertas García-Alejo. *La novela experimental y la ciencia positivista*. Centro de Estudios Históricos de Madrid, vol. 7, 1984, 29-52 p. 37.

La realidad es una experiencia que puede percibirse, que puede observarse y que tiene que comprobarse en la experiencia. El narrador de los relatos realistas debe de ser una especie de ojo objetivo que se encargue de observar la realidad y plasmarla tal cual es. Debe haber una sucesión cronológica lineal, pues en lo que se indaga es en las causas que unos hechos tienen sobre otros hechos, por tanto, uno debe suceder al otro. En contraste, *Teorema* con lo que experimenta es con la idea misma de realidad: “Angelo Guglielmi, [...] parla, al contrario, significativamente ed entusiasticamente di una vera e propria ‘svalorizzazione della realtà’, svalorizzazione di cui viene a precisare distintamente i tratti formali: ‘il rifiuto del dialogo, il raccontare in prima persona, l’uso smodato di citazioni’”.³⁵

De estas características en *Teorema* encontramos el rechazo al diálogo, pues como se ve dentro del texto, las partes donde los personajes hablan son mínimas. El rompimiento con la realidad científicista del movimiento realista también es un hecho intencionado y manifiesto en la novela de Pasolini, pues casi al inicio de la obra el autor nos anuncia que su relato lo que niega son los parámetros del contenido realista: “Inoltre esso non è realistico, ma è al contrario, emblematico... enigmatico... così che ogni notizia preliminare sull'identità dei personaggi, ha un valore puramente indicativo, serve alla concretezza, non alla sostanza delle cose”.³⁶ Este rompimiento es producido por la adhesión de la obra a las características de la nueva novela experimental y al quebrantamiento de las reglas del racionalismo puro de la realidad positiva. Otra de las características es la necesidad de retratar, más que narrar, como lo dice el autor cuando habla de “datos” más que de descripciones, lo que concuerda con lo que anuncia Gilda Policastro, cuando nos habla acerca de la novela experimental: “Raccontare è diventato inessenziale, perché la realtà diventata molteplice sempre più complessa e densa non può che smentire il fatto di venir mostrata”.³⁷ Es una realidad que se vuelve múltiple y compleja, no basta con ser mostrada solamente. Esto hace que las largas descripciones de paisajes, del entorno arquitectónico o de las características físicas de los personajes que se presentaban en la novela realista-naturalista del XIX desaparezcan casi por completo, lo que hace que *Teorema* se vuelva una narración aún más enigmática, más simbólica y la descontextualiza aún más todavía de su realidad particular y de su contexto socio-político. En este sentido se marca un notable contraste de *Teorema* con las novelas anteriores vinculadas al *neorealismo* y al *verismo verghiano*. En consecuencia se observa por parte de Pasolini una desvinculación con las

³⁵Gilda Policastro. *Polemiche letterarie*. Roma, Carocci, 2012. p. 25.

³⁶Pasolini, *Teorema*, p. 901.

³⁷Policastro. *op. cit.*, p. 48.

narraciones de tipo realista en donde los diálogos y las descripciones detalladas están muy presentes. En *Teorema*, al contrario, la lengua es muy simple y muy clara, además las descripciones son muy concretas, lo que deja mucha información a la interpretación, por lo que la escritura se vuelve aún más enigmática y más misteriosa. Esto nos remite al discurso *rapido* del que hablaba Pasolini acerca de la *Commedia*, una lengua más simple, menos dialectal y menos realista, que sirve para hablar del discurso filosófico-teológico.

El rompimiento con la realidad objetiva del naturalismo deviene en intereses universales pero, al mismo tiempo, hace que el contenido narrativo de la nueva novela experimental resulte, de la misma manera, en profundas reflexiones, no sólo sobre la realidad misma, sino acerca del carácter y la esencia de las capacidades narrativas; es decir los relatos se vuelven conscientes de sí mismos por lo que abunda el contenido metatextual:

Sanguineti ritiene tale assunto un buon principio di valore anche in merito al romanzo. Ribadisce infine il concetto a lui caro di ‘mitopoiesi’ come creazione consapevole di meccanismi relativi alla finzione letteraria [...] non si dà straniamento entro un codice subito, ma è necessaria una ‘presa di coscienza del carattere specifico della finzione romanzesca in quanto finzione, e del carattere arbitrario delle possibilità dell’immaginazione, in quanto immaginazione’. Dove lo straniamento è per Sanguineti, funzione primaria del ‘fare’ letterario.³⁸

El carácter metaficcional de la novela experimental, a lo que Policastro llama “mitopoiesi” o “straniamento”, hace de la novela un lugar de teorización y reflexión acerca de las mismas formas del quehacer literario. La novela se vuelve el lugar del ensayo, del estar consciente de sí mismo. Lo que dentro de la novela experimental se discute es la condición del escritor, de la diégesis, de la literatura y de la ficción, lo que la vuelve novela-ensayo.³⁹ En *Teorema* no hay reflexiones acerca de la estructura de la novela ni de características de un movimiento literario nuevo, pero sí hay profundas reflexiones acerca del arte y de la escritura poética. Esto lo podemos ver con el personaje de Pietro cuando se vuelve artista a partir del desencuentro amoroso con el huésped y el dolor que le causa su partida: para él la esencia del arte, y por lo tanto de la literatura es el dolor.

Se trata de un artista desvinculado de su entorno sociopolítico, un artista inmerso en la universalidad de las problemáticas humanas transtemporales, como lo podemos ver en un poema inmerso en la narración que al parecer emula un diálogo del huésped con Pietro. Hace una crítica a los poetas contemporáneos inmersos en el realismo de la crítica política: “I poeti giovani che chiacchierano / dopo una vile bevuta di birra, / da borghesi,

³⁸*Ibidem*, p.p. 27-28

³⁹Cfr. Stefano Ercolino. *The Novel-Essay, 1884-1947*. New York, Palgrave Macmillan, 2014.

independenti, / – locomotive abbandonate ma ardenti / costrette per qualche tempo su tronchi ciechi, / a godersi la mancanza di fretta della gioventù: / certi di poter cambiare il marcio mondo / con quattro / appassionate parole e un passo da rivoltosi”.⁴⁰ En este fragmento podemos ver la incursión del aspecto ensayístico que mencioné acerca de la cualidad metaliteraria, en la cual Pasolini hace una fuerte crítica a los poetas contemporáneos, pero sobre todo a los poetas jóvenes de la generación del 68, en la que los temas políticos no sólo estaban más que presentes, sino que abarcaban la totalidad de la atención de la época, inmersos de ideas supuestamente “revolucionarias” de las cuales Pasolini ya estaba desilusionado y por lo tanto alejado de ellas.⁴¹

Esas son las enseñanzas que el huésped proporciona a Pietro y que lo vuelven artista después de la dolorosa partida. Vamos a analizar con más detalle este aspecto en el último capítulo de este trabajo, cuando relacionemos al huésped con Rimbaud. Por lo pronto podemos ver que dentro de Pietro sucede una conversión; una Revelación le produce un cambio radical en sus intereses y vemos un proceso en el que un joven común se vuelve artista cuando el huésped lo abandona. Este aspecto está vinculado al *künstlerroman*, la novela que narra procesos de formación (*bildungs*) de artistas; es decir, textos en donde se plasman abundantes reflexiones y procesos acerca de la construcción técnica e intelectual intrínsecos al arte. El artista es el protagonista de dichos relatos. En Pietro podemos ver elementos claros que lo vinculan a la novela de artista y por lo tanto podemos indagar en su proceso de formación y en la idea que *Teorema* construye acerca del arte como elemento fundamental del hombre.

La materia sustancial artística se desarrolla a partir de una negación de la idealización del arte como acto lúdico y se traslapa a un lugar lúgubre y desesperanzado. Pietro construye su proceso creativo a partir del dolor y la desesperación que la partida del huésped le produjo, ya que el hombre le solía hablar de arte y leían juntos libros de pintura. Sin embargo, cuando Pasolini muestra los elementos creativos del Pietro artista vemos otro aspecto que estaba muy presente en la nueva novela experimental: “Lo sperimentalismo tende a una provocazione interna al circuito dell’intertestualità, l’avanguardia a una

⁴⁰Pasolini, *Teorema*, p. 930.

⁴¹Una de las críticas que hace Pasolini hacia los movimientos estudiantiles del año del 68 es la de, durante las protestas, atrincherarse dentro de la Universidad, dentro del edificio. Para Pasolini la Universidad es un lugar donde lo que suprime, por naturaleza, es la libertad. Por lo tanto, los estudiantes deben salirse de ella y participar en la opinión pública. Otra de las críticas a tal movimiento es que los estudiantes pertenecen, en su mayoría, a la clase media o a clases altas y los policías, en cambio, con quienes se enfrentan durante las protestas, son los que representan de mejor forma a las clases sociales oprimidas. Cfr., Pier Paolo Pasolini. *La voce di Pasolini: i testi*. Milano, Feltrinelli, 2007.

provocazione esterna, nel corpo sociale. Quando Piero Manzoni produceva una tela bianca faceva dello sperimentalismo, quando vendeva ai musei una scatoletta con merda d'artista faceva della provocazione avanguardistica".⁴²

El experimentalismo coincide con las primeras vanguardias en la ruptura con la realidad, como por ejemplo el surrealismo, donde a la realidad positivista se introduce una realidad onírica; sin embargo, el experimentalismo, al contrario de las vanguardias, busca indagar y hacer fuertes reflexiones sobre la estructura y el sentido de la literatura. Las vanguardias no buscan más que la simple provocación: la crítica a estos aspectos está también en *Teorema* y se refleja en el personaje de Pietro:

Quelle superficie colorate (così splendidamente consunte, come se la materia su cui erano state dipinte fosse una materia su cui erano state dipinte fosse una materia sublime appunto per la sua povertà: del cartone, o della carta di poco prezzo, che facilmente ingialliscono), quei contorni precisi, fatti di un segno solo, a 'scomporre' la realtà secondo una tecnica tra cubista e futurista, ma in realtà né veramente cubista né veramente futurista – appartenente, insomma, a una specie di civiltà della 'scomposizione' (ma in realtà pura e ordinata come negli antichi artigiani – a dire quanto severe fossero le avanguardie del primo novecento): tutto questo sembra scaduto, deprezzato, deludente, impoverito".⁴³

Vemos en este fragmento que se habla de una visualización distorsionada de la realidad: una realidad "descompuesta", aspecto importante de la novela experimental y que ha estado presente en *Teorema* y vemos también una severa crítica a las vanguardias como productoras de técnicas simples y de baja calidad. Cuando Pietro abandona la casa paterna y se vuelve pintor podemos ver que en su técnica existe un rompimiento deliberado con toda tradición precedente, un recomenzar desde cero. "Ancora gobbo sopra i fogli, Pietro prova nuove tecniche, per vedere di superare la vergogna delle tecniche normali".⁴⁴ Pero su creación parte desde la desesperación y no desde el genio creativo. Resulta en un intento infructuoso por crear una obra de valor y más bien se torna en una escena en la que destaca una distorsión de las capacidades intelectuales del muchacho. Habla sólo mientras pinta y ríe de manera más bien perturbada e incoherente: "Ride, ride. Ride sullo sgorbio che ne vien fuori – amaro, disgustato verso se stesso, sinceramente divertito dalla sua goffaggine, sovraeccitato e deluso".⁴⁵

Esta locura está vinculada a las técnicas de las vanguardias pero también a los procesos creativos del arte posmoderno, como cuando Eco menciona la obra de Piero

⁴²Umberto Eco, *Il Gruppo 63, quaranta anni dopo*. <http://www.umbertoeco.it/CV/Il%20Gruppo%2063.%20quarant'annin%20dopo.pdf> [consultado en febrero del 2021.]

⁴³Pasolini, *Teorema*, pp. 999-1000.

⁴⁴*Ibidem*, p. 1008.

⁴⁵*Idem*.

Manzoni, una lata llena de excremento que se titula “Merda d'artista”. Está relacionada también con el *performance* y el *happening* que para la *neoavanguardia* no busca más que la simple provocación a través del escándalo y que además está cargada de proselitismo político sin contenido estético, como describe Eco:

La cosiddetta neo-avanguardia del Gruppo 63 irritava la cultura che allora si diceva impegnata (fondata, lo abbiamo visto, su un connubio tra poetica del realismo socialista e marx-crocianesimo, ircocervo, a pensarci bene oggi, assai curioso, una sorta di Casa delle Libertà culturale in cui potevano convivere fieri reazionari (almeno dal punto di vista letterario) e impegnati socialisti, paleo-idealisti e materialisti vuoi storici che dialettici. Il Gruppo 63 non pareva credere al gesto rivoluzionario, fosse pure quello dei futuristi che scandalizzavano i buoni borghesi al Salone Margherita. Aveva ormai capito che i gesti rivoluzionari, nella nuova società dei consumi, andavano a colpire una conservazione così duttile e smaliziata da far proprio ogni elemento di disturbo, e fagocitare ogni proposta di eversione immettendola in un circolo dell'accettazione e della mercificazione. L'eversione artistica non poteva più assimilarsi all'eversione politica. E quindi la neo-avanguardia, ponendosi come progetto di eversione dal di dentro, tentava di aggiustare il tiro, di spostare la polemica su obiettivi più radicali, difficilmente immunizzabili, di cambiare i tempi e le tecniche di guerra e soprattutto di anticipare o provocare, attraverso le soluzioni dell'arte, una visione diversa della società in cui si muoveva.⁴⁶

De hecho hay una parte donde se describe a Pietro cuando ya no sabe qué hacer con su técnica, en la que coloca su obra en el suelo, se baja los pantalones y comienza a orinar sobre la pintura: “Preso da un impeto feroce di odio – eppure con la calma un po' volgare di chi ha fatto un calcolo – da accucciato che era davanti al suo quadro, si alza, dritto, si sbottona i calzoni, e vi piscia sopra”.⁴⁷ Esta es una clara alusión a los actos que se realizan en expresiones posmodernas como los *happenings* o *performance*. La técnica se suprime por completo, cada pincelada resulta en un acto fortuito, se imitan técnicas azarosas, se prioriza la inmediatez de la creación y se elimina la paciencia y el detalle de las obras que se realizaban con esmero y cuidado bajo un largo aprendizaje precedente y un desarrollado uso de la técnica; por tanto, el resultado en Pietro es un artista incapaz, que trata a toda costa de esconder sus miedos y su incapacidad creadora. La *neoavanguardia* y la novela experimental contrastan con los supuestos movimientos de interés político de la posmodernidad, a través de una vuelta al interés por el arte y sus técnicas y sobre todo por el regreso a intereses universales y profundos, y esta crítica está reflejada en el personaje de Pietro que representa la incapacidad técnica de los nuevos movimientos:

“Nessuno deve sapere che un segno riesce bene per caso. Per caso, e tremando: e che appena un segno si presenta, per miracolo, riuscito bene, bisogna subito proteggerlo e custodirlo come in una teca. Ma nessuno, nessuno deve accorgersene. L'autore è un povero tremante idiota. Una mezza calzetta. Vive nel caso e nel rischio, disonorato come un bambino. Ha

⁴⁶Eco, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁷Pasolini *Teorema*, p. 1011

ridotto la sua vita alla malinconia ridicola di chi vive degradato dall'impressione di qualcosa di perduto per sempre.⁴⁸

La conversión de Pietro que resulta en un artista fallido remite, como se ha dicho, a la novela de formación y la novela de artista (*künstler*). Gilda Policastro apunta que este aspecto de la *neoavanguardia* o novela experimental está inspirado en escritores como Joyce: “Così alla trama, sentita come fasulla e artificiale, si preferisce l'epifania (di matrice evidentemente joyciana), un'emersione di cose o circostanze nella loro evidenza anche materiale... che rompe la pretesa soggettivistica delle narrazioni tradizionali, per esaltare l'esistenza delle cose a prescindere dal loro inquadramento in una presunta normalità, codificata e artificiale”.⁴⁹ En este fragmento Policastro introduce un término que está presente también en *Teorema*, el de la epifanía, y la relaciona con el escritor irlandés James Joyce.⁵⁰

Este aspecto nos lleva a un enfrentamiento, a un encuentro y a una oposición entre lo real y lo sagrado, entre lo concreto y lo metafísico. La oposición entre la realidad y la ilusión es un aspecto fundamental de la de la novela experimental en la *neoavanguardia*, cuando se rompe el racionalismo de las novelas positivista de carácter puramente realista. *Teorema* es una narración en lo que el realismo se enfrenta o se yuxtapone a lo religioso. Este aspecto da como resultado una narración en la que lo ficcional se conforma a partir de ideas o postulados teológicos. Pero *Teorema* no es un texto religioso, es una narración literaria, una ficción, por tanto, podríamos clasificarla como una narración de carácter teológico-ficcional, en donde la realidad, en este caso la realidad de una familia burguesa

⁴⁸*Ibidem*, p. 1010.

⁴⁹Policastro, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁵⁰La novela de Joyce que retrata de mejor manera el proceso de formación de un artista es *El retrato del artista adolescente* (1916). En ella la religiosidad está presente de manera muy importante para el proceso de formación artística e intelectual de un muchacho al igual que en *Teorema*. La religiosidad del libro de Joyce se retrata a través de la formación católica que un niño recibió en la escuela y de la que parte un interés artístico: las reflexiones sobre el arte dentro de la literatura y de la obra narrativa es un aspecto que caracteriza de manera específica al propio Joyce, según señala Umberto Eco: “Nadie como Joyce ha hecho hablar tanto de poética a sus propios personajes. Legiones de comentaristas han discutido las ideas de la filosofía del arte que *Stephen Dedalus* expresa a partir de las proposiciones tomistas sobre la belleza, y otros muchos han sacado de estas ideas sistematizaciones personales y visiones generales de lo artístico”. (Umberto Eco, *Las poéticas de Joyce*. Barcelona, Debolsillo, 2011. p. 7.) Se trata de narraciones con un fuerte contenido metatextual, en donde las epifanías que provocan el acto artístico son de carácter religioso; en Joyce están presentes a través de profundas reflexiones del joven personaje, al parecer *alter ego* del escritor irlandés, Stephen Dedalus, que se cuestiona si las autoridades de su colegio religioso imparten justicia o no. En *Teorema* la epifanía está presente de una manera muy diferente; la epifanía, que hace que un joven se vuelva artista como en Joyce, se retrata a través del encuentro de Pietro con lo sagrado. Pero aquí el *sacro* se le presenta al joven, o se le revela, de manera física; lo espiritual posee un cuerpo, está materializado, hecho forma corporal, y Pietro, al igual que los demás miembros de la familia, mantiene encuentros eróticos con él, habla con él, lo observan y se comunican.

de la Italia industrial del norte de los años sesenta, se enfrenta con un personaje de carácter universal, se enfrenta con lo ilusorio, con fundamentos religiosos y no oníricos ni alucinatorios.

Está claro que Pasolini rompe con la realidad del relato positivista al afirmar que la narración de *Teorema* no es realista. Entonces, a partir de esa afirmación, debemos revisar cuál es la naturaleza del texto a partir de la ficción ilusoria que se contrapone a la realidad. Por tanto, al no ser una narración positivista de carácter racional, debemos identificar cuál es la naturaleza ficcional del libro a partir de su contenido ilusorio. Por sus características, tampoco se puede afirmar que pueda clasificarse dentro del género fantástico; no es un texto de carácter mítico; no es surrealista, ni onírico; entonces la materia ficcional que sostiene al personaje del huésped la podemos desplazar hacia el lugar de lo metafísico y espiritual; se trata, como está claro a partir de diferentes pistas muy evidentes que el propio narrador incluye en la narración, de un personaje con una fuerte carga religiosa. La naturaleza epifánica del huésped es análoga a la materialización de una divinidad que se les muestra a las personas a partir de una forma humana como lo es el mismo Cristo en los evangelios.

El huésped, dentro de la diégesis ficcional de *Teorema* como texto laico y no religioso, es la materialización de una divinidad, el *logos*, pero el *logos*, o el verbo, no es un sujeto independiente: el *logos* es Dios y está con Dios como dice San Juan en su evangelio. Por tanto, en el plano ficcional el huésped es la materialización de alguna divinidad. Pero esto produce una problemática de carácter teológico: el Cristo no es un sujeto independiente, es la hipóstasis⁵¹ de la divinidad. Es decir, el Cristo es el hijo de la divinidad y la divinidad al mismo tiempo, como afirma la teoría de la trinidad. Por lo tanto, el huésped, dentro de *Teorema*, debe ser la hipóstasis de algo más, pero de lo cual no está claro, además que dentro de la naturaleza ficcional y literaria del libro esta idea perdería sentido: si no es posible resolver este enigma, es fundamental al menos plantear su existencia.

El huésped, en su naturaleza metafísica, se compone como una paradoja en la que la alteridad está conformada por la unidad, por la totalidad “la alteridad dentro del Uno”. Esa

⁵¹La hipóstasis es un término atribuido a Plotino. La hipóstasis es una parte dependiente de una unidad total, una unidad superior, la unidad del todo: “En Dios hay tres personas, (hipóstasis) en unidad de naturaleza, de dignidad, de infinitud. En Jesús hay una hipóstasis, una persona, que unifica las dos naturalezas (unión hipostática). Es unión personal entre el hombre Jesús y el Verbo divino o Segunda persona de la Trinidad.” *Diccionario enciclopédico de Biblia y teología*. <https://www.biblia.work/diccionarios/hipostasis/> [consultado en febrero del 2021]

unidad está equiparada a la unidad de la divinidad de la teología cristiana. Está claro que la naturaleza teológica de la narración está vinculada al catolicismo y a sus planteamientos filosóficos: por tanto, evaluar la composición ficcional del huésped a partir de los elementos teológicos de las ideas de la cristiandad se vuelve un acto natural.

Al romper con la realidad y al introducirse en una esfera espiritual la interpretación de *Teorema* se desplaza hacia problemáticas de carácter teológico: el huésped es la revelación de un algo divino, pero en este caso un divino-ficcional. Se trata de un hecho imaginario; sin embargo, dentro de la propia ficción, los elementos religiosos y teológicos se vuelven el centro de la narración. La naturaleza material del huésped se volvería ambigua y sin sentido si no se explicara de manera teológica. Es ahí donde la alegoría hace su aparición como herramienta fundamental para la interpretación y para que se restituya el sentido ficcional.

La alegoría restituye la problemática entre la realidad y la ilusión, pero, en este caso se resuelve en algo inexplicable como el milagro o el encuentro con la sacralidad. La narración reúne un plano de realidad positiva contrapuesto al plano espiritual del milagro de la aparición de un ser de carácter divino; pero la realidad metafísica se superpone a la realidad humana, dentro de la diégesis estas no se contraponen. Ese es el lugar de “intermedialidad” en donde Pasolini coloca a la obra de *Teorema*; un medio de paso entre texto teológico y texto literario, es decir, texto ficcional. Esta dualidad, que como vimos cuando Pasolini hablaba de la *Commedia*, producía una multiplicidad de discursos, en *Teorema* también produce una narrativa heterogénea: “*Teorema* insomma ha una tale varietà di scritture, di discorsi e di stili che potrebbe essere considerato un *Tesoretto* medioevale quasi alla maniera di Brunetto Latini, una enciclopedia, uno di quei libri in cui si raccoglievano tante cose, informazioni, suggerimenti, riflessioni”.⁵²

Esta multiplicidad de discursos también se relaciona con *La vita nuova*, pues es un texto que reúne en un mismo lugar un discurso narrativo con un discurso poético, creando una unidad: de la misma manera lo hace *Teorema*, que no se conforma como un constructo homogéneo. En esta obra coexisten poesía y narrativa, ensayo y texto dramático. Esta multiplicidad de registros de *Teorema* está vinculado a un regreso a las formas literarias antiguas: “In questo senso il libro è una specie di risposta di Pasolini alle critiche che gli erano state fatte di essere retrogrado, una proposta in cui l'avanguardia non consiste nella semplice rottura del verso o della prosa, ma in un recupero di modelli antichi, in cui il caos

⁵²Bernardi. *op. cit.*, p. 115.

è una ricchezza, una pluralità di forme e non una manzana di forma”⁵³ La realidad se conjuga como un nuevo constructo en donde el acto literario retorna a la realidad espiritual de una tradición religiosa, pero esta vez se reconstruye como hecho ficcional, imaginario, como alegoría. La alegoría unifica los planos teológico-ficcionales con la realidad de la familia de la novela. La alegoría es la vía de paso de lo místico-teológico a lo místico-ficcional, es así como se resuelve el carácter enigmático del libro a partir de su rompimiento con la realidad.

Por donde quiera que se le vea *Teorema* presenta problemáticas de carácter teológico. De manera racional-positivista es imposible la interpretación de la obra. Es por eso que el estudio de la alegoría, de la alegoría de la teología, la alegoría medieval a la que aludía Pasolini, es el lugar a donde el intérprete de este libro debe dirigirse: incluso dentro de su relación con la novela experimental la obra de *Teorema* presenta un conflicto con la realidad, un cuestionamiento de su conformación unívoca y racional, una apertura hacia nuevas posibilidades no racionales, hacia el misticismo y la trascendencia.

1.3 La parábola cristiana en *Teorema* y su relación con la exégesis alegórica

En *Teorema* se propone la completa destrucción de los personajes. El huésped deshace los referentes de los miembros de una familia: la conformación de su personalidad, su moral y su identidad. No es una destrucción física, es eliminar los “valores” morales y sociales que conforman a una persona. Una familia burguesa que vive en Milán, una zona industrial, la ciudad más importante de Italia en términos económicos en la época en que se desarrolla la novela, vive en un mundo con bases sólidas. Cada miembro de la familia cumple roles de comportamiento bien definidos. Actúan siguiendo el papel de un guión previamente establecido de manera rígida. El padre, el dueño de una fábrica; la madre, sofisticada ama de casa; hijos modelo y una ama de llaves. Todo funciona en perfecta armonía hasta que se presenta un personaje ajeno a la casa, que no tiene nombre y que es conocido simplemente como *l'ospite*. El hombre violenta la existencia de la familia, sacude el *status quo*: cuestiona, seduce, enseña, deja su huella indeleble y se va.

Odetta, la hija menor de la familia, observa al hombre desde lejos. La casa está atiborrada, es domingo y hay una fiesta. La joven está acostumbrada a las visitas, es común que haya huéspedes en la casa. Esta vez es diferente, el hombre despierta en ella una

⁵³*Idem*

sensación extraña; mira sus labios delgados, sus ojos azules; se despierta en Odetta un hálito de curiosidad, o es más bien deseo. Lo miran con discreción y con pudor, pero sienten, sin duda, una extraña atracción:

La sua presenza lì, in quella festa assolutamente normale, è, dunque, quasi di scandalo: ma di uno scandalo ancora piacevole e carico di benevola sospensione. La sua diversità consiste, in fondo, soltanto nella sua bellezza. E tutti, le signore e le ragazze, lo osservano – senza, naturalmente, mostrarlo troppo, ben conoscendo ognuno, lì dentro, la principale regola del gioco, che consiste nel non scoprirsi mai, a nessun patto.⁵⁴

Pietro, el hijo mayor, se fija en el carisma del hombre. Se desenvuelve con soltura, es simpático, afable. La madre no puede sino apreciar su juventud, su cuerpo atlético, su pantalón ceñido. Es innegable, siente atracción, mucha. Con el padre se da una convivencia natural. Charlan de igual a igual, hay una amistosa compañía y una relación juguetona. Él, el líder de la familia, el todopoderoso, cae rendido ante el atractivo del huésped de todas maneras. Emilia, la sirvienta, la campesina, simplemente se deja llevar; ella no tiene voluntad; a ella no se le está permitido decidir en el contexto social donde se encuentra. El huésped los encanta, los atrapa, los posee a todos. Luego los deja y se va.

Se va y no se dice la razón de su partida, pero los personajes saben que no volverán a verlo nunca. Es el dolor que produce el abandono el que genera la ruptura en los personajes. El huésped deja un vacío en cada uno de ellos. Cada miembro de la familia se despoja de su voluntad, desarrollan comportamientos ambiguos ante la angustia que genera la ruptura y el despojamiento del ser amado, hasta caer en una especie de estado de desesperación y aparente locura.

Pietro, como ya lo vimos, después del abandono, deja la casa, se hace pintor e intenta crearse una técnica pictórica totalmente nueva, que no tenga referentes históricos y que se sustraiga de toda tradición precedente, evidentemente no lo consigue, pero buscará desesperadamente crear una técnica completamente innovadora. La madre intenta suplir los placeres eróticos a través de la búsqueda ansiosa de jóvenes que se asemejen físicamente al huésped y que satisfagan el goce sexual. La hija, Odetta, entra en un estado de parálisis absoluto, hasta que su cuerpo entra en una condición vegetativa. El padre regala la fábrica de la que es dueño a sus obreros y se despoja de todas sus posesiones materiales hasta andar desnudo por la calle y sumergirse en el desierto. Emilia, en su carácter campesino, carente de maldad, se santifica, se lleva a cabo un milagro en ella, aún así pierde su voluntad y su carácter humano ya que deja de actuar. Se queda sentada en una banca de su pueblo sin

⁵⁴Pasolini. *Teorema*, p. 906.

hablar, sin moverse y sólo comiendo hierbas. Todos tratan, desesperadamente, de llenar el vacío que les dejó el abandono.

En la narración es casi explícito que el huésped posee de forma erótica a todos los personajes que pertenecen a la familia. Por lo tanto, se puede concluir que, en un análisis literal, es el amor erótico, una especie de enamoramiento, lo que crea la angustia en los personajes a su partida. Pero el texto está abierto a otras interpretaciones además de la literal. De esta forma, el personaje principal, el huésped, pierde materialidad, se desdobra, para volverse parábola.

De hecho, el narrador mismo, al inicio de la obra, nos dice que el texto que está por contar es una “parábola”: esto confirma la idea de que la interpretación del texto es plurívoca, que abre su significación a diferentes interpretaciones y no se trata de un texto convencional: “Lo ripetiamo, questo non è un racconto realistico, è una parabola”.⁵⁵ Al hablar de parábola Pasolini crea una apertura, redirige el texto a una dimensión alterna y traslapa la narración al contexto específico de una tradición: la cristiana. El concepto de parábola remite a los textos bíblicos de los Evangelios, pues Jesús solía hablar con parábolas, eso es lo que nos dicen los evangelistas. Las parábolas evangélicas consisten en una pequeña narración que contiene una enseñanza oculta; es decir, están dotadas de un significado que hay que interpretar, y sólo el avezado es capaz de comprender el mensaje: “Yo les hablo en parábolas, porque viendo no ven, y oyendo no oyen ni entienden”. (Mateo 13, 13)⁵⁶. Jesús utiliza esta forma de lenguaje como un método retórico en el que transmitía su enseñanza o su palabra: “Jesús les dijo todas estas cosas en parábolas a las muchedumbres, y no les decía nada que no fuera en parábolas”. (Mateo 13, 34)

Como podemos notar en el discurso de Jesús, y por su etimología, la parábola coloca en paralelo dos elementos: un elemento textual que se dirige hacia un sentido y, en contraposición, un sentido oculto: “Abriré mi boca con parábolas; revelaré los secretos que estaban guardados desde la creación del mundo” (Mateo 13, 35). Aquí dice Jesús que a través de las parábolas se revelará un conocimiento escondido u oculto que no es comprensible para todos: “Jesús les dijo esta alegoría; pero ellos no entendieron qué les quería decir”. (Juan 10, 6)

Y aquí el traductor del evangelio utiliza la palabra alegoría como sinónimo de parábola y ambas funcionan de igual forma, como una forma en la que acontece la división

⁵⁵*Ibidem*, p. 903.

⁵⁶Todas las citas bíblicas se tomaron de la *Santa Biblia*. México, Ediciones paulinas, 130ª edición, 2017.

de dos sentidos en paralelo. El primer sentido es de carácter textual; es decir, la interpretación se tiene que hacer al pie de la letra; el segundo sentido tiene que descifrarlo el intérprete como una especie de enigma. Hay varios ejemplos de parábolas a lo largo de los Evangelios: como la parábola del grano de mostaza, la parábola del sembrador o la parábola del buen pastor. Siempre se trata de un discurso o pequeña historia que tiene una enseñanza moral escondida para el creyente. Para interpretar una parábola el exégeta debe dividir su entendimiento en dos caminos: uno, el literal, que conduce, de forma eminente, hacia un plano más profundo; el segundo, el lugar donde se aloja el verdadero mensaje, la enseñanza.

Cuando Pasolini nos dice que el contenido de *Teorema* es un enigma, lo que provoca es que el intérprete traslape su entendimiento hacia un lugar de significación oculto que hay que descifrar, pues el contenido del texto tiene una intencionalidad diferente al sentido puramente literal. Para solventar la problemática de la separación, para anular el abismo parabólico que se ha creado entre texto e intención, entre contenido y sentido, el intérprete acude a un procedimiento exegético (o hermenéutico) utilizado, de la misma forma que la parábola, por la tradición interpretativa cristiana: la alegoría. La alegoría es un método interpretativo o exegético que proviene, como casi todo en Occidente, de la tradición griega. El origen del cristianismo, sin embargo, le otorgó nuevas perspectivas. La alegoría fue una herramienta de la cual el intérprete cristiano se valió para conciliar el sentido de la tradición griega, romana y hebrea con las nuevas ideas religiosas que el cristianismo proponía. Alegoría y parábola se vuelven casi sinónimos, de un sentido textual se deriva un sentido oculto, pero hay una diferencia: la parábola es un recurso que está inserto dentro del discurso de Jesús. La alegoría, en cambio, se aplica a la totalidad de una obra, o de un pasaje o, de igual forma, a la totalidad de un personaje. Por ejemplo, algún personaje del Antiguo Testamento, como Abraham, a través del método de interpretación alegórica, puede significar la prefiguración de Cristo. La alegoría se aplica como la sustitución del sentido literal, pero de un personaje o de toda la obra y no de una parte del discurso de un personaje dentro de la narración.

En otro momento Pasolini confirma, en una entrevista para la televisión francesa, que *Teorema* es una parábola o un enigma, como él mismo la llama, y que el personaje del huésped tiene un carácter religioso, y además repite lo que ya habíamos visto antes, que el personaje del huésped encarnaría a una divinidad o a un demonio: “le jeune homme [el huésped] peut être Dieu ou peut être Lucifer. C'est-à-dire, l'authenticité arrive dans cette

famille et tous les personnages sont en crise.”⁵⁷ Es el propio Pasolini quien habla del personaje del huésped como una divinidad con la que la familia se encuentra, que trae consigo, en un carácter mesiánico, una Revelación, una verdad divina. Pasolini habla de un encuentro de características místicas cuando se refiere al personaje del huésped como una “autenticidad” y de *Teorema* como una parábola o un enigma. Cuando Pasolini nos dice que lo que está por contar es una parábola lo que provoca es: a) introducirse en una tradición específica, la cristiana; b) llevar la significación de las palabras a un plano alterno u oculto que hay que interpretar; c) al tener en cuenta que la parábola y la alegoría son términos que están ligados Pasolini nos abre la puerta para interpretar el texto como una forma de alegoría, pues es más correcto, cuando se habla de la totalidad de una obra o de un personaje, utilizar el término alegoría, más que parábola.

1.4 Surgimiento y características del método exegético alegórico

El término alegoría, y el método de interpretación de textos a través de este concepto, proviene de la época de los griegos. La alegoría se dividía en dos: la alegoría retórica, similar a la parábola, y la alegoría hermenéutica; esta última se utilizaba en forma discursiva y como método exegético de interpretación en textos homéricos, principalmente. “La alegoría hermenéutica se origina en el siglo VI a. C., en la interpretación de los poemas homéricos y hesiódicos. Se considera a Teágenes de Regio el iniciador de la interpretación alegórica”.⁵⁸ Lo mismo nos dice Mauricio Beuchot: “La exégesis alegórica tiene antecedentes remotos en los griegos, que ya la aplicaban en los libros de Homero”.⁵⁹

Para este trabajo haremos a un lado la parte retórica⁶⁰ y nos quedaremos con el concepto hermenéutico. La exégesis alegórica, entonces, se refiere a entender una cosa por otra. Se considera a la alegoría como una metáfora continuada, es decir, la alegoría afecta a la totalidad del sentido del texto y no a una sola imagen o a una frase como lo hace la

⁵⁷Pier Paolo Pasolini. *About his film "Teorema"*, 1969. [Video electrónico] <https://www.youtube.com/watch?v=5RK5L1KeQzA> [Consultado en agosto de 2019.]

⁵⁸Juan Varo Zafra, *Alegoría y metafísica*. Granada, Universidad de Granada, 2007. p. 5.

⁵⁹Mauricio Beuchot, *La hermenéutica en la edad media*. México, UNAM, 2002. p. 9.

⁶⁰La alegoría retórica no sólo se representa en textos, sino que de igual forma tiene importancia en la pintura o en la escultura. Se solían representar características morales o conceptos a través de la pintura. Por ejemplo, es el caso de las virtudes teologales o las virtudes cardinales. Es decir, la “justicia”, por ejemplo, se representaba como una mujer con los ojos vendados y con una balanza en la mano. De igual forma se hacía representaciones plásticas de otras virtudes como la fe, la esperanza, etcétera. Son a esas representaciones en la literatura o en la plástica, a la personificación gráfica de una virtud, principalmente en forma de mujer, a las que me refiero cuando hablo de la parte retórica de la alegoría; una forma muy utilizada en el Medioevo y años posteriores.

metáfora; es muy importante entender que la alegoría no es un tropo ni una figura retórica. La alegoría indaga en el sentido textual o literal para dirigirse a un sentido oculto más profundo; no se trata de un sentido alterno sino de un sentido oculto. Los intérpretes cristianos y medievales tenían muy claro lo que buscaban en el sentido escondido u oculto en los textos. Según un diccionario filosófico, por alegoría se entiende: “En su primer significado específico, esta palabra indica un modo de interpretar las Sagradas Escrituras y de descubrir, más allá de las cosas, de los hechos y de las personas de que tratan, verdades permanentes de naturaleza religiosa o moral”.⁶¹ Según esta definición los exégetas cristianos buscaban, oculto dentro del texto bíblico, sentidos religiosos, espirituales y divinos. Según esta definición el sentido es una verdad, al menos para los exégetas cristianos o para los que buscan sentidos espirituales. Según Todorov es una verdad esencial, que está más allá de lo material, y para hablar de la parábola nos dice: “discurso éste que a partir de un objeto secundario, pero que corresponde a un objeto primario, lleva al que comprende hacia la verdad esencial”.⁶² No se trata entonces de verdades lógicas, filosóficas u ontológicas las que los exégetas cristianos buscaban en los textos, sino verdades divinas o metafísicas, que es a lo que se refiere con esenciales.⁶³

El problema del surgimiento de nuevas formas de interpretación bíblica como la interpretación alegórica se debe al lugar de génesis del cristianismo, en donde conviven

⁶¹Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

⁶²Tzvetan Todorov *apud* Mauricio Beuchot, *op. cit.*, p. 10.

⁶³En su libro, *El pensamiento de Santo Tomás* (1955), F. C. Copleston dice a propósito de Santo Tomás: “Si bien vio en la filosofía el esfuerzo de la inteligencia humana por alcanzar la verdad, esfuerzo que para él sólo quedaba satisfecho en la visión de Dios, el ser infinito”. (Fredrick Charles Copleston, *El pensamiento de Santo Tomás*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014. p. 73.) En esta misma línea, podemos leer en *Las confesiones* de San Agustín cuando le habla a Dios: “¿Puedo escuchar de ti, que eres la verdad, y aplicar a tu boca el oído de mi corazón para que me digas por qué resultan dulces las lágrimas a los desgraciados?” (San Agustín, *Confesiones*. México, Porrúa, 2018, p. 63.) Está muy claro, para los medievales cristianos Dios es el sentido último, su palabra es la verdad, o Dios mismo es la verdad. Comprender un texto es ser capaz de comprender su palabra o de estar, de manera presencial, con él: con el sentido divino, la enseñanza de Dios revelada de forma profunda u oculta en el texto. De tal manera que el texto se vuelve más que un simple medio de transmisión de información; el texto es el lugar en donde se aloja la divinidad; es el *logos* platónico; es el medio para encontrarse con el ser supremo, Dios. Hay que inquirir en su palabra, el texto es el medio y es un instrumento que se emplea de manera utilitaria con el único fin de dirigir al intérprete al propósito que acapara todo su interés, que es tener acceso a la revelación divina. Los intérpretes cristianos, de esta forma, se encuentran con una disyuntiva: el conocimiento de la verdad última (Dios), ya no se encuentra solamente manifestada en el texto de forma literal, explícita; el texto ya no es la palabra literal de Dios, sino que puede ser que se encuentre de manera oculta, en un sentido profundo que hay que interpretar, un enigma. Surgen, así, dos escuelas de pensamiento que contraponen estas ideas: la escuela de Alejandría, que defendía la exégesis alegórica, y la escuela de Antioquía, que defendía la interpretación literal de los textos bíblicos: “En la filosofía patristica hubo dos escuelas muy importantes, la de Antioquía y la de Alejandría. Los alejandrinos fueron los más influyentes, pues ponían en la catequesis elementos de la filosofía griega y tenían una hermenéutica alegorista o simbolista que aplicaban a la biblia”. (Beuchot. *op. cit.*, p.18.)

diversas tradiciones de pensamiento.⁶⁴ Enrique Baena, en su libro *El ser y la ficción* (2005), afirma: “Northrop Frye dejó escrito que la interpretación alegórica habría nacido de la necesidad de una justificación. La alegoría toca lo sublime, tomando nuestro mundo evoca verdaderamente otro; es a la metafísica lo que la parábola a la moral”.⁶⁵

El proceso consiste en justificar la existencia del hombre en un contexto histórico que se contrapone al espiritual. La alegoría se vuelve un instrumento fundamental, una herramienta para conformar una realidad novedosa, la realidad del cristianismo. Jesús es hijo de Dios, idea que no causaría ninguna problemática en el pensamiento pagano, en donde las divinidades solían reproducirse incluso con mortales, creando otros dioses o hasta semidioses, como Aquiles, que era hijo de la diosa Tetis y de Peleo, un mortal. Pero el pensamiento religioso judío es monoteísta, existe un solo Dios, único e indivisible. Por lo tanto Jesús no es una alteridad de la divinidad, es una hipóstasis; Cristo es el hijo y Dios al mismo tiempo y este es el mismo problema al que nos enfrentamos a la hora de interpretar al personaje del huésped. Surge, así, la cuestión y la problemática de la Trinidad. Padre, Hijo y Espíritu Santo son la sustancia divina única de forma simultánea, lo cual conlleva a una contradicción para un pensamiento monoteísta. La cuestión se discutió durante muchísimos años, la idea de la trinidad dirigía al cristianismo a una cosmovisión politeísta; pero los cristianos, como se dijo anteriormente, no negaban sus raíces judías; los cristianos no querían separarse del judaísmo y no se concibieron como una religión independiente

⁶⁴El cristianismo surge en medio oriente y rápido se esparce por ese territorio e, incluso, después de unos años, es capaz de extenderse por todas las tierras hasta donde llegaba el imperio romano. El cristianismo no surge de la nada, deriva, directamente, del judaísmo: Jesús mismo era judío. Pero esta nueva religión es propagada y esparcida por Europa por los romanos que ya tenían un pasado religioso conformado por diferentes divinidades, principalmente mitológicas. El cristianismo, en su génesis, vivía atrapado entre los griegos que dominaban culturalmente y los romanos que dominaban políticamente. De hecho, algunos de los primeros cristianos no leían hebreo, y tenían acceso a los textos del Antiguo Testamento a través de la traducción griega de “los Setenta”, por lo que la cultura griega y su lengua fue la puerta de entrada de muchos a la cosmovisión hebrea y el pensamiento griego cobró, de esta forma, más relevancia. Sobre el pensamiento griego y romano, el cristianismo se impone poco a poco hasta que es considerado religión oficial y de estado en tiempos del emperador Constantino y de Teodosio. Algunas fuentes hablan de que el cristianismo se volvió religión oficial en el imperio romano de oriente durante el periodo de gobierno de Constantino y otras dicen que fue Teodocio quien la estableció, la impuso y la oficializó. A pesar de eso el pensamiento cristiano no niega del todo las ideas que lo preceden de algunos pensadores griegos como Aristóteles o Platón. De hecho, el neoplatonismo es fundamental en la génesis de este nuevo credo. De allí que la problemática de la ubicación del sentido cobra mucha relevancia en esa época y en ese contexto social e histórico. Mauricio Beuchot afirma: “En la filosofía medieval dialogan tres religiones (judía, cristiana y musulmana) con la filosofía griega y la romana”. (Beuchot. op. cit., p 18.) En un ambiente y en un contexto con formas de pensamiento tan discordantes, un sentido unívoco habría sido difícil de articular, y sustentar ideas que se manifesten de forma textual se contradirían de forma constante. El texto, de forma irreductible, se dirigiría a la ambigüedad. Ambigüedad que la alegoría soluciona. Es por eso que triunfa la escuela de Alejandría y su interpretación alegórica cobra mucha relevancia.

⁶⁵Enrique Baena, *El ser y la ficción*. Barcelona, Antrhopos, 2004. p. 11.

hasta después de muchos años de su nacimiento. Por eso no negaban la unicidad de la divinidad; querían seguir conservando la visión monoteísta. Ésta es otra de las causas por las cuales surge una necesidad de introducir un elemento como la alegoría a la interpretación de los textos bíblicos. Se trata de dar un sentido alterno a las palabras textuales que caerían en contradicciones y, de la misma manera, para darle sentido a la idea de la trinidad: “Se tendía, a la inversa, a precisar en tres personas, cada vez mejor caracterizadas, es decir, cada vez más distintas, los tres términos que asentaba el símbolo: Padre, Hijo, Espíritu. Y esto quiere decir que la fe se aferraba, con creciente firmeza, a proposiciones contradictorias”.⁶⁶

Otra de las razones por las que el método alegórico se vuelve fundamental para la época, es por la naturaleza misma del discurso bíblico, como lo mostró Erich Auerbach cuando escribió sobre el pasaje de la cicatriz de Ulises en su famoso libro *Mímesis* (1942). Auerbach afirma que el discurso homérico y el bíblico contrastan de manera radical por la

⁶⁶Charles Guignebert, *El cristianismo antiguo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1956. p.156. Cada uno de los elementos que conformaban la Trinidad se separaban cada vez más y se iban haciendo más independientes, creando mayores confusiones a los teólogos o a los intérpretes, y generando debates que se dieron durante siglos. La unicidad de la verdad era un dogma que dominaba el pensamiento antiguo; la Trinidad venía a crear una disrupción; la verdad podía ser múltiple, podía conformarse en diferentes estratos. Esta idea disruptiva podría haber llegado a provocar un separatismo en el credo y en el dogma y provocar que el culto se separara en tres religiones diversas e independientes la una de la otra; como sucedía en la religiosidad griega o romana, en donde las divinidades eran adoradas mediante ritos muy diversos los unos de los otros. Pero el cristianismo, como ya se dijo, no quería escindirse, por lo que, desde la teología, se hacía todo lo posible para que la idea de la Trinidad no fuese una fragmentación de la unidad de Dios: “Para salir de la confusión, el buen sentido sólo podía elegir entre dos soluciones: la de abandonar francamente el monoteísmo y resignarse al triteísmo; o la de abandonar la distinción de las personas en Dios y caer en el modalismo, es decir, la de considerar a cada una de las personas como una simple modalidad, como uno de los aspectos esenciales del Ser Divino único”. (Idem.) Es evidente que entre las dos soluciones expuestas por Guignebert, se optó por la segunda, la del modalismo. Las personas, o entes, que conformaban a la divinidad, Padre, hijo y Espíritu Santo eran simples modalidades; planos, en los que se subdividía la divinidad. Esta idea novedosa llevó al texto, o al *logos*, a escindirse o fragmentarse de igual forma: la verdad (verdad divina, Dios) que conformaba al sentido podía estar dividida en modalidades, niveles o planos de igual forma. El texto, como Dios, se desdobra en planos en donde en lo más profundo se encuentra el Misterio o la Revelación. El problema de la ubicuidad de la verdad, llevó, como ya vimos, a diferenciar las propuestas como lo hacían la escuela de Antioquía y de Alejandría: “La tesis modalista que suponía que Dios, esencialmente Uno se manifestaba en funciones diversas, como las de Creador, Salvador, Inspirador, sin dejar, no obstante de ser él mismo; hasta tal punto que, en rigor, podía decirse que el Padre había sufrido la pasión al mismo tiempo que el Hijo y el Espíritu”. (*Ibidem*, p.157.) Aquí se nombran las partes de la divinidad como “funciones” o “modalidades” de la unicidad de Dios, por lo que la búsqueda de la verdad o del sentido en el texto puede ser también múltiple. Las diversas lecturas del texto canónico que realizaban, por ejemplo, la escuela de Alejandría, producían la misma multiplicidad en la exégesis y en la interpretación. Sentido literal y sentido alegórico eran cada una subdivisiones o modalidades del sentido hermenéutico único, no eran sentidos independientes. Se ha utilizado, al hablar de la división del texto en diferentes planos, la palabra “sentido”: “sentido moral”, “sentido alegórico”, “sentido literal”, etcétera. Pero como nos damos cuenta es más correcto llamarlo “modalidad”: “modalidad literal”, “modalidad alegórica”. El sentido siempre es el mismo y se subdivide en modalidades. Esto aplica, al menos, para los intérpretes cristianos, pues para ellos, dentro de su fe, el sentido es siempre único, indivisible; el sentido es siempre Dios. La única diferencia es que ese sentido puede estar, para algunos, en el plano textual o literal y, para otros, puede estar oculto y hay que interpretarlo.

forma en que están contruidos. El discurso homérico está lleno de descripciones, de abundante información detallada, en donde no queda nada oculto. “Pero el primer impulso proviene sin duda del fondo mismo del estilo homérico: representar los objetos acabados, visibles y palpables en todas sus partes, y exactamente definidos en sus relaciones espaciales y temporales”.⁶⁷ En el discurso bíblico, y más específicamente, en el pasaje del sacrificio de Isaac, en cambio, las descripciones del espacio y de las acciones son muy someras. Lo que lleva al lector a la necesidad de interpretar el texto, como lo muestra Auerbach: “En la historia de Isaac no sólo las intervenciones de Dios al comienzo y al final, sino los sucesos intermedios y lo psicológico que apenas si se rozan, son oscuros y con trasfondo; y por eso el relato da de qué pensar y reclama interpretación”.⁶⁸

Auerbach nos confirma la idea que ya habíamos anticipado sobre el sentido oculto del texto; el sentido último es Dios, y el lector cristiano se tiene que dirigir a su búsqueda. “Y puesto que de hecho contiene tanto de oscuro e inconcluso, y puesto que sabe que Dios es un Dios ‘escondido’, su afán interpretativo halla siempre nuevo alimento”.⁶⁹ La estructura misma del texto bíblico reclama a la alegoría como herramienta de interpretación, como no lo hace el texto homérico, en el cual los intentos de interpretación alegórica resultan absurdos, según Auerbach, ya que todo es superficial y un segundo plano está suprimido, por lo que aplicar interpretaciones alegóricas en los textos homéricos sería infructuoso.⁷⁰

Con el paso del tiempo el método alegórico se vuelve canónico, pero al mismo tiempo una necesidad esencial para emparentar y sincretizar la nueva religión, el cristianismo, con la tradición hegemónica hasta el momento, el pensamiento griego.⁷¹

⁶⁷Erich Auerbach, *Mímesis, la representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014. p. 12.

⁶⁸*Ibidem*, p. 20.

⁶⁹*Idem*.

⁷⁰Por lo tanto, en el contexto social, filosófico e ideológico de la época en donde surge el cristianismo hay argumentos de sobra para que la interpretación alegórica de la escuela de Alejandría triunfe y se imponga en la exégesis canónica sobre la escuela de Antioquía. Hay incluso razones políticas para legitimar al credo, la interpretación alegórica se vuelve una bandera de autoridad de una escuela sobre la otra. Varo Zafra resume algunas de las causas que ya hemos explicado de la siguiente manera: “Por lo tanto, hay que distinguir en la alegoría cristiana de estos primeros tiempos una doble función: por una parte, se constituye como un mecanismo de vertebración de una doctrina metafísica a partir de unos textos heterogéneos, como eran las Escrituras y de un contexto filosófico ajeno pero que en el que éste se desarrolla, el helenismo; y, por otra parte, se presenta como un mecanismo de delimitación y exclusión de la heterodoxia, en el que la alegoría o su rechazo, es un arma de interpretación al servicio de una regla de autoridad religiosa.” (Varo Zafra, *op. cit.*, p. 309.)

⁷¹El sincretismo, por lo tanto, es una característica básica del cristianismo desde un inicio. Además de que se vuelve una religión que llega a más miembros de la sociedad pues, en teoría, está abierta a todos. Católico quiere decir universal, esto significa que es una religión que en teoría admite a todos por igual: ricos y pobres, hombres y mujeres. Pero como lo muestra Varo Zafra, el cristianismo es incluyente de igual forma en las

La palabra oculta dirige al encuentro, a la revelación y los interpretes cristianos de la Patrística y los Doctores de la Iglesia estaban ávidos de recibir el delicioso fruto de los goces que les provocaba la sabiduría escondida de la divinidad, en donde la alegoría es el principal vehículo para tal encuentro místico, pues el texto, al ser el *logos*, al ser el lugar donde se aloja la divinidad, es el lugar donde debe buscarse el encuentro del alma o la unidad del espíritu con Dios. La alegoría, en resumen, tiene funciones místicas y es importante entender estos aspectos y la génesis de la interpretación cristiana porque lo que se retrata dentro de la novela de *Teorema* es un encuentro tipo místico-religioso, en donde, como vamos a ver, son elementos cristianos los que hacen comprensible al personaje del huésped.

Muchos de los elementos de *Teorema* se adhieren a la tradición de la literatura mística cristiana. En esta tradición es el lugar donde Pasolini coloca la novela de *Teorema* y al personaje del huésped; es este uno de los ejes del proceso de “intermedialidad” en donde se coloca la novela y también la *Commedia* de Dante, como vamos a ver a continuación, y que está vinculada de manera muy directa con esta novela.

1.5 Dante y el paso de la alegoría teológica a la alegoría “poética”

La multiplicidad de sentidos dentro de un texto en la interpretación se dividió en sentido literal y sentido alegórico; luego, a través de un proceso interpretativo que se desarrolló dentro de la teología cristiana, el sentido alegórico se dividió a su vez en sentido anagógico y sentido moral. Este proceso no fue inmediato. Se trata de un largo camino y una discusión que inició prácticamente con la génesis misma del cristianismo, desde Filón de Alejandría (ca 20 a.C.-ca 45 d.C.) que ya dividía los sentidos en literal y alegórico hasta llegar a Santo Tomás (1225-1274). Es el mismo Santo Tomás quien propone cuatro sentidos⁷² dentro de la

ideologías que lo conforman; es capaz de aglutinar el pensamiento helénico y judío en un canon en el que la alegoría es la herramienta o un arma que articula y constituye esta operación. Varo Zafra continúa exponiendo las causas de esta conformación: “Rasgos fundamentales de esta escuela, [escuela de Alejandría], junto a la defensa y práctica de la exégesis alegórica, son la teología del *Logos*, la doctrina trinitaria y platonizante de las tres hipóstasis — abandonada tras la condena del arrianismo en el concilio de Nicea—, la depreciación de la humanidad de Cristo respecto de su divinidad, la antropología dualista de procedencia platónica y la espiritualización de la escatología.” (*Idem.*) Se trata de problemáticas teológicas y disyuntivas filosóficas, en esencia, las que vuelven a la alegoría un método fundamental y necesario para la época y el contexto social en el que surge el cristianismo que, como vemos, es prácticamente una continuación, del pensamiento y la filosofía griega, principalmente del platonismo. Es importante también agregar que la intensa búsqueda de una significación oculta parte de la obsesión con la práctica mística y espiritual que se realizaba en la Edad Media.

⁷²En un principio el sentido de la exégesis se dividía simplemente en dos: sentido literal y alegórico. Es San Agustín de Hipona (354 d.C.-430 d.C.) quien introduce un cuarto elemento que agrega a la ya en ese

interpretación y quien los establece de manera definitiva: sentido literal, sentido alegórico, sentido anagógico y sentido moral; aunque, como vimos, es más correcto llamarle modalidades. En Santo Tomás podemos ver ya una definición definitiva de lo que significan estos cuatro elementos de la exégesis cristiana. El primero es el sentido literal o histórico, que es el que debe ser tomado al pie de la letra, es llamado histórico porque se deduce que lo que se está contando sucedió realmente en algún momento del pasado; es un hecho comprobable, para algunos exégetas debía de haber un testigo ocular que confirmase la veracidad del acto relatado. Hay otro sentido después del literal, el sentido espiritual, que contiene a su vez al sentido alegórico: el tropológico que es también llamado moral y el anagógico. Todos estos sentidos o modalidades, como es más correcto llamarlos, se encuentran sometidos a una verdad divina unívoca y es revelada a través de la indagación del sentido y por tanto tiene funciones místicas. El sentido alegórico contiene al tropológico y al anagógico, por lo que su definición a veces resulta poco clara. El sentido tropológico promueve una enseñanza. Es la doctrina moral, promueve reglas de conducta y comportamiento según la doctrina moral católica, basada en el mismo Cristo; es decir, el intérprete debe buscar imitar sus comportamientos y su conducta: “el sentido moral, según el cual las cosas que hace Cristo son signos de lo que debemos hacer nosotros”.⁷³ Es un sentido doctrinal que incumbe sólo al Nuevo Testamento, pues es donde la figura de Cristo se desarrolla. La figura de Jesús, entonces, se sobrepone a otros personajes importantes de la Biblia como Abraham. La figura de Jesús es la única que se debe imitar.⁷⁴

El último sentido, el anagógico, según Santo Tomás, prefigura la venida de Cristo: es un sentido que se proyecta hacia el futuro y promueve la esperanza. Este sentido incumbe de igual manera sólo al Nuevo Testamento y a la figura de Cristo.⁷⁵ Es importante

momento triple exégesis que propone Orígenes Adamantius (184 d.C.-253 d.C.). Según Varo Zafra, es en San Agustín donde se observa por primera vez una cuádruple interpretación. Aunque también es cuádruple los cuatro sentidos no son los mismos que en Santo Tomás: al sentido literal, San Agustín lo llama sentido histórico, y los otros tres sentidos son el etiológico, analógico y alegórico, que son en los que se divide el sentido espiritual.

⁷³Beuchot, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁴Para Varo Zafra dos elementos que juegan un papel importante en el sentido moral son la fe y la caridad, que se anteponen a la lectura mística: “Si la fe se encuentra en el punto de partida de la interpretación tropológica, la caridad — amor de Dios — se sitúa en el final: la perfección de la ley es la caridad. Fe y caridad constituyen las dos coordenadas agustinianas de la tropología. De este modo, dice Lubac, el sentido tropológico conecta las lecturas anteriores, literal y alegórica, con la última: la anagógica. En consecuencia, la purificación moral, desde la fe y en la caridad, constituye el objeto de la lectura tropológica y supone un paso imprescindible e indisoluble de la ulterior lectura mística”. Varo Zafra, *op. cit.*, p. 433.

⁷⁵Esta prefiguración de la venida de Cristo se divide en tres modalidades: “una primera venida silenciosa y oculta, Encarnación y redención, que continúa en la vida de la Iglesia y sus sacramentos; una venida interior en el alma de cada fiel abierta por la tropología; y una venida escatológica que tendrá lugar al final de los tiempos”. (Varo Zafra, *op. cit.*, p. 434.) Como podemos notar este sentido cumple una función que también

remarcar que la exégesis alegórica y sus demás sentidos espirituales, en este periodo, es decir, prácticamente en la patrística y la escolástica, se desarrollaba de manera exclusiva dentro de la esfera religiosa y de manera más específica dentro de los textos bíblicos: sólo Dios era el sentido y la verdad última para los intérpretes cristianos que desarrollaron la exégesis alegórica dentro del canon; los textos eran una producción divina; la palabra, muchas veces, no era dictada por la divinidad, sino que Dios era la palabra misma (*logos*). Es importante tener en cuenta este aspecto porque a partir de Santo Tomás llega un personaje que rompió con esta tendencia: Dante Alighieri.

Dante utiliza prácticamente tal cual la misma exégesis cuádruple que propone Santo Tomás, pero ya no para interpretar textos bíblicos o religiosos dentro de la esfera cristiana, sino que la usa para interpretar sus propios textos, o al menos eso es lo que le propone al intérprete cuando se enfrenta a su *Commedia*. De esta forma, la exégesis bíblica se sale de la esfera de la religiosidad por primera vez, para ser practicada en un texto poético en el que ya no es el autor Dios, sino el propio Dante, que además es el personaje principal de la misma obra. Esto supone un rompimiento fundamental para la exégesis medieval y supuso una novedad muy remarcable. Hay dos testimonios en los que Dante explica que se debe utilizar la cuádruple exégesis para interpretar su propio texto, en *Il convivio* y la carta XIII dirigida al Señor de Verona, Cangrande della Scala.

En la carta Dante le explica al *Signore* de Verona que su obra, *la Commedia*, tiene sentidos múltiples, es *polisensa* o plurívoca: “Per chiarire quanto stiamo per dire, occorre sapere che non è uno solo il senso di quest’opera: anzi, essa può essere definita polisensa, ossia dotata di più significati. Infatti, il primo significato è quello ricavato da una lettura alla lettera; un altro è prodotto da una lettura che va al significato profondo. Il primo si definisce significato letterale, il secondo, di tipo allegorico, morale oppure anagogico”.⁷⁶

Vemos que efectivamente Dante toma la cuádruple exégesis de Santo Tomás tal cual como el aquinate la entendía, con los mismo cuatro sentidos: literal y espiritual y, dentro del sentido espiritual, se encuentran los sentidos alegórico, moral y anagógico. Vemos también que la exégesis se dirige hacia un significado “profundo” o una “verdad oculta”

promueve el canon de la Iglesia y ayuda a validar la doctrina de la institución. Cabe mencionar que la mayoría de los exégetas medievales prescindieron del sentido anagógico en sus estudios de los textos bíblicos. La anagogía está más cercana a la experiencia mística que al estudio teológico, ya que la promesa de la venida de Cristo se produce en el alma del intérprete o del creyente. “La anagogía es un mecanismo alegórico con precedentes en la alegoría mística de los filósofos neoplatónicos que hace ver las realidades invisibles a través de las realidades visibles”. (Idem.)

⁷⁶Dante Alighieri, *Lettera XIII a Cangrande*. <http://www.classicitaliani.it/dante/cangran.htm> [consultado septiembre del 2019].

como lo vimos en los intérpretes cristianos. Lo interesante es resaltar que por primera vez esta exégesis se sale de la esfera de interpretación de los textos bíblicos, “escritos por Dios” y se amplía a un texto en el que es la misma persona quien escribió el texto y quien propone la interpretación. Tan es así de novedoso que para explicar estos cuatro sentidos Dante utiliza un ejemplo sacado de la Biblia. Lo cual confirma que este método de interpretación viene funcionando exclusivamente para los textos bíblicos y nos muestra que es muy osado por parte de Dante utilizar una interpretación teológica para explicar un texto literario o poético escrito por él mismo. Dante explica el pasaje de la Biblia de la siguiente forma:

Durante l'esodo di Israele dall'Egitto, la casa di Giacobbe si staccò da un popolo straniero, la Giudea divenne un santuario e Israele il suo dominio. Se osserviamo solamente il *significato letterale*, questi versi appaiono riferiti all'esodo del popolo di Israele dall'Egitto, al tempo di Mosè; ma se osserviamo il *significato allegorico*, il significato si sposta sulla nostra redenzione ad opera di Cristo. Se guardiamo al *senso morale*, cogliamo la conversione dell'anima dal lutto miserabile del peccato alla Grazia; il *senso anagogico* indica, infine, la liberazione dell'anima santa dalla servitù di questa corruzione terrena, verso la libertà della gloria eterna.⁷⁷

El ejemplo que nos pone Dante para poder entender cómo funcionaban los cuatro sentidos proviene de un pasaje bíblico porque era la única forma en que se utilizaban. Dante además nos dice que todos los significados, aparte del literal, pueden ser llamados alegóricos y que la palabra alegoría viene del griego *alleon*, que significa “diferente” o diverso. Es importante también remarcar que estos sentidos espirituales se dirigen también, como en los intérpretes cristianos, al misticismo: “questi significati mistici”.⁷⁸ Con esta operación Dante lleva a cabo una transformación que implicará un rompimiento abismal respecto a los intérpretes del cristianismo y será un punto muy relevante para el estudio de la interpretación alegórica dentro de la literatura, y fuera, ya de forma definitiva, de la esfera religiosa, pues es a partir de ahí que un texto no religioso puede tener significaciones múltiples.

En *Il Convivio* Dante explica que los cuatro sentidos que va a utilizar no funcionan de la misma manera en los teólogos. Él la entiende y la utiliza como los poetas, por lo que se deduce que esta diferencia existía: “E perchè questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mostrerà. Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo de li poeti seguire, prendo lo senso allegorico che per lo poeti è usato”.⁷⁹ Este fragmento es muy revelador ya

⁷⁷*Idem.*

⁷⁸*Idem*

⁷⁹Dante Alighieri, *Convivio*. Dentro: *Tutte le opere*, Roma, Newton Compton, 2016, p. 902.

que lo que hace Dante es desvincularse de la tradición cristiana y, al asumirse como poeta y no como teólogo, se aleja de la interpretación como búsqueda de una verdad religiosa: se separa de la búsqueda de una “verdad divina” y dirige la interpretación alegórica hacia un plano más bien estético y retórico.

La palabra “poeta” en ese entonces no se entendía como se entiende hoy en día y menos dentro de la tradición cristiana. San Agustín, en *La ciudad de Dios*, dice al hablar de Varrón, que utiliza: “ficciones que repugnan a los dioses”.⁸⁰ Y divide a los Dioses naturales de los civiles. Al hablar de los dioses naturales se refiere a los cristianos, o al único Dios dividido en tres; y los demás son los dioses paganos, los griegos y latinos, que son a los que les cantan los poetas en el teatro: los dioses “fabulosos”, como los llama San Agustín: “Hallaste que los unos eran fabulosos, contra quienes pudiste libremente decir tu sentir”.⁸¹ Estos son los Dioses falsos, los que no llevan al hombre a la “verdad”: “Pero que de los establecidos por los hombres, una cosa enseña la doctrina de los poetas, otra la de los sacerdotes”.⁸² Los poetas entonces, según San Agustín, cantan falsedades, mentiras:

¿Os parece, acaso; que debemos perder o esperar la vida eterna de los dioses poéticos, teátricos, juglares y escénicos? Ni por pensamiento; antes nos libre Dios de cometer tan execrable y sacrílego desatino ¿Acaso interpondremos nuestros ruegos para suplicarnos concedan la vida eterna unos dioses que gustan oír unos desvaríos, y se aplacan cuando se refieren y frecuentan en semejantes lugares sus culpas? Ninguno, a lo que pienso, ha llegado con su desvarío a un tan grande despeñadero de tan loca impiedad. De donde se infiere que nadie alcanza la vida eterna con la teología fabulosa.⁸³

De aquí en adelante San Agustín se refiere a los poetas como los que hablan de mentiras, los falsos: “adornándola por su parte las ficciones y mentiras de los poetas”.⁸⁴ En el Medioevo sólo había dos polos, las cosas eran o blancas o negras: las “verdades” de Dios o las ficciones (mentiras) de los poetas. Cuando San Agustín habla de la palabra *ficción*, no la entiende como la entendemos hoy: *ficción* se refiere a una mentira, a algo falso, y no se puede entender de otra manera.⁸⁵ La poesía es capaz, entonces, de crear su propia realidad;

⁸⁰San Agustín, *La ciudad de Dios*. México, Porrúa, 2017, p. 161.

⁸¹*Idem*.

⁸²*Idem*.

⁸³*Idem*.

⁸⁴*Ibidem*, p. 184.

⁸⁵Es interesante apuntar que Francesco De Sanctis en su *Storia della letteratura italiana*, muestra cómo la poesía en tiempos de Dante es un universo irreal y fantasioso y es considerada todavía producto de una total falacia. De Sanctis confirma cómo se articulan en la *Commedia* el universo pagano de los dioses falsos, esos que dentro del “divino” poema el mismo Dante, a través de la voz de Virgilio, llama dioses mentirosos, “Naqui *sub Iulio*, ancor che fossi tardi, / e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto / nel tempo de li dèi falsi e bugiardi. (*Inferno* I, vv. 70-72) Estos dioses “falsos y mentirosos” conviven dentro de la ficción del poema con una teoría religiosa y con una filosofía teológica en donde mentira y verdad su yuxtaponen dentro del medio poético que los hace posibles, aunque hasta antes de Dante todavía no era así, como lo hace ver De

una realidad autónoma, válida por sí misma, pero todavía no era tan claro en ese momento. El sentido poético de la alegoría, en el que Dante se asume, conlleva una serie de características estéticas a las que el poeta florentino se adhiere. Dichas características engloban a la poesía griega con temas cristianos. Esta es también la multiplicidad de estilos de los que Pasolini hablaba, pero él sólo consideraba estas variaciones en un nivel lingüístico, en el nivel del habla de los personajes y como vemos, la multiplicidad recae en el sentido plurívoco y además incumbe también a los temas y a la forma misma de la poesía y no sólo a la lengua. Es decir, Dante inserta y adapta un tema cristiano principalmente en el *Paradiso* a una tradición formal de hacer poesía que alude a la tradición griega y romana.

La *Commedia* es el lugar en donde se reúne la tradición griega y romana con la tradición cristiana: en la comedia comulgan personajes mitológicos de la poesía griega, poetas romanos como Virgilio; personajes de la vida contemporánea de Dante y de la narrativa popular; la forma de la poesía griega es utilizada para hablar de temas religiosos cristianos; la alegoría es quien unifica y articula todo este sistema, pues de otra manera no tendría sentido conjuntar universos paganos con cristianos e incluir hasta personajes de la vida actual de Dante, ya que esto resultaría una especie de disparate y en el nivel literal haría que perdiera todo sentido. Por tanto, a partir de aquí, se crea un nuevo universo, que unifica, que sincretiza, que aglutina diversas tradiciones y que desvincula al acto narrado del hecho histórico, porque como vimos el nivel literal incumbía también a una narración de tipo histórico que debía verificarse su veracidad.

La alegoría es el lugar donde caben personajes de diferentes religiones y diferentes tradiciones, sobre todo la grecorromana y la cristiana, pero esta vez, en Dante, aplicada a la poesía o a la literatura y no a la teología. Esa es la relevancia de Dante, quizá el primero en usar la exégesis alegórica de tipo místico religioso en un texto que en ese momento se consideraba pagano como lo es la *Commedia*. Con el personaje del huésped sucede lo mismo ya que dentro de él se alberga una materia o sustancia metafísica relacionada a la

Sanctis: “La poesia non s'era ancora potuta sciogliere dall'allegoria. Il cristianesimo in nome del Dio spirituale facea guerra non solo agl'idoli, ma anche alla poesia, tenuta lenocinio e artificio: voleva la nuda verità. E verità era filosofia e storia: la verità poetica non era compresa. La poesia era stimata un tessuto di menzogne, e “poeta” e “mentitore”, come dice il Boccaccio, era la stessa cosa; i versi erano chiamati, come dice san Girolamo “cibo del diavolo”. La poesia però non fu accettata se non come simbolo e veste del vero: l'allegoria fu una specie di salvacondotto, pel quale potè riapparire fra gli uomini”. (Francesco De Sanctis, Storia della letteratura italiana, [texto electrónico] http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t219.pdf p. 154 [consultado enero 2021]) Cuando se asume como poeta y no como teólogo, entendiendo, como muestran San Agustín y De Sanctis, que la poesía es considerada mentira, Dante se sale de la esfera de interpretación divina, que dirigía al exégeta hacia la “verdad única”, hacia ese sentido profundo que no era otro sino Dios mismo. Por eso la operación de Dante es tan relevante.

religiosidad de la tradición cristiana: en él se conforma el problema de la hipóstasis de la teoría de la trinidad; el huésped es una conformación demoníaca y divina al mismo tiempo; dentro de su corporalidad, dentro de su significación, se unifica la tradición literaria de la poesía místico-erótica con la poesía moderna, en específico con la francesa, corporalizado en la belleza de un joven que se asimila a Rimbaud; el erotismo de la sexualidad y el deseo se yuxtaponen con su cualidad sacra y el amor no corporal, iguala (*Eros*) con (*Àgape*); es un hombre que porta una sabiduría y al mismo tiempo conduce a la salvación y a la Revelación; en él se conforma tanto la figura de Virgilio (conocimiento y sabiduría) como la figura de Beatrice (la guía, la belleza, la salvación, la que porta al encuentro místico).

La interpretación alegórica nos servirá en la interpretación del personaje del huésped como herramienta de contraposición a la doctrina del realismo positivo. Como lo vimos en los primeros apartados, la oposición de la novela experimental con el realismo positivo lleva a las interpretaciones a nuevas posibilidades; rompe con la realidad unívoca, absoluta; la alegoría es la que dota de mayores posibilidades de existencia, que son abiertas, que son múltiples. Es importante también notar que en el nuevo proceso de interpretación alegórico que se va a proponer a partir de un texto literario y no religioso, se descartan por completo los sentidos tropológico y anagógico, que como ya vimos se utilizaban de forma exclusiva para interpretar el Nuevo Testamento.

Como ya se ha dicho, en *Teorema* hay un encuentro erótico que se manifiesta en el plano literal; un encuentro erótico entre cada uno de los miembros de la familia y el huésped. Se trata de un misticismo asociado al erotismo, lo cual la emparenta con la literatura mística cristiana. Pero, como veremos en el siguiente capítulo, el erotismo se manifiesta de una manera muy diferente a como se manifiesta en todas las tradiciones anteriores.

Capítulo II

Misticismo, amor y deseo: Interpretación alegórica del huésped como una revelación divina

2.1 Aspectos del misticismo en la tradición cristiana

El personaje del huésped es una figura a la que el deseo se dirige: es un deseo instantáneo, desmesurado, irrefrenable. Está claro que a partir del encuentro con el huésped se evidencia una mutación en la conformación de los parámetros de comportamiento de los personajes con respecto a la conciencia que se tenía de sí antes del encuentro, y esta Revelación es la causante de ello. Este despertar provoca que los personajes modifiquen su carácter, que sus intereses, en lo más profundo, se vean redirigidos hacia un rumbo radicalmente distinto.

Los personajes de la familia vivían en un estado de comportamiento que se veía sometido a un orden preestablecido. Dicho orden era dictado por la moral del contexto de su clase social: una familia de la alta burguesía milanesa. Pasolini subraya en la narración cómo cada uno de los personajes ejecuta un rol de comportamiento establecido y fijo antes de la Revelación: “Si tratta di una famiglia piccolo borghese [...] È infatti il caso di persone molto ricche, che abitano a Milano. [...] Crediamo inoltre che non sia neanche difficile [...] immaginare a una a una queste persone: non si tratta, infatti, in nessun modo di persone eccezionali, ma di persone più o meno medie”.⁸⁶ El personaje del huésped los dota de un conocimiento que impide que el rol fijo en el que cada uno de ellos se desenvolvía sea imposible de continuar y de perpetuar. El *statu quo* es imposible de sostener, pues los personajes se dan cuenta que los valores que conformaban su condición ética⁸⁷ estaban vacíos y carentes de sentido. Es la privación del sujeto amado, (o sería más correcto

⁸⁶Pasolini. *Teorema*, p. 895.

⁸⁷El término denominado aquí como “condición ética” está relacionado con el *ethos* griego. Aristóteles afirma que los personajes literarios sí cuentan con un *ethos*, al que llama “carácter”. Tienen “carácter” porque los personajes de las obras artísticas imitan las acciones humanas (*mimesis*). El carácter es inmutable, difícilmente se modifica en los personajes de las narraciones antiguas. Paul Ricoeur llama al carácter identidad pero funciona prácticamente de la misma forma. Se va explicar esto de mejor forma en el próximo capítulo.

llamarlo sujeto deseado), la que modifica la configuración de los caracteres de los personajes y produce un cambio que los destruye emocional y moralmente, y los dirige hacia el estado de desconfiguración (de enfermedad, de patología de la personalidad). En unos casos como en el de la madre, el padre y el hijo, hacia la búsqueda desesperada del objeto que supla la ausencia y que vuelva a llenar ese vacío; en otros casos como en el de la hija, hacia la destrucción casi total, hacia un estado cercano a la muerte, pues Odetta cae en una especie de estado comatoso; y en el caso de Emilia, *la serva*, hacia la santificación.

Como es evidente en la narración todos los miembros de la familia, incluyendo a la trabajadora del hogar, Emilia, mantienen encuentros sexuales con el huésped; por lo que en un plano literal, es una especie de enamoramiento lo que provoca esa Revelación. En el plano alegórico el encuentro con el invitado puede ser interpretado como una experiencia mística, y el invitado puede ser la encarnación de una divinidad, el *logos* o el Verbo cristiano del Evangelio de Juan: además de la entrevista en la que el propio Pasolini admite que el personaje del huésped puede ser una divinidad o un demonio, existen diferentes pasajes en el libro de *Teorema* que refieren a la tradición cristiana y a eventos bíblicos. Para empezar, el epígrafe del libro, que es un pasaje del libro del Éxodo, que se encuentra en el Pentateuco: “Dio fece quindi piegare il popolo per la via del deserto”.⁸⁸ Hay, además, varios capítulos que llevan en el título la palabra *annunciazione* por lo que, remitiéndonos a la tradición bíblica y a la interpretación alegórica de ella, esta palabra insinúa la llegada de un mesías; como los intérpretes alegóricos que veían en diferentes pasajes del Antiguo Testamento símbolos de la prefiguración de la llegada del Cristo. Por tanto, en un plano alegórico el encuentro del invitado con la familia puede ser interpretado como un encuentro místico donde el invitado es la encarnación de la divinidad, o un mensajero de Dios, portador de una Revelación.

Un encuentro místico es un encuentro directo con la divinidad o una unión del alma con la divinidad. El misticismo en Occidente estuvo mucho tiempo ligado a la búsqueda de la *gnosis*, el encuentro con la divinidad contenía un propósito, la divinidad dirigía al conocimiento. La *gnosis* es una sabiduría, puede definirse como:

La palabra ‘gnosis’ significa conocimiento. Deriva de una antigua etimología indoeuropea, *jñâ*, también presente en el sustantivo sánscrito *jñâna*, con un significado idéntico: el conocimiento en sí mismo. Es decir, el saber directo e inmediato, despojado tanto de los velos que lo obstaculizan (el error o el olvido), como de los intermediarios que lo fracturan y lo debilitan (el juicio y la razón). De acuerdo con este sentido primero la *gnosis* posee una especificidad que la distingue de los fenómenos cognoscitivos que derivan de la percepción

⁸⁸Pasolini, *Teorema*, p. 893.

sensible y el raciocinio, pero así mismo una universalidad que la emparenta con el tipo de conocimiento que se origina en la intelección (*nóesis*) platónica, la intuición (*anubhâva*) del hinduismo y, en general, las corrientes metafísicas y religiosas que basan la fuente del conocimiento en la revelación profunda, la experiencia directa de lo que es real, es decir, lo verdadero e inmutable; o bien, gnosis es la tradición comunitaria que se inspira en estas raíces.⁸⁹

Vemos que se trata de la Revelación de un conocimiento de carácter espiritual y no un conocimiento de la realidad sensible. A eso me refiero cuando uso el término de revelación “profunda”: no es racional. La Revelación de ese conocimiento y ese encuentro directo con la divinidad implica revelar un conocimiento intuitivo, universal, en el que se aspira a conocerlo todo. Es irracional e ininteligible y está asociado, de igual forma, a la salvación de las almas:

La palabra ‘gnosticismo’, que ha servido como título colectivo para multitud de doctrinas sectarias que hicieron su aparición dentro y en torno al cristianismo durante los primeros y críticos siglos de su existencia, deriva de *gnósis*, el término griego que designa el ‘conocimiento’. El énfasis puesto en el *conocimiento* como medio para obtener la salvación, incluso como forma salvadora, y la pretensión de que este conocimiento se encuentra en la doctrina, son rasgos comunes de las numerosas sectas en las que históricamente se expresó el movimiento gnóstico.⁹⁰

Como podemos ver, el concepto de *gnosis* proviene de la antigüedad y aglomera diversas tradiciones, al igual que el cristianismo mismo, que también es aglutinante o sincrético. Se conforma a partir de una cosmovisión religiosa de diversas sectas orientales, de filosofía platónica y de misticismo judío. La doctrina gnóstica aglomera diversos elementos sincréticos, tanto filosóficos como teológicos, que se articularon para conformar un pensamiento espiritual y místico cuyo fin último era la unión o el encuentro con la divinidad: “*Gnósis* significa fundamentalmente conocimiento de *Dios*”.⁹¹ Se desarrolló en diferentes tradiciones, tanto en sectas como en cultos más formales. El gnosticismo puede ser tanto una práctica religiosa dentro de un culto o puede ser una religión misma e independiente. Se trata de un conocimiento absoluto, que crea un goce espiritual y que aporta un complemento.⁹² La Revelación puede ser observada y puede llegar a través de un

⁸⁹Francisco García Bazán, *La gnosis eterna I. Antología de textos gnósticos, latinos y coptos*. Madrid, Trotta, 2003. p. 11.

⁹⁰Hans Jonas, *La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*. Madrid, Siruela, 2003. p 66.

⁹¹*Ibidem*, p. 68.

⁹²El pensamiento gnóstico elabora una cosmovisión del universo conformado por esferas y estratos que impiden al alma tener acceso a la divinidad, similar a la cábala judía, en donde la cosmovisión está dividida en esferas o emanaciones llamadas *Sefirot*. A través de la práctica gnóstica se logra la sabiduría para cruzar y superar las esferas que bloquean el camino hacia la divinidad: “El universo, el dominio de los arcontes, es como una vasta prisión cuya celda más profunda fuera la tierra, el escenario en el que se desarrolla la vida del hombre. En torno a esta celda y por encima de ella, las esferas cósmicas la circundan dispuestas como

mediador, ya que el hombre común no puede tener acceso a ella debido a un supuesto estado de “ignorancia” en el que se encuentra al llevar una vida “mundana”, además de desconocer el camino que lleva a la iluminación. Este mediador, por tanto, dentro de la novela, en una interpretación alegórica, sería el huésped:

Este conocimiento, no obstante, se mantiene oculto al hombre por la misma situación en que el hombre se encuentra, ya que la ‘ignorancia’ es la esencia de la existencia mundana así como fue principio de que el mundo viniera a la existencia. El Dios trascendente es desconocido en el mundo y no puede ser descubierto a partir de éste; por tanto, la revelación es necesaria. La necesidad de esta revelación está fundamentada en la naturaleza de la situación cósmica. La revelación, por su parte, altera esta situación en su aspecto más decisivo, el de la ‘ignorancia’ y, de esta manera, forma en sí misma parte de la salvación. Su portador es un mensajero del mundo de la luz que penetra las barreras de las esferas, burla a los arcontes, despierta al espíritu de su sopor terrenal y le imparte el conocimiento salvador ‘desde el exterior’.⁹³

En el fragmento anterior podemos notar el núcleo de la trama de *Teorema*. La familia se encuentra en la situación de ignorancia debido a la vida mundana que lleva dentro de su contexto social burgués. El “mensajero del mundo de la luz” sería el huésped que dota del conocimiento y la Revelación. El mensajero o el huésped es el que llevaría la luz del conocimiento de la *gnosis* a los miembros de la familia y que provoca un despertar desgarrador en la conciencia individual.

2.2 La revelación del “conocimiento gnóstico” en los personajes de *Teorema*

La trama de la novela se divide en dos partes: la primera, cuando el huésped habita la casa y se relaciona con los personajes miembros de la familia; y la segunda, que se da a partir de que el huésped los abandona, que es donde se produce la herida y caen en un estado donde su personalidad sigue patrones ambiguos, como una especie de enfermedad o patología mental debido al dolor de la pérdida del huésped. A la mitad del libro, cuando el huésped parte, los personajes se confiesan con él. Esta parte es prácticamente el núcleo de la novela y contrasta con el resto de la narración. La narrativa de Pasolini, durante el relato, es

cortezas concéntricas. La mayoría de las veces nos encontramos con las siete esferas de los planetas rodeadas por una octava, la de las estrellas fijas”.(*Jonas. op. cit.*, p. 77.) Pudo haber una influencia de estas ideas en la cosmovisión creada por Dante en la *Commedia*, en donde el universo creado por Dante en el libro del *Paradiso*, que estaba dividido en esferas que representaban diferentes cielos que se tenían que cruzar para llegar al encuentro místico. La divinidad está conformada por un universo estructurado en diferentes niveles o esferas. Conocer a la divinidad implica una liberación de los sentidos para tener acceso a un conocimiento intangible a través del viaje por el cosmos, al cruzar las esferas. El cosmos es materia maligna que separa a las almas de la divinidad: “el cosmos se opone como reino de la oscuridad [...] La meta de la lucha gnóstica es la liberación del ‘hombre interior’ de las ataduras del mundo y su regreso al nativo reino de la luz”. (*Ibidem*, pp. 76 y 79) El cosmos es oscuridad y la divinidad es la luz.

⁹³*Idem*.

descriptiva; apenas hay diálogos. Es como si los personajes no tuvieran voz. Por eso las confesiones sobresalen en la narración: es de los pocos momentos en que hablan. Dichas confesiones están escritas a modo de verso, aunque no hay una métrica definida. Son monólogos poetizados. Los personajes demuestran su sentir por primera vez y en dichas confesiones es cuando se expresa de mejor manera los aspectos místicos y gnósticos de los que hemos hablado. Es aquí donde podemos notar la desesperación y el miedo producido por el abandono del huésped.

El primero en confesarse es el hijo, Pietro. Expresa que dentro de él existe un despertar, un “darse cuenta” de que cohabita un universo social definido por la clase y el nivel socioeconómico: “Anche se / (c’è bisogno di dirlo?) pieno / di tutti gli errori che la mia classe / e il mio livello sociale in essa / porta con sé”.⁹⁴ La partida del huésped provoca que Pietro se reconozca como un *diverso*. “È dunque attraverso la distruzione di tutto ciò / che mi rendeva uguale agli altri, / che io divento / — cosa inaudita e inaccettabile — un DIVERSO”.⁹⁵ La diversidad la resalta Pasolini escribiéndolo en mayúsculas y en seguida Pietro explica la razón del despertar de su conciencia y nos habla de la Revelación: “Questa diversità mi si rivela d’improvviso: / fino a questo momento essa era stata nascosta / dall’instabile ebbrezza che avevo raggiunto”.⁹⁶

La Revelación produce que Pietro se vuelva consciente de los vicios de su clase social, pues estaba viciado por ebriedad (*ebbrezza*) que no le permitía observar la realidad de manera pura. Pietro subraya que el encuentro es de carácter divino pero al mismo tiempo hay un deseo físico y sexual: “La paura e l’ansia di non avverti più vicino / a soddisfare il mio desiderio di vederti e toccarti / dove tu mi sei compagno, ma più giovane e fresco, / come un bambino, e più maturo e potente, / come un padre che non sa quanto sia divino il suo semplice membro”.⁹⁷

La segunda en confesarse es la hermana, Odetta. En la confesión de Odetta, el adormecimiento que produce la “enfermedad” de su clase social y el despertar divino están, de igual forma que en Pietro, en las palabras de desesperación de la joven: “Fino al tuo arrivo io ero vissuta / tra persone — scusa la eterna parola — normali: / io invece non lo ero; e dovevo proteggermi / (ed essere protetta), per nascondere / i penosi sintomi della mia

⁹⁴Pasolini, *Teorema*, p. 969

⁹⁵*Idem*.

⁹⁶*Idem*.

⁹⁷*Ibidem*, p. 970.

malattia di classe”.⁹⁸ Y continúa remarcando el aspecto divino y milagroso del encuentro con el invitado: “La presenza miracolosa del tuo corpo / (che racchiude uno spirito troppo grande) / da giovane maschio e padre, / ha sciolto la mia selvaggia e pericolosa / paura di bambina.”⁹⁹ La revelación aquí además de develar un conocimiento suprime un miedo relacionado a la infantilidad de la mujer, a su *paura di bambina*. Cabe resaltar que Odetta es la única que ya sabe, antes de su encuentro con el invitado, que los valores de su clase son banales y superficiales. En ella se esboza una pequeña conciencia de que ella es diferente y esa sabiduría le produce dolor, aunque trata de esconderlo con una actitud que aparenta humorismo: “ossia della consapevolezza dolorosa e mascherata del proprio nulla, senza del quale umorismo Odetta non potrebbe vivere”.¹⁰⁰ Además su infantilidad produce un apego emocional al padre. Con la madre sucede casi lo mismo: ella resalta que vivía según los valores morales de su clase: “Da grande borghese dell’Alta Italia”.¹⁰¹ Dichos valores son los que rigen su comportamiento y en los que se desenvuelve toda la familia, según la madre: “Insomma, nella mia famiglia, tutti viviamo / nell’esistenza come essa deve essere; / le idee attraverso cui giudichiamo noi stessi / e gli altri, i valori e gli avvenimenti, / sono, come si dice, un patrimonio comune / a tutto il nostro mondo sociale”.¹⁰² La Revelación que produce un cambio en la conciencia de sí, un nuevo conocimiento, el conocimiento *gnóstico*, se produce casi de forma mágica, de forma milagrosa, como dice Lucia: “È una coscienza / acquistata per magia – e parlo come nel monologo / del personaggio di una tragedia”.¹⁰³

Está claro que el encuentro con el invitado crea un despertar, como hablaban los gnósticos, en una familia sumergida en la “mundanidad” de los valores de la clase social, carente de un sentido profundo. Las alusiones místicas son claras, el personaje del huésped es una especie de aparición milagrosa y misteriosa. En el capítulo anterior vimos que *Teorema* está relacionada de forma muy directa con las ideas de Dante. En *Il convivio*, nos dice Dante que los ángeles son la inteligencia, es decir, son el conocimiento; es a través de ellos que se encuentra la verdad: “È adunque da sapere primamente chi li movitori di quelli [cieli] sono sustanze separate da materia, cioè intelligenze, le quali la volgare gente chiamano Angeli. E di queste creature, sì come de li cieli, diversi diversamente hanno

⁹⁸*Ibidem*, p. 971.

⁹⁹*Ibidem*, pp. 971-972

¹⁰⁰*Ibidem*, p. 899.

¹⁰¹*Ibidem*, p. 972.

¹⁰²*Ibidem*, p. 974.

¹⁰³*Ibidem*, p. 975.

sentito, avvegna che la veritade sia trovata”.¹⁰⁴

Es, pues, un encuentro con una inteligencia, con una especie de conocimiento con el que los personajes se encuentran. Está claro que Pasolini evidencia este aspecto, pues hay un personaje que no hemos mencionado todavía. Se trata de un joven que trabaja en el servicio postal, un cartero. Este personaje se llama Angiolino, es decir Angelito. Él lleva un telegrama en el que se dice que el huésped debe partir por una causa desconocida y debe dejar a los miembros de la familia. La alusión al Ángel mensajero del gnosticismo es clara, pues un personaje que se llama Angelito lleva literalmente un mensaje que anuncia la llegada y la partida del huésped. Además, el capítulo en el que se desarrolla esta escena se titula “Seconda annunciazione dell’Angiolino”, dando por hecho que la primera es la anunciación de la llegada del huésped, la segunda anunciación es cuando avisa que el invitado tiene que irse. Angiolino es un ser angelical que preanuncia o profetiza la llegada del ser milagroso y salvador, que es el huésped y, que de igual forma, anuncia su partida: “Emilia arriva in silenzio — anche lei col suo segreto che la rende uguali ai suoi padroni, evidentemente, pur lasciandola alla sua povertà di cagna — e consegna quasi come un proprio privilegio all’ospite il telegramma, egli ne comunica a voce alta il contenuto: ‘devo partire, domani’”.¹⁰⁵

2.3 Amor y erotismo en el misticismo cristiano

Hay otro elemento que influye de forma muy importante, no sólo en la obra de *Teorema*, sino en el misticismo cristiano: el amor y el erotismo. En el misticismo cristiano, a diferencia del gnóstico o hebreo-cabalístico, aunque sí se revela un conocimiento, el acceso a esta sabiduría no es la principal prioridad por parte del intérprete, sino que se aspira a un encuentro amoroso y desinteresado con la divinidad. En el *Convivio* se nota cómo el poeta florentino iguala el amor divino (*ágape*) al amor del hombre (*eros*). Dante tiene una concepción mística de lo que es el amor: “Amore, veramente pigliando e sottilmente considerando, non è che unimento spirituale de l’anima e de la cosa amata”.¹⁰⁶ El amor místico, como lo hace ver Dante, no es corporal, es una unión de almas, por eso menciono que se iguala el amor corporal (erotismo) al amor espiritual (misticismo). De hecho, hay una alusión directa al *Convivio* de Dante dentro de la novela de *Teorema*. Esta alusión está

¹⁰⁴Dante Alighieri, *Convivio*, p. 907.

¹⁰⁵Pasolini, *Teorema*, p. 966.

¹⁰⁶Alighieri, *Convivio*, p. 930.

pronunciada por Lucia, cuando confiesa al huésped que ella no tiene intereses reales más que cumplir con los parámetros y obligaciones de su clase de ser una buena madre y esposa. Comenta que Pietro, en cambio, se interesa por el estudio y que en estos momentos está leyendo justamente *il Convivio*: “Pietro, lui, studia: è costretto ad avere / sia pure tra i muri del nostro migliore Liceo cittadino, / qualche obbligatorio interesse per qualcosa... / In questi giorni / sta leggendo il *Convito*... Può farlo / del tutto impunemente?”¹⁰⁷

La esencia del amor místico, por tanto, es una unión espiritual. El misticismo cristiano está basado en la idea de un encuentro directo amoroso, no del cuerpo, sino del alma con la divinidad. Para ello se parte de textos donde el erotismo está muy presente. Según Varo Zafra, el misticismo cristiano se basa en el amor a partir de una epístola de Juan en la que menciona que Dios es amor: “Ahora bien, aun admitiendo esta afirmación, debemos considerar que la sentencia joánica puede ser leída de dos modos: Dios es amor; y Dios es *amor*”.¹⁰⁸ En la primera interpretación lo que se prioriza es el verbo *ser*, por lo que la interpretación es de carácter ontológico; en la segunda interpretación, por el contrario, se prioriza el carácter amoroso o erótico: “hizo especial hincapié en la dimensión erótica de Dios frente a la comprensión ontológica”.¹⁰⁹ Básicamente de aquí es de donde parte el misticismo cristiano, en donde se prioriza el encuentro amoroso sobre el conocimiento de la *gnosis*, ya que el encuentro amoroso dirige a la salvación de las almas, por lo que el factor de que exista un alma resulta fundamental, por eso no puede ser un amor simplemente corporal.

Varo Zafra nos dice que, según San Agustín, el alma tiende a volver a Dios: “no sólo porque se siente extraña en el mundo sino también en virtud del amor de Dios — *ágape* — y la condescendencia del Espíritu Santo que opera en su interior”.¹¹⁰ A partir de aquí los elementos de adivinación y esoterismo que existen en el misticismo gnóstico se suprimen dentro del misticismo cristiano para dar paso a un misticismo puramente basado en el encuentro amoroso sobre la luz cognoscitiva. “El amor es el centro de la concepción agustiniana del cristianismo”.¹¹¹ Esta idea se termina de configurar hasta volverse el núcleo del cristianismo durante la Edad Media:

Junto con el reforzamiento de la dimensión sacramental y colectiva de la espiritualidad cristiana, la mística, en su sentido individual, sufrió una importante modificación. Es en este

¹⁰⁷Pasolini, *Teorema*, pp. 973-974.

¹⁰⁸Varo Zafra, *op. cit.*, p. 437.

¹⁰⁹*Ibidem*, p. 438.

¹¹⁰*Ibidem*, p. 441.

¹¹¹*Ibidem*, p. 442.

momento cuando ésta adquirió una naturaleza experiencial distinta a la planteada, también a partir de la experiencia, por San Agustín. En el siglo XII, la experiencia mística se empieza a entender como unión con Dios, una idea que no estaba ni en la concepción del obispo de Hipona, ni en Evagrio, ni en Gregorio Magno. Los factores que contribuyen a formar esta idea de la unión mística, en opinión de Mc.Guinn, son los siguientes: la recepción de Dionisio Aeropagita y Máximo el confesor, favorecida por una lectura nueva, diferente de la propuesta por los carolingios en el siglo IX; y el interés por la mística de los cistercienses y victorinos. Este interés, sobre todo por parte de los cistercienses, desemboca en el desarrollo de una teoría cristiana del amor que traerá una nueva y más profunda comprensión del alegorismo erótico del *Cantar de los cantares* y, en consecuencia, en la noción de la contemplación mística como unión con Dios.¹¹²

En este párrafo podemos ver cómo se consolida el misticismo cristiano en la Edad Media, basado en una “contemplación mística” como unión con Dios y por lo tanto influenciado por una fuerte carga erótica que dirigía hacia un gozo: “Finalmente, la contemplación consistía en una elevación sobre sí misma de la mente, que quedaba suspendida en Dios ‘al saborear los gozos de la dulzura eterna’”.¹¹³ De ahí que el misticismo se dirija a lo que será el tema central de la mística de la Edad Media, el erotismo; por lo que el *Cantar de los cantares* será pieza clave en este ejercicio de espiritualidad y contemplación religiosa: “La atención al *Cantar de los Cantares* es consecuencia de la obsesión por el lenguaje erótico de la mística de este siglo, que no sólo se ceñirá a las coordenadas del poema bíblico y la larga tradición exegética del mismo sino que se esforzará por desarrollar nuevos paradigmas en el uso del lenguaje erótico para abordar la expresión del ascenso místico a Dios”.¹¹⁴ *Teorema* se adhiere a la tradición mística en donde el amor y el erotismo son fundamentales.

El huésped revela un conocimiento, se despierta la conciencia, pero el nuevo despertar está influido de forma muy profunda por el amor y por la atracción que causa su belleza, como le confiesa la madre, Lucia, al huésped: “Forse perché ciò / che in me è stato distrutto dal tuo amore / altro non è che la mia riputazione di borghese casta.”¹¹⁵ El amor tiene un poder revelador, pero también destructivo. Se tiene que revisar, por tanto, cómo es que la idea de amor funciona dentro del misticismo cristiano, que es a la tradición a la que *Teorema* se adhiere a través de un misticismo centrado en el erotismo y el amor y no solamente en el conocimiento gnóstico. Pero la idea del amor en *Teorema* no se comporta de igual manera que el misticismo cristiano, pues, como se ve en la confesión de Lucia, este

¹¹²*Ibidem*, p. 446.

¹¹³*Ibidem*, p. 447.

¹¹⁴*Ibidem*, p. 449.

¹¹⁵Pasolini, *Teorema*, p. 975.

amor lleva a una destrucción; es una idea de amor reaccionaria, pues suprime los valores de la sociedad conservadora. María González García, quien también encuentra una relación entre *Teorema* y la tradición de la poesía mística cristiana y, principalmente, con San Juan de la Cruz y el *Cantar de los cantares*, explica la diferencia entre la idea de amor en *Teorema* y en la poesía mística cristiana de la siguiente forma:

Con voluntad de asociar erotismo y misticismo también se nos presenta un relato de Pier Paolo Pasolini llevado al cine: *Teorema*. Es, como el *Cántico*, una parábola del amor de dios, y pone el erotismo al servicio del misticismo. Pero sus contextos ideológicos son diversos. De un lado, el poema católico se entiende desde la aprobación de la fe; luego la herida del amor provocada por la ausencia del Amado y la purga de quien se pierde a sí en busca del otro se ven recompensadas con el final feliz del encuentro gozoso y perdurable. De otro lado, el relato cinematográfico laico se entiende desde la desaprobación del ultraje del mercantilismo capitalista, y la suerte de ser herido de amor por un encuentro gozoso inicial se convierte después en una tortura desesperanzadora. El teorema pasoliniano empieza por donde acabó el cántico cristiano: la vía unitiva. Pero la visita de Dios carece ahora de promesas eternas, antes bien se escamotea, y conduce hacia la experiencia ascética, la privación del mundo anterior.¹¹⁶

Mientras en Juan de la Cruz el amor lleva a un encuentro satisfactorio, en *Teorema* dirige a la desesperanza y al sufrimiento, ligados a un rompimiento de los personajes con los valores que los conforman. La idea de amor en Pasolini es profundamente sacrílega para el conservadurismo; no es un amor monógamo, porque todos los personajes comparten el amor del huésped. No les causa ninguna culpa; trascienden la rigidez del amor heterosexual, su amor es universal, abole la conjunción de la organización social familiar, y el pacto que lo conforma, que es el vínculo del matrimonio. Es más correcto decir que es el deseo el agente en el que transita el misticismo revelador en *Teorema* y no el amor.

Como lo comenta María González García, además del *Convivio* de Dante, otro texto fundamental para el estudio de *Teorema* es el *Cántico espiritual* que a su vez está basado en el *Cantar de los cantares*. Este último es un texto bíblico que se encuentra en el Antiguo Testamento. Se trata de un poema erótico en donde dialogan un esposo y una esposa. El erotismo, entonces, está fuertemente influido por la idea del matrimonio. Los místicos medievales interpretaban de forma alegórica el matrimonio de los amantes del *cantar* como una figura del encuentro amoroso del alma con la divinidad. Existía una idea de matrimonio del alma, que era la esposa, con el esposo que sería Dios. De aquí que la idea que se tenía del erotismo tuviera una fuerte carga moral. Matrimonio y erotismo están ligados de forma

¹¹⁶María González García. *Misticismo y erotismo: De san Juan de la Cruz a Pier Paolo Pasolini: Alegoría y teorema de la seducción*. *Hispanic Journal* 33.1 (2012): 49-60. Formato electrónico: https://www.jstor.org/stable/44287077?read-now=1&refreqid=excelsior%3Ab25bbee65a65b8a29545616716b537e0&seq=1#page_scan_tab_contents [consultado noviembre 2020].

inherente; al igualar al deseo con el acto del Matrimonio se puede ver que la idea de amor está cargada de comportamientos sociales de la moralidad de la época, por lo que no se trataría de un amor puro, sino de un amor que se desarrollaría por las reglas de comportamiento cristianas.

Para el mismo Dante el misticismo basado en la idea de amor se equiparaba con la idea de matrimonio, pues hay una unión de un esposo con una esposa, pero para el poeta florentino la esposa sería la iglesia y no el alma, como menciona en el *Convivio*: “Per che manifesto è a noi quelle creature [essere] in lunghissimo numero; per che la sua sposa e secretaria Santa Ecclesia — de la quale dice Salomone ‘Chi è questa che ascende del deserto, piena di quelle cose che diletano, appoggiata sopra l’amico suo?’”.¹¹⁷ Es interesante notar que hay en Dante una idea de goce, un *diletto*. Volviendo a la idea del núcleo del misticismo cristiano y del *Cantar de los cantares*, en donde hay una unión amorosa que se manifiesta en la figura de los esposos. Para San Agustín la idea central del misticismo también es el amor, como dice en *Las confesiones*: “Vine a caer en el amor, del que deseaba ser presa. ¡Dios mío, misericordia mía de cuánta hiel me rociaste aquella suavidad y cuán bueno fuiste al hacerlo!”¹¹⁸ Para San Agustín, entonces, hay dos tipos de amor, el amor carnal y mundano y el amor a Dios, que de forma irreductible está ligado a la idea de los esposos: “Los aplicaba, oh dulce Verdad, hacia tu melodía interior y, reflexionando sobre lo Bello y lo Conveniente, deseaba estar en tu presencia y escucharte y gozar en mi alegría de la voz del esposo”.¹¹⁹ El esposo sería Dios, a quien hay que someterse y amarlo sin cuestionar. Otra vez la idea de matrimonio está completamente ligada al concepto de amor. Aun así, el erotismo y el deseo del “goce” sobreviven en la concepción amorosa de San Agustín: “Hay en realidad, un gozo que no se concede a los impíos, sino a los que desinteresadamente te sirven: tú mismo eres su gozo. Y la misma vida feliz no es otra cosa que gozar para ti, de ti, por ti”.¹²⁰

Amor y deseo están íntimamente ligados, sin embargo, ambos están subordinados a la idea de matrimonio, y como hemos visto en Dante y en San Agustín durante la Edad Media, la idea del amor no se concebirá sin la figura del matrimonio y de los esposos, cosa contraria a *Teorema* donde el huésped rompe con el pacto matrimonial y desintegra a la familia de la novela, pues después de la partida del huésped cada miembro sigue un camino

¹¹⁷Alighieri, *Convivio*, p. 909.

¹¹⁸San Agustín, *Confesiones*. México, Porrúa, 2018. p. 38.

¹¹⁹*Ibidem*, p. 74.

¹²⁰*Ibidem*, p. 215.

de búsqueda individual y no se vuelven a hablar: “L'ospite non solo sembra aver portato via con sé le vite di quelli che l'abitano, ma sembra averli divisi tra loro, lasciando ognuno *solo* col dolore della perdita, e un non meno doloroso senso di attesa”.¹²¹ El huésped rompe el vínculo que los unía como familia, y como vimos antes ese vínculo estaba cargado de los valores morales como en Lucia que estaba obligada a no tener ninguna meta en la vida que no fuera el de ser una buena esposa y madre.

Analizando el *Cantar de los cantares* vemos que, dentro del erotismo y el amor que existe en la figura del matrimonio el amor se superpone a todas las cosas, como dice la esposa: “Él me llevó a la casa del banquete, su bandera sobre mí era el amor”(Cantar, 2, 4) Esta bandera, que es el amor, lleva al amante a una especie de sufrimiento, a un delirio o enfermedad, en donde el placer estaba muy presente. Así continúa la esposa del cantar: “Fortalecedme con pasas, refrescadme con manzanas: porque estoy mala de amor” (Cantar, 2, 5). El amor es un malestar cuando el objeto amado está ausente: “Amor y celos: no por nada fueron definidos como pasiones, palabra que deriva del verbo *patere*, o sea sufrir, padecer: las pasiones son sufrimientos”.¹²² El malestar resurge por la ausencia de los amantes, pues hay una separación; el malestar, entonces, no lo produce el amor mismo, sino la separación y la ausencia del ser amado. Vemos lo mismo en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Es de igual forma un poema erótico en el que dialogan un esposo y una esposa al estilo del *Cantar de los cantares*. En el mismo prólogo San Juan de la Cruz aclara que su poema tiene una finalidad mística, basada en la idea de Amor que lo abarca todo y es además irracional:

Por haberse, pues, estas *Canciones*, compuesto en amor de abundante inteligencia mística, no se podrán declarar al justo, ni mi intento será tal, sino sólo dar alguna luz general, pues V. R. así lo ha querido. Y esto tengo por mejor, porque los dichos de amor es mejor declararlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar. Y así, aunque en alguna manera se declaran, no hay para qué atarse a la declaración; porque la sabiduría mística, la cual es por amor, de que las presentes *Canciones* tratan, no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle.¹²³

El tema central del *Cántico* es la “sabiduría mística por amor”: el propósito central es aquí el encuentro directo de unión amorosa y no el encuentro o el descubrimiento de la

¹²¹Pasolini, *Teorema*, p. 987.

¹²²Mariapia Zanardi Lamberti. *La invención del amor*. Revista de la Universidad de México, febrero de 2019, “Orígenes” Edición completa en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/releases/170fee97-7177-4f84-a523044abe95d253/origenes> [Consultado en febrero del 2020].

¹²³San Juan de la Cruz, *Obras Completas*. México, Porrúa, 2016. pp. 363-364.

sabiduría gnóstica, “amamos a Dios sin entenderle”¹²⁴. San Juan de la Cruz entiende el concepto de amor de la misma manera que lo entendía Dante, la mayoría de los místicos cristianos y los neoplatónicos: como una unión del alma con la divinidad, sólo que dicha unión está fuertemente permeada por una idea: la de los esposos, y por lo tanto la unión se verá afectada por valores sociales: “Después de éstas, *las que siguen* tratan de la vía unitiva, que es la de los perfectos, donde se hace el matrimonio espiritual”.¹²⁵ Para llegar a la unión hay un camino, *la vía unitiva*, esa que mencionaba María González y que el devoto tiene que seguir. En *Teorema*, y de manera más específica, en Lucia, el amor produce una recuperación de la voluntad individual fuera de la idea de matrimonio y una búsqueda, en donde Lucia se vuelve capaz de decidir: “A qualcosa che se da una parte può, in qualche modo, / risarcirmi e consolarmi, dall'altra non può, invece, / che ricacciarmi sempre più verso el precipizio / che ho cominciato a guadagnare / decidendo il mio adulterio con te?”¹²⁶ Lucía decide salirse del pacto del matrimonio, el adulterio, por tanto, es producto de su propia voluntad.

San Juan de la Cruz también nos dice que para que el amor por la unión exista debe haber un deseo desmesurado, al final la unión producirá un “goce”, pero cuando existe el deseo y la unión no se da o al sujeto se le priva del objeto de su amor se produce una herida, similar a los personajes de *Teorema* cuando son privados del goce que el invitado les proporcionaba. Cabe mencionar que en la interpretación alegórica del huésped que estamos practicando, la relación amorosa entre los miembros de la familia y él debe estar cargada de un amor entre las almas, un amor no corporal, sino trascendente: “En esta primera canción el alma enamorada del Verbo Hijo de Dios, su Esposo, deseando unirse con él por clara y esencial visión, propone sus ansias de amor, por el cual ha salido de todas las cosas criadas y de sí misma haya de padecer la ausencia de su Amado, no desatándose ya de la carne mortal para poderle gozar en gloria de eternidad”.¹²⁷ El enamoramiento del alma hacia su “Esposo” puede traer dos consecuencias fundamentales: o el goce de la unión o la herida o padecimiento por la ausencia del amante: “Es de notar que la ausencia del *Amado* causa continuo gemido en el amante, porque como, fuera de él, nada ama, en nada descansa ni recibe alivio”.¹²⁸

¹²⁴*Idem.*

¹²⁵*Ibidem*, p.365.

¹²⁶Pasolini, *op. cit.*, p. 975

¹²⁷*San Juan de la Cruz, op. cit.*, pp. 371-372.

¹²⁸*Ibidem*, p. 375.

El sufrimiento por la ausencia se da porque es un amor que lo abarca todo para el amante, es su sentido único, y si el amante no posee a su objeto amoroso entonces no le queda nada más que poder amar. Nos dice San Juan de la Cruz sobre esta herida en una canción posterior de su poema, que será la canción 17:

Para más noticia de la canción que sigue, conviene aquí advertir que las ausencias que padece el alma de su Amado en este estado de *desposorio espiritual* son muy aflictivas, y algunas son de manera que no hay pena que se las compare. La causa de esto es que como el amor que tiene a Dios en este estado es grande y fuerte, atórméntale grande y fuertemente en la ausencia. Y añádase a esta pena la molestia que a este tiempo recibe en cualquier manera de trato o comunicación de las criaturas, que es muy grande. Porque, como ella está con aquella gran fuerza de deseo abisal por la unión con Dios, cualquier entretenimiento le es gravísimo y violento.¹²⁹

Esta herida causada por el ser amado es la misma que se presenta en *Teorema*, por eso es tan relevante mencionarla. Es importante remarcar, de igual modo, que para que la herida se produzca debe de haber un gran deseo. Esta es la fuerte atracción sexual de la familia hacia el huésped. Para San Juan de la Cruz, al igual que para Agustín, amor y deseo están fuertemente interrelacionados. Este deseo es similar al que una persona experimenta en la atracción sexual. Se puede decir que la figura que San Juan de la Cruz propone sobre el amor místico hacia Dios es similar a un enamoramiento erótico, porque lo que el amante busca y desea es la posesión de la divinidad, posesión que provoca goces, deleites y placer para el amante; es además un placer inconmensurable y lo abarca todo para el sujeto que lo experimenta, por lo que la sensación de goce sería muy grande:

Donde es de notar que cualquier alma que ama de veras no puede querer satisfacerse ni contentarse hasta poseer de veras a Dios; porque todas las demás cosas no solamente no la satisfacen, mas antes, como habemos dicho, le hacen crecer el hambre y apetito de verle a él como es. Y así, cada vista que del amado recibe de conocimiento o sentimiento u otra cualquier comunicación, los cuales son como mensajeros que dan al alma recaudos de noticia de quien él es, aumentándole y despertándole más el apetito, así como hacen las meajas en grande hambre, haciéndole pesado entretenerse con tan poco, dice: *¡acaba de entregarte ya de vero!*¹³⁰

En *Teorema* aparece de manera tácita la idea del amor trascendental: el mismo *eros* incorpóreo que encontramos en la relación de Dante con Beatriz y que en *Teorema* produce un inmenso dolor. La herida que produce la partida del huésped por esa sensación de deseo desmesurado y que produce una enfermedad se puede notar de mejor manera en el personaje de Odetta, pues a causa del abandono del ser amado que llenaba el vacío, entra en un estado de desesperación tal, que cae en un estado comatoso y tiene que ser llevada a una

¹²⁹*Ibidem*, p. 436.

¹³⁰*Ibidem*, pp. 388-389.

clínica porque no es capaz de soportar el dolor de la ausencia. El estado de enfermedad es casi mortuorio:

Ma a questo punto, d'improvviso, Odetta chiude la mano, stringendo il pugno. Si alza, e va a gettarsi sul letto, con la faccia contro il cuscino. Non è chiaro se pianga, o faccia per scherzo. Ma quando, dopo molto tempo, si ritrova con la faccia in alto, irrigidendosi sopra il letto, la sua espressione è del tutto mutata: non ci sono più smorfie, sorrisi, leziosi, umorismi, insomma distrazioni o manovre di difesa. Essa è diventata inespressiva, immobile, attenta: guarda il vuoto, in alto, e solo una specie di stupore non l'ha ancora abbandonata alla completa atonia".¹³¹

En Odetta se puede observar el caso más extremo de dolor y desesperación: el placer y el gozo que le otorgaban el huésped también era mayúsculo, debido a la condición divina del amor, que iba más allá del cuerpo. Odetta pierde animosidad, se queda pasmada e inmóvil por completo porque quizá ha perdido el alma o ésta está completamente dañada. En los demás miembros de la familia se observa un dolor similar que los lleva a una especie de locura, un estado en donde pierden la razón; como en Emilia, que regresa a su pueblo y se queda sentada en una banca que le recuerda a su infancia. No se mueve de ahí durante mucho tiempo, tampoco habla con nadie y se alimenta sólo de hierbas: "In fondo, oltre il mucchio di mattoni rossi e degli attrezzi, c'è una vecchia panca – bruciata dal sole, marcita dalla pioggia – restata lì chissà da che tempi dell'infanzia di Emilia. È questa panca che essa, riconoscendola, guadagna con un passo che è tornato il passo invasato e ostinato di prima e vi si mette a sedere, restando rigida e immobile, nella luce estranea del sole".¹³² Por su parte, Paolo, el padre, abandona todas sus posesiones, regala su fábrica a sus empleados y se va al desierto a vagar desnudo. Es notorio que en la ausencia de la otredad que complementa al sujeto que ama, es el alma la que se ve afectada:

Como el alma se ve morir de amor, según acaba de decir, y que no se acaba de morir para poder gozar del amor con libertad, quéjase de la duración de la vida corporal, a cuya causa se le dilata la vida espiritual. Y así, en esta canción habla con la misma vida de su alma, encareciendo el dolor que le causa. Y el sentido de la canción es el que sigue: vida de mi alma, ¿cómo puedes preservar en esta vida de carne, pues te es muerte y privación de aquella vida verdadera espiritual de Dios, en que por esencia, amor y deseo, más verdaderamente que en el cuerpo vives?¹³³

El amor produce en el alma una especie de muerte: es lo que se deduce de la cita anterior, y es lo que se deduce que produce el huésped en la familia de la novela, como en Odetta y en Emilia que son sujetos que, a la partida del huésped se comportan como seres

¹³¹Pasolini, *Teorema*, p. 992.

¹³²*Ibidem*, p. 986.

¹³³San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pp. 392-393.

que lo que han perdido es el alma; pero lo que cabe resaltar es cómo, sobre lo corporal, en el lugar de la renuncia a la vida mundana, a la vida de carne, cercano a la muerte, coexisten amor y deseo. En ese lugar superior habitan esas dos sensaciones, pero el deseo logra sobrevivir de forma autónoma al amor. El amor está construido desde la enfermedad, desde el padecer *patere*, como se ve en los personajes de *Teorema*; una enfermedad que dirige a la muerte, donde el sujeto se escinde hacia una alteridad que lo completa, y sin esa alteridad se produce una herida o un estado de malestar: "Estando, pues, el alma en este término de amor, está como un enfermo muy fatigado que teniendo perdido el gusto y el apetito, de todos los manjares fastidia, y todas las cosas le molestan y enojan".¹³⁴

Caer en estado de amor es caer en estado de incapacidad, de sometimiento, en donde el sujeto se suprime y se sublima por completo al ser que lo posee: en el caso de San Juan de la Cruz la esposa, el devoto, se somete por completo al Esposo, que sería la divinidad, dirigiendo al amante al estado patológico. El deseo, por el contrario, es la recuperación de la voluntad del sujeto. El amor es pasivo, el deseo es búsqueda activa, causada por la herida. El deseo se produce en la ausencia del ser amado: "A manera de ciervo, que, cuando está herido con yerba, no descansa, ni sosiega buscando por acá y allá remedios".¹³⁵ En la naturaleza divina del huésped, su cuerpo representa la hipóstasis de una divinidad, su cuerpo es el Verbo, es la forma sensible, es el *logos* de la divinidad. Es con esa sustancia divina con la que se produce el encuentro, la unión amorosa no sólo del cuerpo, sino de las almas.

2.4 El despertar del deseo sexual en el personaje de Lucia

La figura del huésped lo que acentúa es el deseo y no el amor: el erotismo que Pasolini plasma en la novela se despoja del tradicionalismo y del moralismo, por lo que Pasolini amputa el concepto de amor tradicional y abre paso para que el deseo se manifieste de forma independiente. Este erotismo más directo, con más potencia, lo podemos notar de forma clara en el personaje de la madre, Lucia. En el despertar que el invitado produce en la mujer se puede notar cómo se eliminan los valores morales atribuidos a la figura femenina en Occidente, de mujer casta y recatada, como decía San Juan de la Cruz, y se potencia el erotismo y el deseo femenino.

Lucia es una mujer que, como todos los miembros de la familia, vive inserta en un

¹³⁴*Ibidem*, p. 396.

¹³⁵*Ibidem*, p.394.

ambiente donde el comportamiento de cada uno está dictado por una serie de valores fijos y determinados por el contexto social de la clase burguesa de la ciudad de Milán. Lucia lleva el papel de perfecta ama de casa, sin mayores aspiraciones más que cumplir su papel de buena esposa. Pasolini remarca que una de sus únicas actividades es mantenerse bella y atractiva: “Comunque il suo destino di sedentaria, il suo culto per la bellezza (che è in lei, piuttosto, una funzione – che le spetta come in una divisione dei poteri), l'obbligo a una intelligenza illuminata su un fondo che resta istintivamente reazionario, l'ha forse, pian piano, irrigidita: ha reso anche lei un po' misteriosa, come il marito”.¹³⁶ El papel es pasivo, de sumisión. Lucia se ve obligada a un destino que la vuelve la parte sumisa en contraposición a la parte poderosa masculina. Pero el personaje del huésped invierte el rol.

El huésped despierta el deseo de cada uno de los personajes de manera casi instantánea. Por otra parte, el deseo de Emilia surge cuando el invitado está leyendo un libro de Rimbaud, como se va a ver en el siguiente capítulo. En el caso de Lucia es diferente. Lucia lo ve desnudo jugueteando con un perro, en una escena bucólica, en un campo. El despertar de Lucía se produce cuando descubre la ropa del hombre tirada en el suelo dentro de un *chalet*. Primero surge en Lucia una especie de ternura maternal: “Quelli, è vero, sono gli indumenti di un giovane che potrebbe essere suo figlio: la tenerezza che suscitano in lei è dunque una specie di feticismo materno”.¹³⁷

Después se despierta el irrefrenable deseo de posesión erótica. La razón de este despertar es irracional, se trata de una especie de milagro divino que lleva a una Revelación y se explica sólo por el milagro. Pasolini redonda en esto una vez más: “O forse quel suo insistente contemplare quegli oggetti insignificanti, è per lei una specie di rivelazione”.¹³⁸ Entonces, al contemplar la ropa tirada del muchacho, la mujer siente unas inmensas ganas de quitarse ella también la ropa; y efectivamente lo hace, se queda desnuda esperando a que regrese el invitado para, se entiende de manera tácita, yacer con él. Pero en Lucia viven los valores conservadores y moralistas de la burguesía. Por esta razón, Lucia siente culpa y pudor de mostrarse desnuda ante el muchacho: “Naturalmente, a differenza di Emilia, essa combatte contro questa determinazione: il pudore e la vergogna — che la sua classe sociale vive in lei — stanno per riprendere il naturale sopravvento; e allora essa deve lottare contro quel pudore e quella vergogna”.¹³⁹ Pero el deseo que el huésped produce es mayor y, sin

¹³⁶Pasolini, *Teorema* p. 902.

¹³⁷*Ibidem*, p. 922.

¹³⁸*Idem*.

¹³⁹*Ibidem*, p. 924.

que la lucha interna entre culpa y vergüenza dentro de Lucia desaparezcan del todo, triunfan las ganas de sentir placer y poseer al huésped, por lo que permanece desnuda esperando al muchacho. Es tan grande el pudor y la culpa que cuando el invitado regresa y la descubre desnuda, Lucia comienza a llorar. Esta culpa no está presente en el marido cuando surge el enamoramiento de él hacia el huésped: al hombre no le causa ningún pudor expresar su sexualidad, dentro la novela esta culpa es exclusiva para las mujeres. La unión mística en *Teorema* no se rige por el código del matrimonio. Pasolini suprime los valores de la moral conservadora; lo que sobrevive, por lo tanto, es el deseo. lo que la figura del invitado despierta no es el enamoramiento, el invitado acentúa la sensación de placer y deseo. En la parte de las declaraciones, a la mitad de la obra, cuando el invitado abandona a la familia y los personajes se confiesan ante él, queda mucho más claras las ideas que he apenas expuesto, como lo muestran algunos fragmentos de la confesión de Lucia:

Insomma, nella mia famiglia, tutti viviamo / nell'esistenza come essa deve essere; / le idee attraverso cui giudichiamo noi stessi / e gli altri, i valori e gli avvenimenti, / sono, come si dice, un patrimonio comune / a tutto il nostro mondo sociale [...] E quel vuoto era, a mia insaputa, / pieno di convenzioni, ossia / di una profonda bruttezza morale. [...] Forse perché ciò / che in me è stato distrutto dal tuo amore / altro non è che la mia riputazione di borghese casta [...] Questa scelta assolutamente estrema — / e senza più alcuna possibilità di tornare indietro — / è l'unico atto che può salvare una vita / dalla mancanza di ogni interesse/ e dal vuoto riempito di valori tutti sbagliati?¹⁴⁰

Hemos visto que en San Juan de la Cruz el amor sólo puede ser accesible para los castos, como cuando menciona, en la parte que cité cuando hablamos de los poetas místicos, que el Amante visitaba a su Esposa casta. Por eso es tan relevante que Lucia mencione que la figura del huésped ha destruido su reputación de mujer casta. Pasolini dice que la destrucción la provocó el amor (“in me è stato distrutto dal tuo amore”), pero esto resulta imposible porque es la misma idea de amor la que impone estos valores y esta reputación. Es, pues, el deseo y la atracción sexual y no el amor tradicional el causante de que el rol sumiso de la mujer se vea abolido. El amor tradicional es concebido como una enfermedad; el amor suprime la voluntad; el amor es someterse a otro; el amor son normas morales. El deseo, que es lo que despierta el huésped, por el contrario, es recuperación de la voluntad; es la restauración de la conciencia de sí; es liberación; el deseo es reafirmar la individualidad del sujeto, el deseo corrompe a la moral, el deseo es un impulso irrefrenable.

En *Teorema* cuando Lucia, recupera el deseo y la voluntad personal, al mismo tiempo ha perdido al sujeto que llenaba el vacío existencial, pues el huésped la abandona.

¹⁴⁰*Ibidem*, pp. 974-976.

No obstante, ella ya ha recuperado la libertad y se ha vuelto ente activo de frente a la sexualidad, pues el huésped ha hecho que se despoje de su papel de mujer “casta y recatada”. Entonces, al volverse ente activo, al recuperar el deseo sexual que la moral conservadora intentaba contener, Lucia sale en la búsqueda de hombres que suplan la pérdida del sujeto deseado.¹⁴¹ Recorre la ciudad intentando encontrarse con jóvenes parecidos al invitado con quien pueda mantener encuentros sexuales. Cuando Pasolini describe esta escena utiliza el adjetivo *puttanesca* para hablar de la manera en que la mujer es ahora la que de forma activa se coloca de frente a la seducción. A ese comportamiento femenino, de quien se muestra de manera activa de frente a la sexualidad, es al que se le ha otorgado el término que menciona Pasolini, y que en español puede ser traducido como “putería”, un término despectivo para hablar de mujeres que ejercen libremente su sexualidad. El dolor que produce su partida vuelve a Lucia un ser consciente, que se enfrenta y reniega de la realidad de su clase social: al negar sus valores se reafirma en el deseo; en la búsqueda de su sexualidad se restituye la voluntad, se confirma como persona y no como objeto. Entonces sale a la búsqueda de jóvenes, cosa que también es revolucionaria para la moral conservadora. En la escena en donde se desarrolla la búsqueda, Lucía sale en su coche y se encuentra con un muchacho bajo el techo de una parada de *tram*.¹⁴²

Poiché si tratta del momento in cui il miracolo accade, il luogo è semideserto, tranquillo, con pochi passanti, e un sole radente di buon augurio, benché così debole. La pensilina si alza vuota sul marciapiede, e sotto questa pensilina è il ragazzo con gli occhi chiari. Egli aspetta il suo tram, senza ansia, con dignità; e la solitudine anziché spingerlo ad atteggiamenti di pigrizia e di strafottenza, lo chiude piuttosto in una specie di grazia più compatta e gentile.¹⁴³

En la narración, Pasolini remarca sus ojos claros, en evidente alusión al parecido con el huésped, pues también tiene ojos azules. Lo describe físicamente de la siguiente forma: “È alto, con lo zigomo commoventemente pronunciato, i goffi e folti capelli di ragazzo semplice, che non se li pettina, la pelle scura”.¹⁴⁴ Lucia, atraída por él, y por su similitud con el huésped. Detiene su auto junto al muchacho y le insinúa que suba al carro: “Lucia, non sa neanche lei come e perché, e con che gesto di cameratismo complice e di spregiudicatezza assolutamente inconsapevole, si allunga e apre lo sportello: il ragazzo vi si

¹⁴¹Ya no se habla de sujeto amado, sino que es más correcto llamarlo sujeto deseado, pues el concepto de amor ha sido suprimido de este análisis.

¹⁴²Tren vía. Un medio de transporte público característico de la ciudad de Milán.

¹⁴³Pasolini, *Teorema*, p. 1019.

¹⁴⁴*Idem*.

infilas, rápido, feliz, aceptando la aventura como una cosa justa, absoluta e inequívocamente capaz de dar felicidad".¹⁴⁵ La escena remite a la de cualquier ciudad, en donde en lugares llenos de fábricas, apartados y solitarios, se colman de mujeres que ejercen el oficio de la prostitución para satisfacer los placeres de los trabajadores.¹⁴⁶ Sólo que aquí Pasolini invierte los roles; la mujer es quien sale en la búsqueda de la belleza corporal del muchacho impulsada por la práctica libre de su propio deseo sexual. Como se puede ver en el personaje de Lucia principalmente, la ruptura del erotismo con la moral y la corrupción del concepto de matrimonio es una de las razones por las que tanto la novela como la película sufrieron censura durante sus primeros años de publicación y exhibición. La película, aunque no muestra sexo explícito, se consideraba obscena y a la novela no le fue otorgado el premio *Strega* de manera polémica:

Tanto el libro presentado al Premio Strega como la película presentada a la Mostra de Venecia en 1968 fueron minusvalorados por la crítica, con la consiguiente polémica contestataria por parte de Pasolini y sus adeptos en denuncia de la mercadería en que se habían convertido ambos eventos culturales. El público no estaba preparado para *Teorema*: "*Teorema* desconcertó por su contenido. Se unían eros y religiosidad", explica Siciliano (325). [...] Las reacciones fueron controvertidas: la fiscalía de la República de Roma ordenó el secuestro de *Teorema* por obscenidad; mientras que la Oficina Católica internacional del cine lo premió en Venecia. *L'Observatore Romano* lo condenó como obra infernal.¹⁴⁷

El erotismo fuera de la esfera religiosa y moral se vuelve pecaminoso, obsceno y blasfemo y debe ser censurado. En Argentina es justamente eso lo que le provoca la censura a *Teorema*, el haber trastocado los valores de la familia tradicional y, por tanto, de la moral burguesa: "Un día después, el Poder Ejecutivo, entonces encabezado por el general Juan Carlos Onganía, prohibió 'Teorema' mediante una ley especial (la 18.641) aduciendo en su texto que la película '...trasunta el desarrollo de cuestiones que agravan seriamente los principios morales y afectan los basamentos del núcleo familiar en cuya defensa el Estado debe agotar los remedios a su alcance'".¹⁴⁸ A pesar de su profundo contenido místico y cristiano *Teorema* resulta profundamente inmoral porque se desvincula de la religiosidad conservadora. El cuestionamiento a esa religiosidad moralista está planteada dentro de la novela, pues en el momento en que Emilia se encuentra sentada inmóvil en la banca de su

¹⁴⁵*Ibidem*, p. 1021

¹⁴⁶La prostitución en las zonas marginales de las ciudades de Italia y sobre todo en las afueras de la ciudad es un *tópos* recurrente sobre todo en el cine de la época, baste pensar en *La dolce vita* (1960), *Le notti di Cabiria* (1957) o, incluso, *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962) del mismo Pasolini.

¹⁴⁷María González García, *op. cit.*, p. 56.

¹⁴⁸"*Teorema*": de la censura a la televisión. *La Nación*, 16 de julio de 2004.

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teorema-de-la-censura-a-la-television-nid618802/> [consultado diciembre 2020].

pueblo y sólo como yerbas, la gente del pueblo se acerca a observar el milagro y llevarle comida. “Ciò che il miracolo della santa ha portato intorno al casolare, non è nint'altro, del resto, in conclusione, che una grande e variopinta folla contadina: la stessa che si vede, la domenica, nei santuari. I cortili ne sono così gremiti che si scorge a stento Emilia, seduta in fondo, sulla sua panca ”.¹⁴⁹ En ese momento llega un reportero y le hace las siguientes preguntas:

“Per la ragione che i borghesi non possono essere veramente religiosi?” “Non in quanto credano o credano di credere... ma in quanto non possiedano un *reale sentimento del sacro*?” “Così anche supponendo l'intervento di un miracolo a mettere un borghese, forzatamente, alla presenza di ciò che è diverso, e quindi a rimettere in discussione *quell'idea falsa di sè*, che egli ha fondato sulla cosiddetta normalità – potrebbe, in questo caso, il borghese giungere a un sentimento religioso vero?” “No? Ogni esperienza religiosa si riduce quindi nel borghese a una speranza morale?” “Il moralismo è la religione (quando c'è) della borghesia?” “Dunque il borghese... *ha sostituito l'anima con la coscienza*?” “Ogni antica situazione religiosa si trasforma automaticamente in lui in un semplice *caso di coscienza*?” “Allora, è la religione metafisica che si è perduta, trasformandosi in una specie di *religione del comportamento*?” [...] “Essa non è una terribile accusa vivente contro la borghesia che ha ridotto (nel migliore dei casi) la religione a un codice di comportamento?”.¹⁵⁰

La religiosidad asociada a los valores morales está vinculada con la burguesía capitalista y conservadora, es una religiosidad que se olvida de lo espiritual para seguir un código. La novela propone una religiosidad y un erotismo más libre, menos moralista, donde matrimonio y religiosidad ya no están estrechamente ligados. Se libera al culto cristiano-conservador de su obsesión por mantener los valores de la sociedad basada en la familia; se libera, sobre todo, al erotismo y a la práctica sexual del código de comportamiento y de las normas del matrimonio.¹⁵¹

La *via unitiva* de la que hablaba María González es la vía del deseo, por eso, como nos dijo esta estudiosa de *Teorema* y de su erotismo, el misticismo dirige a una idea de amor muy diferente en San Juan de la Cruz que en el personaje del huésped. El huésped es

¹⁴⁹Pasolini, *Teorema*, p. 1035.

¹⁵⁰*Ibidem*, pp. 1036-1038.

¹⁵¹Este aspecto está en la palestra de la opinión pública durante la escritura de *Teorema* ya que está en discusión la Ley sobre el Divorcio en Italia, que se aprobaría dos años después, el primero de diciembre de 1970. Por tanto, existía una fuerte defensa a los valores tradicionales de la familia tradicional por parte de la iglesia católica, aspecto que al que *Teorema* se contraponen: “Nei confronti delle posizioni contrarie ai propositi di istituzionalizzazione del divorzio, ribadite dalla Chiesa, suscitarono amarezza in Paolo VI che temeva l’influenza negativa esercitata sull’opinione pubblica dalle pressioni di ‘certa stampa che, al riguardo, fa aperta propaganda di idee sovvertitrici’, come egli osservava in una lettera riservata. Papa Montini auspicava quindi una più incisiva presa di posizione da parte della stampa cattolica, il cui impegno sarebbe stato importantissimo ‘per agire con successo in un mondo così restìo a comprendere il valore anche soltanto naturale e sociale, oltre che religioso’ del legame coniugale e dell’unità familiare. Cfr. Eliana Versace, *1° dicembre 1970. Cinquant'anni fa il divorzio, l'inizio della secolarizzazione*.

<https://www.avvenire.it/opinioni/pagine/cinquantanni-fa-il-divorzio-linizio-della-secolarizzazione> (consultado: enero 2022).

el *Verbo* del deseo, el deseo revelado, la pasión hecha carne, el *logos* de la sexualidad; es una divinidad del erotismo; es una especie de Adonis, un ser joven, que destaca por su profunda belleza a la que todos se rinden, y viejo al mismo tiempo, que encarna una sabiduría milenaria. Es un Dios-demonio que conduce al pecado pero también dota de conocimiento y dirige a la salvación. Pasolini le da forma al Adonis, le otorga un cuerpo específico, el del huésped; el Adonis, en la novela alude a la figura de un poeta francés, Arthur Rimbaud, que es lo que vamos a analizar en el capítulo siguiente.

Capítulo III

La literatura como destructora. Interpretación alegórica del huésped como una humanización de la poesía

3.1 Arthur Rimbaud como figura del poeta en el personaje del huésped

Tomando la alegoría como una extensión del sentido literal, en un segundo plano, en este capítulo la interpretación alegórica se usará para interpretar al personaje del huésped como una especie de encarnación de la literatura; el huésped es la encarnación de la poesía, o una materialización de ella. Lo siguiente se deduce a partir de un pasaje del libro en el que al huésped se le describe leyendo y se menciona una antología de poesías del escritor francés Arthur Rimbaud. Además, la descripción física del personaje de la novela es muy similar a la que conocemos de los retratos que se hacían del poeta de Charleville. En la escena a la que me refiero, el invitado se encuentra leyendo en el jardín de la casa de la familia. Emilia, la trabajadora del hogar, la santa, está podando el césped y mira al invitado a lo lejos: “egli sta leggendo delle dispense di medicina o di ingegneria”¹⁵². El huésped está leyendo un libro cualquiera pero después cambia de lectura mientras ella lo sigue observando de forma pudorosa, como con algún miedo o como con una sensación de culpa:

Il giovane non si accorge dunque di essere guardato, completamente e quasi innocentemente immerso nel suo studio — che davanti agli occhi di Emilia è un privilegio quasi sacro. Tanto più che ora, anziché le dispense — forse per riposarsi un poco — sta leggendo un piccolo volume in edizione economica delle poesie di Rimbaud. E questa lettura lo prende ancora di più che la precedente.¹⁵³

Además el parecido entre el personaje del huésped y Rimbaud es también notable. Pasolini lo describe de la siguiente manera:

Straordinario prima di tutto per bellezza: una bellezza così eccezionale, da riuscire quasi di scandaloso contrasto con tutti gli altri presenti. Anche osservandolo bene, infatti, lo si direbbe uno straniero, non solo per la sua alta statura e il colore azzurro dei suoi occhi, ma perché è così completamente privo di mediocrità, di riconoscibilità e di volgarità, da non poterlo nemmeno pensare come un ragazzo appartenente a una famiglia piccolo borghese italiana.¹⁵⁴

¹⁵²Pasolini, *Teorema*, p. 907.

¹⁵³*Ibidem*, pp. 908.

¹⁵⁴*Ibidem*, p. 905.

Por las descripciones físicas del poeta francés que nos han llegado, sabemos que algo que caracterizaba a Rimbaud era justamente la altura y el color azul de sus ojos, características que el huésped posee. Mathilde, la esposa de Paul Verlaine, describe a Rimbaud de la siguiente forma: “Sus ojos eran azules y bastante bonitos [...] pero tenían una expresión maliciosa que, debido a nuestra indulgencia, confundíamos con timidez”.¹⁵⁵ El mismo Verlaine lo describió de la misma forma, destacando el color azul de sus ojos y su alta estatura. En su libro *Los poetas malditos* (1884) lo describe de la siguiente manera: “Físicamente era alto, bien conformado, casi atlético. Su rostro tenía el óvalo del de un ángel desterrado, los despeinados cabellos eran de un color castaño claro y los ojos de un azul pálido inquietante”.¹⁵⁶ La figuración del personaje del huésped sería la representación de un poeta específico que existió en la realidad, Arthur Rimbaud.

De esta forma podemos decir del huésped que sería, en el alegorismo, un personaje-poeta. Por eso, en la escena en la que Emilia contempla al huésped, al personaje-poeta, y lo mira leyendo, se dispara una sensación interna dentro la mujer, una sensación de una desesperación que llega a caer en la locura: “Piano piano, così, i suoi gesti — che sembrano ossessivi soltanto per una loro meccanicità di semplice — diventano ossessivi in modo esplicito e quasi ostentato”.¹⁵⁷

Considero que no sólo surge una inmensa atracción sexual dentro de la mujer por el atractivo físico del personaje, sino porque se encuentra frente a un poeta¹⁵⁸. El encuentro con la poesía produce una modificación en el comportamiento de la mujer. Esos gestos obsesivos por parte de Emilia son ajenos al comportamiento sumiso de la mujer, que no ha vivido más que para servir; una campesina al servicio de una familia burguesa. Esta ambigüedad novedosa de su comportamiento comienza a parecerse cada vez más a una locura patológica: “torna a scappare, ma questa volta in maniera ancora più clamorosa:

¹⁵⁵Mathilde Verlaine *apud* Graham Robb. Graham Robb. *Rimbaud, Biografía*. Barcelona, Tusquets, 2001. p. 129.

¹⁵⁶Paul Verlaine. *Los poetas malditos*. Libro electrónico: <https://mrpoecrafthyde.files.wordpress.com/2011/09/los-poetas-malditos-paul-verlaine.pdf> p.7. [Consultado 3 de diciembre de 2019].

¹⁵⁷Pasolini, *Teorema*, p. 909.

¹⁵⁸Al final de *Teorema* Pasolini incluye un apéndice con textos anexos al libro: en esta parte Pasolini muestra un poema de Rimbaud en el que se habla de la belleza de un joven. Esto hace que la referencia y la relación del personaje del huésped con el poeta francés sea todavía mucho más directa y más clara. El texto del que hablo dice lo siguiente: “Le jeune homme dont l'oeil est brillant, la peau brune, / Le beau corps de vingt ans qui devrait aller nu, / Et qu'eût, le front cerclé de cuivre, sous la lune / Adoré, dans la Perse, un Génie inconnu, / Impétueux avec des douceurs **virginales** / Et noires, **fier** de ses premiers entêtements, / Pareil aux jeunes mers”. Rimbaud *apud* Pasolini, *Ibidem*, p. 1059.

ossia piangendo e quasi urlando, come presa da un attacco d'isteria".¹⁵⁹ El joven interrumpe su lectura y nota que el comportamiento de la mujer es muy extraño: "Il giovane, stavolta, per forza di cose, ha dovuto accorgersi di lei, e interessarsene. Non può non aver sentito quel pianto e quei singhiozzi pazzi, non può non aver intravisto la fuga della donna, che chiaramente pretendeva di essere guardata e presa in considerazione da lui".¹⁶⁰ Al parecer, ese comportamiento extraño lo hace para llamar la atención de él.

La atracción física y sexual de Emilia hacia el huésped comienza a aumentar de manera considerable, pero ella sabe que, dentro de su condición social, se encuentra en un rango desigual, por lo que cree que satisfacer su deseo sería casi imposible, al pertenecer a una clase inferior. El único acto que la mujer cree posible para eliminar y aliviar la profunda desesperación que siente, al encontrarse de frente al personaje-poeta y no poder poseer su cuerpo, es la muerte: la eliminación total del propio cuerpo. Entonces va a la cocina y desconecta el tubo del gas con la intención de inhalarlo y terminar con su vida. El huésped, por fortuna, se da cuenta, lo impide y luego comienza a consolarla. La mujer siente todavía un fuerte deseo erótico, pero el pudor y la culpa la invaden nuevamente; esa culpa impuesta desde la sociedad, que aparta a las mujeres de sus deseos, principalmente del deseo sexual, y que todavía se aumenta más en Emilia al sentirse muy inferior socialmente al huésped, pues ella proviene de la clase campesina. Es casi el mismo pudor y culpa que vimos en la esposa, Lucia, en el capítulo anterior. Emilia es una mujer aún más tímida y pudorosa, cuasi infantil.

El huésped, en cambio, se muestra en actitud maternal, comprensivo y compasivo: "È come se la follia della donna, la sua debolezza, l'improvviso crollo di ogni resistenza e quindi di ogni dignità — il crollo di tutto il mondo dei doveri — suscitasse in lui niente altro che una specie di compassione amorevole — appunto: di delicata attenzione materna".¹⁶¹ El único acto que Emilia es capaz de llevar a cabo para demostrar su deseo es levantarse la falda: "Emilia (lusingata dalle sue tenerezze e dalle sue carezze — e ciecamente obbediente al suo istinto ormai senza più ritegni) quasi meccanicamente, in una specie di ispirazione più mistica che isterica, si tira su, fin sopra le ginocchia, la sottana".¹⁶² Pareciera un simple acto, el de alzarse la falda, pero denota una confesión ingenua de entrega total, donde ya no la detiene nada, es "obbediente al suo istinto senza ritegni", donde los valores

¹⁵⁹*Ibidem*, p. 909.

¹⁶⁰*Ibidem*, pp. 910.

¹⁶¹*Idem*.

¹⁶²*Ibidem*, pp. 910-911.

morales que le producían la culpa y el pudor se han esfumado. Ante esa demostración el hombre, de forma tierna, le acaricia el rostro y le acomoda la falda, para restituirle un poco de dignidad, pero después la besa y se postra encima de ella, y aunque no se muestre de forma explícita en la narración, la posee: “Nulla ostacola il loro amore: e il giovane si distende sopra il corpo della donna, prestandosi al suo desiderio di essere posseduta da lui”.¹⁶³

Hay un segundo evento, dentro de la novela, en el que se menciona que el huésped está leyendo a Rimbaud. Se trata de un momento en el que se encuentran en el patio de la casa Odetta, el padre Paolo y el huésped. El padre le pregunta qué está leyendo y el huésped le responde que es precisamente el libro de las poesías de Rimbaud. En ese momento Odetta, que sentía una obsesión por fotografiar a su padre, comienza a fotografiar al huésped, y se despierta la atracción sexual de la joven hacia él: “Quello che il padre vuol chiedere all'ospite è che cosa stia leggendo. Una domanda senza curiosità, fatta per pura simpatia, per abbondanza del cuore e voglia di parlare. Il ragazzo alza quei gravi occhi azzurri, dal volumetto di Rimbaud che sta leggendo, e senza nessuno stupore, con la sua voce un po' rozza, comincia a leggere esattamente le parole a cui era per caso arrivato”.¹⁶⁴

El encuentro de la familia con un poeta y, en consecuencia, con la poesía, es la alegoría de la revelación mística. De tal forma, el teorema del libro sería que la poesía es capaz de develar un conocimiento profundo de carácter divino, y que detrás de ella, en un sentido profundo, hay una especie de unidad totalizadora, similar a la unidad de la divinidad, una unidad que esconde una sabiduría (una *gnósis*) que es capaz de modificar el comportamiento de un personaje y hacerlo caer en la desesperación y en la locura. Se puede decir que, de manera alegórica, los personajes de la familia se encuentran con la poesía encarnada en el cuerpo de un muchacho y ésta les produce dolor y desesperación y, además, los despierta de la ignorancia en que vivían.

3.2 Misticismo y la figura del profeta en Rimbaud, Pasolini y Jesús

Pasolini ve en la destrucción de la familia un aspecto revolucionario y de desconfiguración del orden social. En *Teorema* el padre de la familia, que es el dueño de una fábrica, al final de la obra, regala su fábrica a sus obreros. La desesperación que produce la ausencia del ser

¹⁶³*Idem.*

¹⁶⁴*Ibidem*, p. 947.

amado hace que se deshaga de toda posesión material, incluyendo su ropa. Este acto es la representación de la eliminación de un sistema económico, el capitalista, por lo que es evidente que Pasolini y *Teorema* coinciden con las ideas de Rimbaud con la revolución social a través de la de la idea conservadora de familia y un orden más justo a través de su desintegración.¹⁶⁵ Por lo que seguramente este aspecto, entre varios otros, influyeron para que Pasolini utilizara la figura del aspecto físico de Rimbaud en forma paralela a la figura del personaje del huésped dentro de *Teorema*. La abolición del orden familiar tradicional, uno de los temas centrales de *Teorema*, aparece representado en la figura del personaje de Odetta. Al describirla por primera vez en la narración Pasolini recalca que la joven tiene una obsesión o una fijación por el padre, y una de sus acciones que lo demuestra es que lleva un álbum de fotografías en el que sólo hay una foto en la que está retratado su padre:

I discorsi tra Odetta e il suo corteggiatore imberbe vertono un album di fotografie, che Odetta stringe gelosamente, insieme ai libri di scuola. Un album con la copertina di velluto, pieno di ghirigori liberty rosa e rossi. Questo album è tutto vuoto, ancora: evidentemente appena comprato in una cartoleria. Solo la prima pagina è inaugurata, da una grande fotografia: la fotografia del padre”.¹⁶⁶

De hecho, a la mitad de la obra, cuando los personajes se están confesando, la madre le advierte al invitado que ella lleva una vida carente de metas y menciona cuáles son los intereses de los miembros de la familia, esos intereses que ella no tiene: el interés del padre por el trabajo y por su fábrica, el de Pietro por la escuela y por el estudio y es allí donde

¹⁶⁵Uno de los aspectos que se encuentran en Rimbaud y que buscan transgredir la moral burguesa es la desintegración de los valores familiares tradicionales. Provoca el fracaso de la relación de Verlaine con su esposa y es conflictivo con su propia familia. En este aspecto se asemeja al personaje del huésped en la novela de *Teorema*: ambos son pieza fundamental para la desintegración de las familias en las que se encuentran. El orden familiar se ve afectado por el derrocamiento del orden matrimonial, lo cual es un punto fundamental en la historia de *Teorema*, pues al final la familia protagonista de la historia queda desintegrada por completo y es imposible que se restituya como lo vimos en el capítulo anterior. Rimbaud, de igual forma, se niega al amor y al matrimonio, que son dos de los aspectos que conforman a la sociedad conservadora. Busca una nueva concepción del amor: Hay que reinventar el amor, ya se sabe [...] no queda otra cosa que frío desdén, alimento hoy del matrimonio”. (Jean-Marie Carré. *Vida de Rimbaud*. Libro electrónico) Rimbaud ve en la destrucción de la familia un nuevo orden social más justo y equitativo. La destrucción de la familia es una necesidad política y revolucionaria: “¡El orden ha sido derrotado!”. Incluso redactó su propia constitución revolucionaria [...] la familia será abolida, al igual que la propiedad de esclavos (es decir, los hijos); los canteros estarían por encima de los oradores; todo el mundo tendría derecho a la educación en igualdad de condiciones; se aceleraría el progreso científico, la raza humana establecería comunicación inteligente con plantas, animales y extraterrestres; surgirían formas verdaderamente nuevas de poesía.” (*Idem.*) Hay, por lo tanto, según Rimbaud, que reinventar el concepto de amor y crear nuevas formas de relacionarse, pero también nuevas formas literarias en las que la idea de amor se concibe, tanto en la sociedad como en las literaturas hegemónicas: “Esta capacidad tan poco romántica para ver el amor como el producto de una sociedad concreta refleja un enfoque metódico que convierte a Rimbaud en el cartesiano más ambicioso de la literatura moderna: antes de entablar una relación, investiga el fundamento de todas las relaciones; antes de enamorarse, reinventa el amor”. (*Ibidem*, p. 92.)

¹⁶⁶Pasolini, *Teorema*, p. 900

menciona que el mayor interés de Odetta es un culto hacia lo familiar:

Quanto a Odetta, sono degli interessi / oggettivi, puri e culturali / i suoi culti famigliari? / Ne hanno sì, forse, l'ingenuità, / l'intensità, la mancanza di ogni tornaconto: / ma sono in fondo come esorcismi /rispetto a una vera religione, / o giochi rispetto a un vero lavoro. / Essa si è costruita dei calchi di tali interessi, / e con quei calchi si trastulla / (sentendone però forse il vuoto, / e non rendendosi conto che attraverso l'angoscia).¹⁶⁷

Es una joven que intenta llenar un vacío ya existente con un sentimentalismo familiar. Ella es la única que sabe que lleva una vida banal y carente de significado incluso antes de la aparición del huésped. Además, es la única que reconoce su *malattia di classe*, como la llama Pasolini en la novela: cuando los demás se dan cuenta de sus vidas vacías, gracias al dolor de la ausencia del huésped, ella ya estaba consciente de ello. El dolor que le produce la partida del huésped es una confirmación: “Fino al tuo arrivo io ero vissuta / tra persone – scusa l'eterna parola – normali: / io invece non lo ero; e dovevo proteggermi / (ed essere protetta), per nascondere / i penosi sintomi della mia malattia di classe / ossia del vuoto in cui vivevo (sinistra salute)”.¹⁶⁸

En la narración Odetta vive apegada al padre y casi siempre está cerca de él. Hay un pasaje donde el padre cae enfermo y ella aparece cuidando de él. El invitado sustituye la figura del padre para ella: lo que se impone, entonces, es la sustitución de una nueva figura paterna. El huésped que es padre y amante al mismo tiempo. Ésta es una novedad para ella, pues con el invitado se despierta algo que estaba todavía oculto: su sexualidad. En el invitado se representa una figura juvenil y paternal al mismo tiempo: “La presenza miracolosa del tuo corpo / (che racchiude uno spirito troppo grande) / di giovane maschio e padre, / ha sciolto la mia selvaggia e pericolosa / paura di bambina”.¹⁶⁹ El huésped ha hecho que en Odetta haya una transición de adolescente a adulta. La sustitución del padre biológico por un padre superior con características casi divinas es el acto que desconfigura el orden familiar e impone un orden donde no hay divisiones, económicas, ni de clases, ni culturales. Se corrompe el orden de la familia nuclear para dar paso al sistema de familia universal. Este punto también es muy importante en el cristianismo.

En la teoría el mismo Jesús quiere llevar a cabo el mismo acto que en *Teorema*: la destrucción del orden familiar, en el que se sustituye al padre biológico por un padre superior, pues Jesús nos dice en el Evangelio de Mateo: “No creáis que he venido a traer paz a la tierra. No he venido a traer paz sino guerra. Porque he venido a dividir al hijo

¹⁶⁷*Ibidem*, p. 973.

¹⁶⁸*Ibidem*, p. 971.

¹⁶⁹*Ibidem*, pp. 971-972.

contra el padre, a la hija contra su madre, y a la nuera contra la suegra. Y los enemigos del hombre son los de su propia casa. El que ame a su padre o a su madre más que a mí, no es digno de mí, y el que ame más a su hijo o a su hija no es digno de mí” (Mateo 10, 34-37). La destrucción del orden familiar parece ser un punto fundamental tanto en Rimbaud como en *Teorema* y en la esencia del cristianismo mismo. Por tanto, como vamos a ver, el cristianismo y la atracción por los aspectos revolucionarios de la figura de Jesús son aspectos en los que coinciden los intereses de Pasolini y Rimbaud. Dentro de *Teorema* Pasolini menciona que para Odetta el padre biológico es el padre adoptivo, igual que toda su familia y el verdadero padre (*Il primo padre*) es otro totalmente diferente, un padre superior: “per ció sei immensamente più vecchia / del tuo padre adottivo, di cui sei innamorata, / di tua madre adottiva, che ha il nome di Lucia, / e di tuo fratello Pietro, esempio dell'intera esistenza. / Con ognuno di essi, tu, poverina, ti sei identificata: / e non sai che invece sei laggiù, prima delle loro nascite, / la sola veramente obbediente al Primo Padre”.¹⁷⁰

Como vimos en un inicio Pasolini, aunque no cree de manera total en la divinidad sí tiene intereses muy profundos por la religiosidad. Está claro que la figura de Cristo atrae de forma notable a Pasolini y, como hemos visto en *Teorema*, la religiosidad lo marca de manera fundamental. Está presente como tema central en algunas de sus obras tanto poéticas, narrativas como cinematográficas. Y si lo analizamos con detenimiento, la figura de Cristo es profundamente revolucionaria.

El cristianismo, en teoría, se dirige a figuras olvidadas por la sociedad como las mujeres y los pobres. Jesús se desentiende de las autoridades religiosas de su época, aquellos sacerdotes conocidos como fariseos, con quien sostiene diversas discusiones y les señala el abuso de poder y la corrupción (Mateo 23). Jesús es un rebelde que vela por los pobres y que denuncia la corrupción: un aspecto que atraería a un seguidor de ideas marxistas como lo era Pasolini. No hay que olvidar la famosa frase en la que Jesús dice que los ricos no van al cielo: “En verdad os digo que es difícil que entre un rico al Reino de los Cielos. Os repito que es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja, que un rico entre en el Reino de los Cielos”. (Mateo 19, 23-24). Es evidente que Paolo, el padre de *Teorema*, está influenciado por este pasaje cuando regala su fábrica a sus obreros y se va al desierto. Demuestra que él sí es capaz de deshacerse de todas sus posesiones y seguir el llamado.

¹⁷⁰*Ibidem*, p. 955.

La frase anterior del evangelio de Mateo no sólo hace referencia a las riquezas del poder político. Hay una semejanza revolucionaria con lo que hoy podría asimilarse a las ideas marxistas, eso está claro, pero lo que Jesús quiere evidenciar, de igual manera, es la corrupción y la ambición que se veía en las autoridades religiosas de su época; es decir, en esos sacerdotes conocidos como fariseos, con quienes se enfrenta y a quienes cuestiona en muchas ocasiones a lo largo de los evangelios:

Luego dijo Jesús a la muchedumbre y a sus discípulos el discurso siguiente: “En la cátedra de Moisés están sentados los escribas y los fariseos. Haced, pues, y observad todo lo que os enseñaren: pero no imitéis sus ejemplos, porque dicen y no hacen. Porque amarran cargas pesadas e insoportables y las echan sobre las espaldas de los hombres; pero ellos ni con el dedo las quieren mover. Todas sus acciones las hacen para que los vea la gente”. [...] “¡Ay de vosotros, guías ciegos que decís: El que jure por el Templo, no ha hecho nada; pero el que jure por el oro del Templo, ése sí queda obligado! Insensatos y ciegos, ¿qué cosa es más grande: el oro, o el Templo que hace sagrado ese oro?” (Mateo 23, 1-17).

Rimbaud, a quien cautiva, como a Pasolini, la figura de Cristo, cuestiona el poder de las autoridades eclesiásticas de la misma manera que Jesús, como lo denota en uno de sus poemas más controversiales:

El significado de la ceremonia para Rimbaud quedó reflejado en un poema que ha llegado a ser considerado el más ofensivo de su obra. En la actualidad sigue pareciendo una curiosa combinación de antropología social y anticlericalismo pornográfico, ‘les Premières communions’ da a entender que la Iglesia católica explota los instintos sexuales de las jóvenes con el propósito de que caigan en la trampa del matrimonio y la conformidad.¹⁷¹

Otro aspecto revolucionario en Jesús, como ya vimos, es la abolición del orden familiar sustituyéndolo por un orden más universal. Las autoridades de la Iglesia tanto en la época de Jesús como hoy en día representan los más corruptos intereses, por lo que remarcar que es necesaria su abolición es fundamental para entender de mejor manera la figura de Jesús.

En el texto poético se presenta la sustancia religiosa, elevando al poeta a una figura de profeta, un ser que se encuentra en medio entre escritor y religioso, quien es capaz de conocer y vislumbrar la verdad o el sentido profundo en un sentido metafísico y espiritual. De esta manera lo que nos queda es la figura del escritor o poeta *vidente*, como la denomina el propio Rimbaud. Es así como el texto se vuelve una configuración o un medio que significa una verdad escondida, una verdad o revelación mística. La palabra poética es capaz de comunicarlo todo, es una verdad unificada, universal y metafísica. Al menos eso es lo que pretende Rimbaud con su poesía: abarcar todo tipo de conocimientos, decirlo todo en una estructura; para que ese medio concreto, la poesía o el poema, sea el puente hacia un

¹⁷¹Graham Robb, *op. cit.*, p. 100.

conocimiento universal y profético:

El poeta se vuelve vidente para un largo, inmenso y razonado desorden de todos los sentidos. Todas las formas del amor, del sufrimiento, de la locura; se busca a sí mismo, agota en sí todos los venenos para guardar sólo la quintaesencia. Inefable tortura para la cual necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, y por la cual se convierte en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito, y el supremo sabio. ¡Si llega hasta lo desconocido! ¡Y ha cultivado su alma, ya rica, más que ninguno! Alcanza lo desconocido; y, aunque enloquecido, terminará por perder la inteligencia de sus visiones, ¡igualmente las ha visto! Y que en su salto reviente por las cosas increíbles e inauditas: ya llegarán otros horribles trabajadores; ¡éstos se iniciarán en los horizontes en que otros se desplomaron!¹⁷²

Este fin es el que persigue Rimbaud desde un inicio. Desde sus primeros poemas ya se encuentra esa ambición espiritual y esa fe religiosa. Rimbaud es ambivalente, pero persigue un conocimiento profundo, que se manifiesta en su poesía. Es el fin último de ella, y él mismo así lo menciona:

Por el momento, lo que hago es encrapularme todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta, y me esfuerzo en volverme *vidente*: yo apenas sabría explicárselo y, aunque supiese, usted no comprendería nada en absoluto. Se trata de alcanzar lo desconocido por medio del desarreglo de *todos los sentidos*. Los sufrimientos que ello conlleva son enormes, pero hay que ser fuerte, haber nacido poeta, y yo me he reconocido poeta. No es culpa mía en absoluto.¹⁷³

Como ya se había dicho, la figura de Jesús tiene mucha relevancia en Rimbaud desde que era muy joven, por lo que seguramente está presente cuando habla de la figura del poeta *vidente*. De igual manera, la figura de Jesús presenta características proféticas: él mismo se reconoce como profeta en los evangelios, y hasta reconoce al propio Juan el Bautista como un profeta: “Cuando los príncipes de los sacerdotes y los fariseos oyeron sus parábolas, bien comprendieron que por ellos las decía. Y trataban de aprenderlo; pero les tuvieron miedo a las masas, porque lo tenían por profeta” (Mateo 21, 45-46). Por eso la figura de Jesús resulta tan atractiva para Rimbaud, por su interés por un conocimiento profundo; por la búsqueda de una sabiduría universal; por un estado de perfección espiritual y por el desinterés de las cosas materiales: todo esto se reunió en el quehacer poético del escritor francés:

Cuando comparó su “encrapulación” con la crucifixión —“*Stat mater dolorosa, dum pendet filius*” [“De pie está la madre dolorosa, mientras el hijo cuelga”]—, Izambard se lo tomó como una broma infantil: Arthur Rimbaud era un mesías delincuente que se crucificaba para molestar a su madre. Sin embargo, esta tergiversación de las frases del evangelio refleja su determinación de utilizar la vida de Jesús como guía para la trayectoria que quería seguir. De la misma que otros poetas le proporcionaban modelos negativos para escribir sus poemas, el cristianismo, purgado de normas y supersticiones, le proporcionaría un sistema para su búsqueda intelectual.¹⁷⁴

¹⁷²Jean Marie Carré, *op. cit.*, pp. 70-71.

¹⁷³Rimbaud *apud* Graham Robb, *op. cit.*, p. 96.

¹⁷⁴Graham Robb, *op. cit.*, p. 101.

En Pasolini también se encuentra la idea de la poesía como un medio para una revelación profética. Aunque Pasolini no construye de forma deliberada esa idea de poeta *vidente* por sí mismo como lo hizo Rimbaud, sí hay un interés por vislumbrar los caminos que tomaría la sociedad en un futuro. Un ejemplo de ello es su poema titulado “Alí dagli occhi azzurri”, que forma parte del libro *Poesia in forma di rosa*, publicado en 1964, en el que se integran poesías escritas por Pasolini entre 1961 y 1964. El poema habla de un hombre argelino, o que viene de Argelia, no se especifica; que busca llegar a Europa como ilegal en una barca junto a muchos hombres más:

Alì dagli Occhi Azzurri
uno dei tanti figli di figli,
scenderà da Algeri, su navi
a vela e a remi. Saranno
con lui migliaia di uomini
coi corpicini e gli occhi
di poveri cani dei padri
sulle barche varate nei Regni della Fame.
Porteranno con sè i bambini,
e il pane e il formaggio, nelle carte gialle del Lunedì di Pasqua.
Porteranno le nonne e gli asini, sulle triremi rubate ai porti coloniali.¹⁷⁵

En el poema los inmigrantes desembarcan en los puertos mediterráneos más importantes de Europa como Marsella, Nápoles o Barcelona y de ahí se esparcen por toda Europa portando la bandera de la Revolución. La imagen de cientos de inmigrantes desembarcando de manera ilegal de forma masiva es una constante en los noticieros de Europa en la actualidad, sobre todo de países como España o Italia, por lo que la descripción del poema de Pasolini resulta bastante actual: por esta razón me parece profético.

Ahí estriba el que se le haya otorgado a Pasolini el calificativo de “profeta”, de *homo videns*: sus palabras sobre la migración, entre otros temas, son profundamente actuales y he ahí que coincidan las percepciones que se tienen de Rimbaud, de Jesús y de Pasolini acerca de vislumbrar el futuro, a través de la escritura, de la poesía o de la religiosidad.

¹⁷⁵Pier Paolo Pasolini. *Poesia in forma di rosa*.
[Libro electrónico, http://lostrillodelgrillo.weebly.com/uploads/3/0/5/3/3053535/poesia_in_foma_di_rosa.pdf](http://lostrillodelgrillo.weebly.com/uploads/3/0/5/3/3053535/poesia_in_foma_di_rosa.pdf). 1964. p. 71. [consultado abril del 2020].

3.3 La lectura y la poesía como modificadora de la moral

La Revelación profética, en los tres casos mencionados anteriormente, el de Jesús, el de Pasolini y el de Rimbaud, se da a través de la palabra. Rimbaud propone que la poesía se empate al texto religioso al ser el portadora de una “verdad” escondida; pero no es una “verdad” o sentido espiritual, sino que conlleva a un nuevo tipo de “verdad”, una “verdad poética”: es la poesía la que esconde un sentido profundo, una sabiduría de carácter metafísico que es capaz de producir la Revelación de un conocimiento, de una *gnósis*.

Es evidente que en el personaje del huésped hay una intencionalidad profética y revelatoria. Es la conjugación de la Revelación del poeta *vidente* que propone Rimbaud y la revelación divina que se representa en el personaje bíblico del Cristo. Esto vuelve al huésped un sujeto que porta o que revela una verdad intermedia entre divina y poética.

Es en ese lugar en donde colocamos la Revelación, o el sentido místico que acompaña al personaje de *Teorema*. No es el lugar de la divinidad cristiana ni religiosa, es una especie de divinidad literaria. Es en ese lugar en donde se reconstruye el sentido que la alegoría ficcional articula. De esto podemos deducir que lo que revela es lo místico-ficcional, lo místico-poético, lo místico-imaginario, de lo que está conformado el encuentro divino de los personajes de la familia con el invitado; y, entonces, podemos afirmar que los personajes de *Teorema* encuentran en la Revelación que el huésped les ha mostrado, que existe una tercera verdad. Es la fe en la poesía de la que hablaba Rimbaud.

No creo que Dante fuera un visionario. Una visión es breve. Es imposible una visión tan larga como la de la *Comedia*. La visión fue voluntaria: debemos abandonarnos a ella y leerla, con fe poética. Dijo Coleridge que la fe poética es una voluntaria suspensión de la incredulidad. Si asistimos a una representación de teatro sabemos que en el escenario hay hombres disfrazados que repiten las palabras de Shakespeare, de Ibsen o de Pirandello que les han puesto en la boca. Pero nosotros aceptamos que esos hombres no son disfrazados; que ese hombre disfrazado que monologa lentamente en las antecámaras de la venganza es realmente el príncipe de Dinamarca, Hamlet; nos abandonamos. En el cinematógrafo es aún más curioso el procedimiento, porque estamos viendo no ya al disfrazado sino fotografías de disfrazados y sin embargo creemos en ellos mientras dura la proyección.¹⁷⁶

Los personajes de *Teorema* tienen que asumir, con toda su fe, que lo que el personaje-poeta les ha mostrado es una verdad, absoluta e incuestionable. La tercera verdad no es la verdad de la divinidad ni la verdad de la realidad racional y sensible; es la verdad de las imágenes poéticas, como una verdad autónoma, similar a la realidad divina, aunque independiente de ella. Sólo así es que el encuentro con la materialización del hecho poético

¹⁷⁶Jorge Luis Borges. *Siete noches*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980. p. 21.

y ficcional puede ser tan doloroso y puede llevar a un conocimiento totalizador como lo hacía la *gnosis*. Es ahí donde Pasolini coloca a la poesía, de forma paralela a la revelación de la verdad religiosa; como la portadora, en lo más profundo, de la sabiduría mística, encarnada, materializada, revelada, en el personaje del huésped, del hombre-divinidad, del Rimbaud-poeta. Es un misticismo de la poesía, el encuentro de la familia con lo místico-poético.

Lucia, como ya vimos, a partir del abandono se lanza en la búsqueda de hombres jóvenes que se asimilen físicamente al invitado con quienes mantener relaciones sexuales, en contraste con la actitud que mantenía de forma previa, en la que buscaba mantener una reputación de mujer casta y recatada, subordinada a su marido. Odetta cae en un estado comatoso, por lo que la destrucción de su carácter previo es casi total, es similar a la muerte. El padre deja su fábrica, la regala a sus trabajadores, se despoja de todas sus propiedades materiales, incluidas sus ropas y se va, desnudo, por el desierto, en una clara referencia, a los evangelios cristianos.

Pietro intenta volverse artista. Busca experimentar con nuevas técnicas pictóricas, que no se asemejen a ninguna técnica precedente, según él. Habla solo mientras pinta de forma un tanto extraña, como si se encontrara en una especie de estado de locura. Experimenta con la técnica de forma desesperada y ansiosa, buscando encontrar una técnica propia, pero como su creación artística parte más bien de la locura, no es capaz de lograrlo:

Che puerilità questa tecnica, questo ineliminabile momento pratico e manuale, questo stare chinati come scolari su un foglio, a segnarlo. Segnarlo, con diligenza, sempre come se fosse la prima volta, con la lingua fuori, gli occhi esaltati, e una vergogna terribile che invade tutto il corpo adoprato come un manichino. Ancora gobbo sopra i fogli, Pietro prova nuove tecniche, per vedere di superare la vergogna delle tecniche normali.¹⁷⁷

En Pietro es donde se puede notar de forma más clara la alegoría del encuentro místico con la literatura, en donde la poesía, y en este caso el arte o la pintura, producen una destrucción profunda, más que un beneficio para la salud. El encuentro directo con la esencia de la literatura es capaz de destruir la moral de los personajes o el carácter (*ethos*). Esto se puede notar a partir del acto de la lectura, tanto en Emilia como en Pietro, en una escena en donde aparecen el huésped y Pietro leyendo juntos un libro donde se muestran ilustraciones de diferentes pinturas: “Nella camera di Pietro, il giovane ospite, accanto a Pietro, sfoglia un grosso libro dalle tricornie splendenti alla luce del pomeriggio, che batte

¹⁷⁷Pasolini. *Teorema* pp. 1007-1008.

potente sulle pagine patinate”.¹⁷⁸ Parecería que el libro tuviese una magia luminosa. A partir del momento de la lectura comienzan los intereses artísticos y literarios de Pietro. Por eso busca de manera obcecada hacerse pintor, después de la partida del huésped, porque él despertó ese interés:

L’ospite si stacca anche lui dal gruppo che gioca — con quei visi di giovani già vecchi — e va a sedersi accanto a Pietro. Così, col piacere di ripetere anche cento volte le stesse cose, fieri della propria ribelione a ogni tradizione, e colmi di una passione pulita e profonda — *che si ha una sola volta nella vita* — , i due amici ricominciano a parlare di letteratura e di pittura”.¹⁷⁹

La alegoría de la literatura como destructiva se confirma en la apariencia física del invitado, que como ya vimos es casi idéntica a Rimbaud, pero también se confirma en esta escena en la que el invitado está leyendo junto a Pietro. Pasolini compara esa escena con uno de los momentos más conocidos y famosos de la literatura italiana: en ese momento se puede ver la segunda referencia dantesca dentro de *Teorema*, además de esa otra en donde se mencionaba al *Convivio*: “Pietro e l’ospite si distolgono dal calore dei loro corpi seduti uno accanto all’altro, con sulle ginocchia il libro galeotto, ed escono nel giardino”.¹⁸⁰

Al denominar al libro que Pietro y el invitado están leyendo juntos como el “libro galeotto” Pasolini hace una alusión directa al episodio de Paolo y Francesca en el canto V del *Infierno*. Ahí podemos ver que un tal Paolo y una mujer llamada Francesca, que eran cuñados, se enamoran cuando estaban leyendo un libro, que se llamaba también “galeotto”. Francesca estaba casada con el hermano de Paolo, que los asesinó al enterarse de la infidelidad, por lo que murieron en pecado. Dante los encuentra en el segundo círculo del infierno, donde se encuentran las almas de los lujuriosos. Al preguntarle Dante a Francesca por qué se encontraban ahí ella le responde:

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, que mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu ‘l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.
(*Inferno* V, vv. 127-138).

¹⁷⁸*Ibidem*, p. 926.

¹⁷⁹*Ibidem*, p. 928-929.

¹⁸⁰*Ibidem*, p. 927.

Es la lectura de ese libro la que produce, según Dante, un amor espontáneo y profundo que los conduce a la muerte, como lo explica en ese mismo canto: “Amor, ch’a nullo amato amar perdona / mi prese del costui piacer sì forte / che, come vedi, ancor non m’abbandona / Amor condusse noi ad una morte” (Inferno V, vv. 103-106). Es un amor espontáneo que causa un placer tan fuerte que no los abandona incluso después de la muerte. En este caso, como en el caso de *Teorema*, las relaciones amorosas son extramatrimoniales. Paolo y Francesca estaban casados con otras parejas, en el momento que surgió ese deseo (*piacer sí forte*), que los une incluso después de la muerte, y es el mismo caso del amor o más bien deseo entre Dante y Beatrice pues ambos estaban casados con otras parejas. Para los valores cristianos, aunque la historia de Paolo y Francesca sea profundamente conmovedora, es una relación extramatrimonial, por lo tanto, es inmoral y “pecaminosa”, por eso sus almas se encuentran penando en el infierno.

3.4 La modificación de la identidad de los personajes

La destrucción de la moral de los personajes en *Teorema* se da cuando el invitado los abandona, y además de perder los valores morales, pierden, de igual manera, el juicio, o la percepción de la realidad, caen en una especie de estado de desesperación y locura. Por lo tanto, tenemos que, en la narración de *Teorema*, en la primera parte el carácter de los personajes está construido de forma fija y definida, con cualidades morales establecidas; y, en la segunda parte, los personajes caen en una especie de ambigüedad que suprime toda cualidad moral o ética.

El carácter, según Aristóteles, como lo dice en la *Poética*, es la conformación moral del personaje: “mientras que el carácter es lo que nos incita a adscribir ciertas cualidades morales a los protagonistas, y el pensamiento se advierte en todo lo que ellos dicen cuando prueban un aspecto particular, o quizás enuncian una verdad general”.¹⁸¹ Si los personajes son imitación de las acciones humanas, entonces éstos tienen, de la misma manera que los hombres, una condición ética (*ethos*). En Aristóteles el carácter de los personajes está subordinado a la acción de la trama: “En un drama, entonces, los personajes no actúan para representar los caracteres; incluyen los caracteres en favor de la acción. De modo que es la acción en ella, es decir, su fábula o trama la que constituye el fin o propósito de la tragedia,

¹⁸¹Aristóteles. *Poética*. Electrónico: https://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf p.10 [consultado abril 2020].

y el fin es en todas partes lo principal”.¹⁸² Por lo tanto, el carácter de los personajes es inmutable porque cumplir con su destino es el propósito principal del personaje. El encuentro con el huésped, en *Teorema*, rompe esta dinámica y podemos decir que suprime el *ethos* de los personajes cuando elimina estos valores morales.

En los personajes aristotélicos los caracteres se subordinaban a la acción de la trama, pero en *Teorema* pasa una condición particular: los personajes se superponen a la acción. Paul Ricoeur denominó a los caracteres aristotélicos en la trama como identidades narrativas. Para el filósofo francés había dos tipos de identidad narrativa: una era la *idem* que permanecía siempre inmutable, la otra era la *ipse*. La *ipseidad* proporcionaba al personaje una conciencia de sí mismo, como lo explica Angelica Tornero:

Los relatos literarios no sólo toleran, en palabras de Ricoeur, sino que engendran las “variaciones imaginativas”, con lo que ponen en tensión los polos de la identidad *idem* e *ipse*, llevándolos, en ocasiones, hasta las últimas consecuencias: por una parte, confundir identidad *Idem* con *ipse*, por otro lado la puesta al desnudo de la *ipseidad* por la pérdida de la mismidad, lo cual sucede en aquellos casos en los que ya no es posible igualar al personaje con su carácter.¹⁸³

Cuando la condición ética o *ethos* del personaje se mantiene fija, crea personajes con identidades inmutables, es la identidad *idem*. Son los personajes de la literatura clásica, por ejemplo Aquiles, que tiene claro que morirá en la guerra y no hay forma de que evada ese destino. La acción guerrera de Aquiles está por encima de su carácter o identidad. A eso se refiere Aristóteles cuando dice que las acciones están por encima del carácter: “El arte clásico, afirma García Berrio, ofrecía arquetipos de una pieza, en inmutable permanencia a lo largo de la estructura de acontecimiento del argumento. Estos personajes, configurados como una sola pieza, inalterables a lo largo de la obra, permanecen iguales a sí mismos, a pesar de las variaciones. El héroe clásico se presenta plenamente definido”.¹⁸⁴

En la identidad *ipse* el carácter varía y sí se modifica. La dimensión ética puede que desaparezca o que no esté claramente definida: “La identidad *ipse* (sí mismo) se refiere a lo propio, lo cual quiere decir que la identidad no es única y para siempre, sino que se resuelve a través de diferentes situaciones propias del sujeto actuante, del agente de la acción, que se reconoce al narrar las acciones que realiza. Así, la *ipseidad* incluye el cambio en la cohesión de una vida. La identidad narrativa es el resultado de la integración de lo

¹⁸² *Idem*.

¹⁸³ Angélica Tornero. *El personaje literario historia y borradura: Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México, Miguel Ángel Porrúa, 2011, p. 160.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 54.

heterogéneo en la historia narrada”.¹⁸⁵

La conciencia de sí mismos de los personajes de *Teorema*, que se da a partir del encuentro con el huésped, es la que crea un cambio radical. Pasan de tener una identidad *idem*, de ser el claro ejemplo de un personaje con características inmutables como en la literatura clásica, a perder prácticamente toda su identidad.

Hay otros casos en la literatura de personajes con identidad *ipse* en donde también hay una mutación de la identidad, pero de forma diferente que en *Teorema*. Es el caso de los *Bildungsroman*. En estos casos la transformación de la identidad se va dando de forma paulatina durante toda la obra. En el caso de *Teorema* los personajes pasan de forma abrupta de tener una clara identidad *Idem* (valores morales fijos) a perder casi por completo su identidad, como en el caso de Odetta que cae en coma, o a tener una identidad muy ambigua e indefinida, con comportamientos extraños, similares a la locura, como en los demás personajes. La pérdida total de la identidad se denomina *Ichlosigkeit*, que sería como una pérdida del yo, traducido al español: “Por otro lado, se da el caso, sobretudo en cierta narrativa del siglo XX, que lo que se desea plantear es la *Ichlosigkeit*, la pérdida de la identidad”.¹⁸⁶ Es claramente lo que se quiere narrar en *Teorema*, la pérdida de la identidad ligada a los valores morales. La pérdida completa del yo es el irreductible camino hacia la muerte, o a un lugar muy cercano a ella: el encuentro con el huésped, con la literatura, dirige a los personajes a la muerte o a la autodestrucción.

Entonces, lo que destruye la literatura, o el encuentro místico-ficcional con ella, es la identidad. La destrucción que produce el encuentro con el huésped sirve para poner en tela de juicio y cuestionar la decadencia de una sociedad, en este caso la burguesía italiana. *Teorema* sirve para denunciar los valores conservadores de la ideología cristiana que se fundamentan en la familia y en la idea de amor tradicional; la destrucción de la identidad destruye también la conformación de la familia nuclear, en la que están fundamentados los valores cristianos y que el mismo Jesús cuestiona al mencionar que no venía a traer paz sino guerra entre el hombre y su padre:

Pero esta identidad *ipse* analizada en el marco de las narraciones de ficción, no es suficiente para lograr la promesa, el mantenimiento del sí, porque, sobre todo en la novelas contemporáneas —pensemos en el caso extremo de la *nouveau nouveau roman*—, de lo que se trata es de cuestionar la identidad, de poner en tela de juicio la existencia de un ‘quién’ responsable de sus acciones.¹⁸⁷

¹⁸⁵*Ibidem*, p. 150.

¹⁸⁶*Ibidem*, p. 161.

¹⁸⁷*Ibidem*, p. 156.

Por tanto, bien podemos decir que esa es la función de la destrucción de la identidad: cuestionar no sólo la identidad, sino la realidad misma. La ficción se separa de la función aristotélica en donde el arte es una imitación de la realidad. La ficción se dirige, por lo tanto, más que a una realidad particular, a una realidad universal. Al alegorizar la ficción Pasolini saca a la obra de su contexto, la Italia industrializada y rica del norte. La ubicación específica de la obra, temporal y geográfica, deja de tener una relevancia primordial y la denuncia que Pasolini expone en *Teorema* va más allá de críticas políticas de una cierta sociedad o de una cierta época: lo que Pasolini quiere resaltar es la pérdida de intereses universales y espirituales, no sólo en la sociedad, sino en el arte mismo.

Conclusión

La figuración alegórica de la literatura, representada en la belleza de un hombre que produce una sensación de deseo desbordado en los personajes de *Teorema*, se dirige hacia “el universal”: lo que hay en lo más profundo de la poesía, la verdad que se les revela, dentro de lo imaginativo que el huésped comunica y transmite, dentro de la ficción; lo místico-poético, con lo que los personajes tienen un encuentro directo, espiritual. Es una verdad literaria universal, una realidad totalizadora, un conocimiento unificado, que sólo se revela a través del arte y de la literatura: esa que se le reveló a Pietro y por la que quiso volverse artista, un pintor “novedoso”.

La poesía, según María Zambrano, no busca más que la unidad, una unidad particular. Según Zambrano la filosofía griega se empata con el cristianismo en una idea, un principio creador: el *logos*. El *logos*, en el cristianismo, como lo podemos ver en el Evangelio de San Juan es el verbo: “Cuando la creación, el Verbo ya existía, el verbo estaba con Dios y el Verbo era Dios” (Juan 1,1). El Verbo o *logos* es un principio que existe antes de la creación, existe antes de Dios pero al mismo tiempo el Verbo es Dios, por lo tanto es un principio totalizador y Dios es un principio Universal. En filosofía el *logos* es la razón, por lo tanto es una razón absoluta, una verdad universal:

“En el principio era el verbo”; el *logos*, la palabra creadora y ordenadora, que pone en movimiento y legisla. Con estas palabras, la más pura razón cristiana viene a engarzarse con la razón filosófica griega. La venida a la tierra de una criatura que llevaba en su naturaleza una contradicción extrema, impensable, de ser a la vez divino y humano, no detuvo con su divino absurdo el camino del *logos* platónico-aristotélico, no rompió con la fuerza de la razón, con su primacía. A pesar de la “locura de la sabiduría” flagelante de san Pablo, la razón como última raíz del universo seguía en pie. Algo nuevo sin embargo había advenido: la razón, el *logos* era creador, frente al abismo de la nada; era la palabra de quien lo podía todo hablando. Y el *logos* quedaba situado más allá del hombre y más allá de la naturaleza, más allá del ser y de la nada. Era el principio más allá de todo lo principiado.¹⁸⁸

El huésped es *logos* como elemento generador de la poesía, la divinidad-poeta que es hombre y divinidad al mismo tiempo. Es un Dios de la poesía, la poesía totalizadora, que es capaz de acogerlo todo. Es ese principio, el principio de todas las cosas, el que busca la filosofía griega y la teología cristiana, un principio universal y absoluto. Esa es la unidad a

¹⁸⁸María Zambrano. *Filosofía y poesía*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, sexta edición, 2016. p.p 16-17.

la que se refiere Zambrano. La palabra es creadora, creadora de la materia y de la razón. La poesía, de igual manera debe aspirar a ese principio y la novedad, en Zambrano, es que la poesía sí es capaz de alcanzar esa unidad que se encarna o toma forma en el poema: “El poema es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, diríamos encarnada. El poeta no ejerció violencia alguna sobre las heterogéneas apariencias y, sin violencia alguna, también logró la unidad”.¹⁸⁹ El huésped es la unidad de la palabra encarnada, es la revelación de lo poético. Y de igual forma, la unidad se manifiesta en la belleza, pero está oculta en el poema hasta que se manifiesta, se hace visible, se revela: “¿Es que la verdad era otra? Tocaba ya alguna verdad más allá de la filosofía, una verdad que solamente podía ser revelada por la belleza poética; una verdad que no puede ser demostrada, sino sólo sugerida por ese *más* que expande el misterio de la belleza sobre las razones.”¹⁹⁰ La belleza, esa *belleza poética* a la que se refiere Zambrano es la unidad, es el orden, es la técnica, pero es la Revelación; es la Verdad, la “verdad última” que se manifiesta en forma de poema.

Esa es la estructura y el proceso en el que se construye lo místico-poético. En ese ser, el huésped, en esa contradicción entre humano y divinidad; dentro de la alegoría de lo místico-poético, dentro de la ficción, se manifiesta la verdad última, absoluta, pero en este caso no es la verdad divina del cristianismo, es una verdad autónoma, la verdad ficcional o de la imaginación. El huésped, por lo tanto, es el *logos* de lo poético; es el Verbo vuelto hombre, lo universal de lo literario y, de la creación técnica. Es la belleza materializada, la belleza de la poesía, del orden, de la forma y de la belleza estética: el huésped es el hombre-poeta-divinidad. Es la poesía vuelta profecía: es, en forma alegórica del modo de ser, de ser hombre, palabra y poeta al mismo tiempo; creación y razón; forma imaginativa y materialidad. La verdad o el *logos* de la poesía que se conforma como unidad en el poema crea su propia realidad, autónoma y liberada. La unidad de la poesía se dirige a la totalidad. En la verdad imaginativa conviven el ser y el no ser (el lugar umbrálico); las cosas concretas y las posibilidades; lo imaginativo, lo onírico y lo racional, es una unidad más compleja que la unidad de la filosofía, que lo abarca todo, una verdad totalizante:

El filósofo quiere lo uno, porque lo quiere todo, hemos dicho. Y el poeta no quiere propiamente todo, porque teme que en este todo no esté en efecto cada una de las cosas y sus matices; el poeta quiere una y cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna. Quiere un todo desde el cual se posea cada cosa, mas no entendiendo por cosa esa unidad hecha de sustracciones. La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la

¹⁸⁹*Ibidem*, p. 23.

¹⁹⁰*Ibidem*, p. 20.

inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás. El poeta saca de la humillación del no ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. El poeta no se afana para que de las cosas que hay, unas sean, y otras no lleguen a este privilegio, sino que trabaja para que todo lo que hay y lo que no hay llegue a ser. El poeta no teme a la nada.¹⁹¹

Este cuestionamiento a la realidad, esta ruptura, esta incursión de una nueva realidad, la realidad umbrálica, está presente en *Teorema* de manera consciente: “Il deserto mi si presenta come ciò / che, della realtà, è solo indispensabile. / O meglio ancora, come la realtà / di tutto spogliata fuori che della sua essenza / così come se la rappresenta chi vive, e, qualche volta, / la pensa, pur senza essere un filosofo”.¹⁹² La realidad a la que apunta Zambrano es similar al desierto, que en *Teorema* es el símbolo de la vastedad, de la lejanía, del vacío, de la soledad absoluta; en donde no existe lo sensible más que como una visión, como una alucinación; acto que se presenta en la imaginación; esa verdad, escindida de la filosofía y, por tanto, de la teología, pero también de la razón, se encuentra en el acto poético. Ese es el lugar de “intermedialidad” o espacio umbrálico. Es esa verdad, que Pasolini introduce a través de la figura del desierto, en la que se pierde el padre Paolo, después de regalar su fábrica y despojarse de todas sus posesiones, realidad que se basta a sí misma: “Non c'è infatti, qui intorno, niente / oltre a ciò che necessario: / la terra, il cielo, e il corpo di un uomo [...] È vero: il simbolo della realtà / ha qualcosa che la realtà non ha: / esso ne rappresenta ogni significato, / eppure vi aggiunge – per la stessa sua natura rappresentativa un significato nuovo”.¹⁹³ En el desierto existe el todo y existe la nada al mismo tiempo. Es una realidad novedosa, que porta nuevas significaciones, nuevas posibilidades, infinitas, donde se crea la unidad de lo real con lo no real; de lo sacro con la profanación; realidad laica y divina: “–laica per imposizione di una cultura di gente oppressa – / di una vicenda cominciata per portare a Dio”.¹⁹⁴

El desierto es símbolo del lugar donde se aloja la poesía y no sólo del lugar en donde Dios hace vagar a su pueblo como se dice en el epígrafe de *Teorema*. Es en ese lugar donde se articula la alegoría del huésped hecho poeta. Reconstruye el sentido profundo al que los místicos aspiraban. La materialización de la poesía es donde se desarrolla el misticismo de la novela de *Teorema*. El desierto, en su figura simbólica, dentro la novela,

¹⁹¹*Ibidem*, pp. 22-23.

¹⁹²Pasolini. *Teorema*, p. 1053.

¹⁹³*Ibidem*, pp. 1053-1054.

¹⁹⁴*Idem*.

como la poesía, es el lugar de las posibilidades infinitas, de la nueva realidad, del encuentro con el sacro, del encuentro místico. Pasolini no es un teólogo ni un filósofo, pero sí es un poeta, y como poeta está consciente de las posibilidades mágicas de la poesía, pues al final de cuentas, la poesía, como lugar de creación, de apertura, de posibilidad, de la Revelación, no está tan alejada del misticismo religioso. Y Pasolini, como poeta, lo sabe muy bien, que la poesía es portadora de un conocimiento total. En *Teorema* este conocimiento se revela en la figura del huésped, que en la interpretación alegórica es la materialización, el *logos* de lo poético. Al final, el padre, Paolo, sabe bien que posé la sabiduría, que es un hombre que sabe: “È un urlo che vuol far sapere, / in questo luogo disabitato, *che io esisto*, / oppure, che non soltanto esisto, / *ma che so*”.¹⁹⁵ Es ya un hombre nuevo, un hombre que ha contemplado la Revelación, no sólo de la divinidad, sino la Revelación del acto poético, el acceso a la sabiduría total, a la gnósis de la poesía.

A los personajes de *Teorema* se les revela esa verdad oculta, totalizadora y absoluta. Pero esa verdad no les produce una sensación de bienestar, porque la belleza, fuera de la idealización, hace confrontarse al hombre consigo mismo, con sus pasiones más profundas, con sus sentimientos más interiores, con un deseo que lo sobrepasa: “Y este no conformarse ante la desaparición inexorable de la belleza trae para la vida una fatal consecuencia: la destrucción, la amenaza perpetua de todo orden que se establezca. Destrucción del orden, porque es destrucción de la unidad”.¹⁹⁶

La destrucción que produce la literatura, que produce lo poético, al terminar con el orden, es la destrucción del carácter, de las cualidades morales. La Revelación produce una conversión en los personajes. Los personajes se trasladan, en términos narratológicos, de una identidad *idem* a una *ipse*, y de ahí a la completa destrucción del yo, *ichloskeit*. Los personajes se convierten, (en el sentido religioso del término conversión) y es así como experimentan un cambio radical en sus comportamientos, que los llevan a situaciones ambiguas, llenas de una desesperación similar a la locura. Sólo en Emilia, proveniente de una clase campesina, el dolor de la pérdida del sujeto deseado dirige a la Salvación, es la única que encuentra el camino hacia la santificación, a la *via unitiva*, como se lo hace saber el huésped cuando se despide de ella y le dice que no volverá a verlo:

Tu sarai l'unica a sapere, quando sarò partito, / che non tornerò mai più, e mi cercherai / dove
dovrai cercarmi : non guarderai nemmeno / la strada per dove mi allontanerò e scomparirò, /
e che tutti gli altri, invece, vedranno, stupiti, / come per la prima volta, piena di un senso

¹⁹⁵*Ibidem*, p.1055.

¹⁹⁶Zambrano. *op. cit.*, p. 37

nuovo, / in tutta la sua ricchezza e la sua bruttezza / emergere nella coscienza.¹⁹⁷

La interpretación alegórica que se realiza en este trabajo parte de un lugar laico y analítico en donde el texto no es más que un material literario que es capaz de producir un sentido alterno que no tiene ninguna característica mística, sino que es el plano retórico y estilístico el que produce una alternancia de significación a la textual. Sin embargo, el misticismo de la obra de *Teorema*, que estaría relacionado de forma muy cercana con la tradición exegética cristiana de la alegoría, sí se encuentra en el plano temático, en el plano ficcional, de manera muy evidente, pues los personajes de la novela se encuentran con una divinidad encarnada, con esa verdad absoluta que les revela una verdad.

Me gustaría concluir con una cita de María González que explica muy bien la relación de *Teorema* con la poesía mística cristiana y, en especial, con San Juan de Cruz, y cómo el erotismo participa de manera muy diferente en ambos casos, teniendo en cuenta que, como quedó claro en el segundo capítulo de este trabajo, la idea de un supuesto amor puro en San Juan de la Cruz está también incompleta, porque también está cargada de valores morales conservadores, como la idea de los esposos que contiene una conformación de relaciones en las que existe un participante activo y en contraposición el otro completamente pasivo; sin embargo la cita sí expone de manera muy clara lo que ha querido mostrar este trabajo y a los fines a los que ha querido llegar:

San Juan de la Cruz plantea la búsqueda como acto humano consciente que deja el mundo para ascender al monte Carmelo del amor entregado a los pobres, sentirse iluminado por el rostro de Dios reflejado en la creación natural del vergel, y llegar a la cumbre de la unión perfecta con el Amado, el éxtasis místico. Pier Paolo Pasolini plantea tal búsqueda como acto humano agónico y compulsivo que deja sus propiedades particulares al subproletariado para deambular sin nada por el desierto que le ha sido iluminado por el “je suis un Autre” como vacío esencial e infinito de su vida tras la ausencia del dios que lo enamoró en su imprevista y fugaz epifanía. Este misticismo al revés, hecho no de proyectos de fe sino de ansiedades solitarias, es la seca amargura crítica de su discurso. En complicidad con las obras de Rimbaud, sucede que Pasolini imagina que, tras experimentar la unión con Dionisio —el dios trágico del don del exceso ebrio y ángel exterminador de cualquier orden satisfecho—, el hombre no tiene más *Iluminaciones* que vivir *Una temporada en el infierno*.¹⁹⁸

¹⁹⁷Pasolini, *Teorema*, p. 978.

¹⁹⁸María González, *op. cit.*, p. 59.

Bibliografía

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México, Fondo de Cultura Económica, traducción de Alfredo N. Galetti, tercera edición, 1998.
- ALFANO, Giancarlo, Francesco de Cristofaro (compiladores). *Il romanzo in Italia, IV El secondo Novecento*. Roma, Carocci, 2018.
- ALIGHIERI, Dante. *Tutte le opere*, Roma, Newton Compton, 2016.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. México, Porrúa, primera edición en “sepan cuantos”, 1999.
- ARISTOTELES. *Poética*. Electrónico:
https://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf
- AUERBACH, Erich. *Mímesis, la representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, traducción de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz, segunda edición, 2014.
- BAENA, Enrique. *El ser y la ficción*. Barcelona, Antrhopos, 2004.
- BEUCHOT, Mauricio. *La hermenéutica en la edad media*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- BERNARDI, Sandro. *Studi Novecenteschi, rivista di storia della letter italiana contemporanea*. Padova, Accademia Editoriale, 2004 Vol. 31, No. 67/68.
- BEUCHOT, Mauricio. *Historia de la filosofía medieval*. México, Fondo de Cultura Económica, primera impresión, 2013.
- Biblia Latinoamericana*. Madrid, Verbo Divino, segunda edición 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Siete noches*. México, Fondo de Cultura Económica, colección Tierra firme, primera edición, 1980.
- BURKHARD, Jacob. *Del paganismo al cristianismo*. México, Fondo de Cultura Económica, traducción de Eugenio Ímaz, primera edición en español, 1945.
- CARRÉ, Jean-Marie. *Vida de Rimbaud*. Buenos Aires, La Pléyade, 1974. Libro electrónico:
<https://mercaba.org/SANLUIS/ALiteratura/Estudios/Carre,%20Jean%20Marie%20-%20Vida%20De%20Rimbaud.pdf>
- COPLESTON, Fredrick Charles, *El pensamiento de Santo Tomás*. Traducción de Elsa Cecilia Frost, México, Fondo de Cultura Económica, décima reimpresión, 2014.

- DE LA CRUZ, Juan. *Obras completas*. México, Porrúa, octava edición, 2016.
- DE SANCTIS, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, edición de referencia: Salani, Firenze, 1965. Electrónico:
http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t219.pdf
- ECO, Umberto. *Il Gruppo 63, quaranta anni dopo*. Electrónico:
<http://www.umbertoeco.it/CV/Il%20Gruppo%2063,%20quarant'annin%20dopo.pdf>
- ECO, Umberto. *Las poéticas de Joyce*. Traducción de Helena Lozano. Barcelona, Debolsillo, , primera edición, 2011.
- ERCOLINO, Stefano. *The Novel-Essay, 1884-1947*. New York, Palgrave Macmillan, primera edición. 2014.
- GARCÍA BAZÁN, Francisco. *La gnosis eterna I. Antología de textos gnósticos, latinos y coptos*. Madrid, Trotta, primera edición, 2003.
- GONZÁLEZ García, María. *Misticismo y erotismo: De san Juan de la Cruz a Pier Paolo Pasolini: Alegoría y teorema de la seducción*. *Hispanic Journal*, v. 33. Indiana, University of Pennsylvania, 2012 .
- GUIGNEBERT, Charles. *El cristianismo antiguo*. Traducción de Nélida Orfila, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- GUTIÉRREZ VILLAVICENCIO, Andrés. *El tiempo en Farabeuf*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Primera edición, 2013.
- JONAS, Hans. *La religión gnóstica, El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*. Traducción de Menchu Gutiérrez. Madrid, Siruela, segunda edición, 2003.
- LAMBERTI, Mariapia. *La invención del amor*. Revista de la Universidad de México, colección: “Orígenes”, febrero de 2019 :
<https://www.revistadelauniversidad.mx/releases/170fee97-7177-4f84-a523044abe95d253/origenes>
- MANICA, Raffaele. *Pasolini, invettiva e azzurro, due letture di Teorema*. Roma, Nuova Cultura, 2006.
- Pasolini e l'omologazione” trasmissione rai “Pasolini e la forma della città”*. [Video electrónico]:
https://www.youtube.com/watch?v=2b_Jr3z3LUI
- PASOLINI, Pier Paolo. *La voce di Pasolini: i testi*. Milano, Feltrinelli, 2007.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Poesia in forma di rosa*. Milano, Garzanti, 1964. Electrónico:
http://lostrillodelgrillo.weebly.com/uploads/3/0/5/3/3053535/poesia_in_foma_di_rosa.pdf

- PASOLINI, Pier Paolo. *Romanzi e racconti. Volume II. Teorema*. Milano, Mondadori, I meridiani, curaduría de Walter Siti, primera edición, 1998.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano, Mondadori, I meridiani, curaduría de Walter Siti, tercera edición 2009. Nico Naldini.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano, Mondadori, I meridiani, curaduría de Walter Siti y Silvia Di Laude, primera edición, 1999.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Teorema*. Milano, Garzanti, tercera reimpresión, 2006.
- Pier Paolo Pasolini about his film "Teorema", 1969*. [Video electrónico]:
<https://www.youtube.com/watch?v=5RK5L1KeQzA>
- POLICASTRO, Gilda. *Polemiche letterarie*. Roma, Carocci, Primera edición, 2012.
- PEREZ, Gabriela. *Teorema, de Pasolini*. <https://lalibretadeirmagallo.com/2016/06/27/teorema-de-pasolini/>
- Santa Biblia*. México, Ediciones paulinas, 130ª edición, 2017.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración I, configuración del tiempo en el relato histórico*. Traducción de Agustín Neira México, Siglo XXI, , quinta edición en español, 2004.
- ROBB, Graham. *Rimbaud, Biografía*. Barcelona, Tusquets, traducción de Daniel Aguirre Oteiza, primera edición, 2001.
- SAN AGUSTÍN. *Confesiones*. México, Porrúa, vigésima edición, 2018.
- SAN AGUSTÍN. *La ciudad de Dios*. México, Porrúa, décimo novena edición, 2017.
- SICILIANO, Enzo. *Vita di Pasolini*. Firenze, Giunti, primera edición, 1995.
- "*Teorema*": *de la censura a la televisión*. La Nación, 16 de julio de 2004. Electrónico:
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teorema-de-la-censura-a-la-television-nid618802/>
- TOME Diez, Mario. *La actual narrativa francesa*. En *Estudios Humanísticos. Filología*, 9, 1987, pp. 101-108. Electrónico: www.Dialnet-LaActualNarrativaFrancesaI-104693.pdf
- TORNERO, Angélica. *El personaje literario historia y borradura: Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México, Miguel Angel Porrúa, primera edición, 2011.
- VARO ZAFRA, Juan. *Alegoría y metafísica*. Granada, Universidad de Granada, 2007.
- VERSACE, Eliana. *1º diciembre 1970. Cinquant'anni fa il divorzio. L'inizio della secolarizzazione*. Electrónico: <https://www.avvenire.it/opinioni/pagine/cinquantanni-fa-il-divorzio-linizio-della-secolarizzazione>

ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, sexta edición, 2016.