

padas. Y claro está que tiene importancia la contundencia y la energía de esas formas, pero precisamente allí, lo que cobra una mejor importancia es la agrupación propiamente dicha. Se podría hablar del vacío espacial; pero no, se trata de otra cosa: se trata de la intencionada unión y la intencionada desunión de esas piedras encadenadas como en las murallas micénicas.

Y es que, en realidad, en Ipousteguy acaso no se podría hablar de "espacio" —de una conciencia formal y dimensional del vacío—, sino de "hueco". De hueco, sí, pero con una enorme conciencia de sí mismo. De hueco, con la misma conciencia de protagonismo que tiene el espacio en otro tipo de escultura. El hueco, en Ipousteguy, se niega a ser un negativo de la forma. Y otra cosa que para él es fundamental: las juntas de la forma. Es como si el escultor hubiera hecho una especie de rechazo de la estatua: Le interesa la forma, no la estatua. Y por eso es como si estuviese realizando una especie de investigación genealógica de cada forma, en la que casi todas ellas quedan viviseccionadas en sus partes lógicas.

En la primera página del catálogo de Ipousteguy aparece una fotografía suya en la que se le ve, de medio cuerpo para arriba desnudo, martillo y cincel en mano, sacando de punto una de sus formas. Y es curioso: se parece a sus esculturas. Esa impresión de fuerza contenida que ellas nos dan nos la proporciona también el escultor.

■ JOSE M. MORENO GALVAN.



## Las hipótesis de un teorema

Lejanos quedan ya los ecos del "affaire" "Teorema": presentado —contra el criterio de Pasolini, que se negó a recibir cualquier posible premio— en la muy accidentada Mostra de

Venecia de 1968, el film obtuvo el galardón de la Oficina Católica Internacional del Cine, así como el de la mejor interpretación femenina para Laura Betti. Fue el premio de la OCIC el que levantó la tempestad, pues los medios católicos integristas se escandalizaron ante el hecho de que hubiera sido concedido a una película que consideraban "obscena, blasfema y marxista", llegando a conseguir —con el total apoyo del Vaticano— que el buró directivo de la Oficina Católica revocase la decisión tomada por mayoría (de cuatro votos sobre seis) en Venecia por un Jurado internacional que presidía el jesuita canadiense —y autor de un estimable libro sobre Pasolini— padre Marc Gervais. Pero el "affaire" "Teorema" no se detuvo en esta disputa entre católicos de uno y otro signo: pocos días después de ser estrenado en Roma, el film fue secuestrado judicialmente tras la denuncia por "obscenidad" presentada por un abogado de la derecha más conservadora, quien ya había seguido el mismo método con diversas películas, entre ellas "Blow up", de Antonioni, y que argumentó como base de su denuncia el "haberse sentido turbado sexualmente tras la visión del film"... El juicio tuvo lugar en Venecia durante la segunda quincena del mes de noviembre de 1968, resultando Pasolini y su productor absueltos del "delito de publicación obscena" y liberada la película para su exhibición comercial. La sensates del juez veneciano respondió así al "argumento" del abogado derechista: "La turbación que me ha causado 'Teorema' no es en absoluto sexual, sino esencialmente ideológica y mística. Como se trata indiscutiblemente de una obra de arte, no puede ser obscena"...

Sin embargo, aquí y allá, en los lugares donde la censura ha reinado y reina, "Teorema" se vio perseguida, insultada, prohibida (como tantas otras películas de Pasolini, aun después de su muerte; véase el caso actual de "Saló o los 120 días de Sodoma", tan similar al que hemos descrito, o la extensa zona de la filmografía pasoliniana, e incluso un libro de entrevistas con el cineasta, que todavía se



Pier Paolo Pasolini.

nos oculta en España). Ocho años después de su realización, y únicamente para "salas especiales", por fin llega hasta nosotros, gracias quizá a la triste coyuntura del asesinato de Pasolini y la oportunista atención hacia su obra que ha originado (de la que puede dar testimonio el libro "En torno a Pasolini", de Roberto Laurenti, recién editado en España). Un asesinato que, por los mismos días en que "Teorema" se estrenaba en Madrid o Barcelona, va adquiriendo sus verdaderos perfiles tras la decisión de los Tribunales italianos en el sentido de que se reinicie la hasta ahora

fraudulenta investigación policial, toda vez que ya se ha dictaminado pericialmente que fueron más de una las personas que intervinieron en el hecho criminal, lo que coincide con las tesis de asesinato directa o indirectamente político mantenidas por Oriana Fallaci, Alberto Moravia o Bernardo Bertolucci.

¿Qué puede significar hoy para el espectador español la visión de "Teorema"? Creo que, ante todo, la oportunidad de acceder a los núcleos más significativos de una obra que ha ido viendo de manera incompleta, mutilada o en un desorden cronológico que lleva necesariamente a la confusión. Si —en mi opinión— este es el film que con mayor profundidad y riqueza expresiva contiene la problemática pasoliniana, su mundo poético y sus preocupaciones ideológicas y morales, de su análisis surgirán necesariamente los puentes capaces de unir las diversas parcelas de una filmografía contemplada irregularmente. No de forma totalizadora —porque le falta el contacto con obras decisivas, como "Uccellini" o tan reveladoras de una toma de postura como las que componen la llamada "trilogía de la vida"—, pero sí bastante aproximada, el



espectador español puede a partir de "Teorema" encontrar las llaves que le permitan abrir un universo que quizá hasta ahora (y pienso, por ejemplo, en "Porcile" o "Edipo, el hijo de la fortuna", largometrajes inmediatamente posterior y anterior al que comentamos) se le aparecía como algo excesivamente cerrado, complejo e incluso inadecuado.

Y concedo a "Teorema" este valor de "vía de conocimiento" no ya por su excepcional calidad como obra cinematográfica, ni siquiera por la estimación subjetiva de que nos hallemos ante el mejor Pasolini, sino por mi creencia de que —merced a una estructura narrativa que es tan férrea como el título de la película hace suponer, pero, precisamente por ello, tan matemáticamente clarificadora— "Teorema" sintetiza con el máximo de exactitud unas constantes temáticas que, presentes a lo largo de la trayectoria de Pasolini, cabría incluir en estos cuatro núcleos: a) el testimonio de la crisis histórica de una burguesía industrial que se debate entre su inercia como clase y su deseo inconsciente de encontrar una alternativa distinta para su existencia; b) lo sagrado (o lo mítico o lo mágico) como un valor olvidado por dicha burguesía mediante una etapa anterior de distorsionamiento y mixtificación; c) la realidad de un subproletariado —o, en otros casos, de un campesinado— que mantiene sin contaminar dicho valor, pero también sin explicitarlo exteriormente, es decir, en estado de potencia, y d) la creencia de que el erotismo es, más allá de una "fuerza natural", el único sistema de signos verdaderamente comunicativo dentro de una sociedad que ha prostituido cualquier otro código de relación interhumana.

Constantes que, de acuerdo con el nombre del film, Pasolini no aplica aquí a manera de axiomas ("principio, verdad o proposición tan evidente que no necesita demostración"), sino como hipótesis de un verdadero teorema ("toda proposición que necesita ser demostrada para convertirse en evidente"). Es, pues, también la suya una "vía de conocimiento" que se articula

en torno a una acción dramática muy simple, donde dichas hipótesis van a entrar en juego: al seno de una familia de la alta burguesía milanesa llega un "huésped", un "visitante", que transforma la vida de cuantos la integran después de haber mantenido relaciones sexuales con todos ellos. Una vez producida su marcha, cada uno de los cuatro miembros de dicha familia orientará su existencia de manera radicalmente distinta a como era antes de que surgiera el "visitante", pero todos acabarán en uno y otro tipo de alienación o autodestrucción... Sólo las lágrimas de la criada de origen campesino, que también tuvo contacto con el "huésped", indican bajo la tierra que cubre su cuerpo el posible renacimiento —según mantenía Pasolini— de una primitiva civilización agrícola donde "lo sagrado" no conduzca a la destrucción.

Desde esta centemplación del film, la cuestión de quién sea ese "huésped" me parece irrelevante. Dios, la Belleza, la Autenticidad, Eros, Dionisos, la Libertad... caben dentro de ese concepto de lo sagrado, lo mágico o lo mítico que Pasolini introduce para desencadenar su demostración del teorema. A cada espectador corresponde ahora darla o no por válida. ■ FERNANDO LARA.

## Viejos tiempos

Tres películas norteamericanas estrenadas recientemente en España tratan de repetir viejos esquemas de películas que, por una u otra razón, acabaron por convertirse en otras ocasiones en grandes éxitos comerciales. "Hindenburg", de Robert Wise; "La reencarnación de Peter Proud", de J. Lee Thompson, y "Tarde de perros", de Sidney Lumet, son títulos que se remiten, antes que a un interés particular, a una trayectoria del cine de Hollywood que conseguía, con las fórmulas imitadas en estas películas, no sólo sustanciosos beneficios de taquilla, sino hasta en ocasiones, películas cuya importancia superaba las previsiones meramente mercantiles de los productores. Bastaba que pudieran ser dirigi-

das por Huston, Hawks, Ford, Cukor, para que —no siempre, pero sí las suficientes veces para poder destacar ahora a estos directores junto a otros muchos— esos temas esquemáticos y repetitivos tuvieran ocasión de alcanzar niveles expresivos que ahora, en manos de realizadores menos imaginativos y también menos interesados en lo que hacen, no superen siquiera el simple y memo entretenimiento de tebeo. Inevitable es considerar también que, además del "talento" particular de unos directores, el cine de Hollywood respondía entonces —años treinta y cuarenta— a unas estructuras donde todo era posi-

capaz de imaginar el desarrollo de la secuencia siguiente a la que está viendo sin hacer para ello el menor esfuerzo inventivo; lo que se repite aquí es una fórmula estética conservadora y gris que da inmediatamente la clave de la película. "Suspense" barato destinado a la ingenua identificación del espectador con un protagonista irrepetible y atípico cuya conducta o cuyo medio de acción no traspasan la mera anécdota. Si ha habido en los últimos estrenos alguno especialmente aburrido e irrecomendable, habría que citar esta "reencarnación" como modelo. Sin olvidar por ello el "Hindenburg", de Wise, donde se imitan



"La reencarnación de Peter Proud", de J. Lee Thompson.

ble: desde la necesidad urgente de repetir siempre las mismas películas con los mismos actores, hasta la posibilidad de que esas repeticiones tuvieran unos márgenes de libertad que la preocupación de cada autor desarrollaría en sentidos diversos.

El caso es que ante los tres títulos recién estrenados aquí, se tiene continuamente la impresión de que, en lugar de estrenos, son reposiciones. Tal es la mimética y aburrida imitación que hacen de películas anteriores. Y si, en todo caso, no se imitan géneros o películas concretas (como en el caso de "La reencarnación de Peter Proud"), es tal la ausencia de inventiva del señor Lee Thompson, que cada espectador es

de nuevo los mecanismos de las películas "de catástrofes". De nuevo aquí hay, pues, una extensa gama de personajes de "caracteres bien distintos y definidos" (?), que van a desarrollarse a lo largo de dos horas (dos largas e interminables horas) para, finalmente, morir o no (según el capricho del guionista) en la terrible catástrofe que se avecina... y que el espectador imagina desde el principio de la película. Si hasta ahora las "catástrofes" del cine "moderno" partían de tragedias inventadas, aquí se nos da la coartada histórica refiriéndose al fracaso del vuelo del "Hindenburg", dirigible nazi que, se decía, había sido creado para demostrar al mundo la superioridad técnica de la Ale- ▶