

# Pasolini

cine de poesía

Creo que una reflexión sobre el cine como lengua expresiva no puede comenzar actualmente sin tener al menos presente la terminología de la semiótica. Porque, en términos muy simples, el problema es éste: mientras los lenguajes literarios fundan sus invenciones poéticas sobre una base institucional de lengua instrumental, posesión común de todos los parlantes, los lenguajes cinematográficos no parecen fundarse sobre nada: no tienen, como base real, ninguna lengua comunicativa. Por consiguiente, los lenguajes literarios aparecen inmediatamente válidos en cuanto actuación al máximo nivel civil de un instrumento (un puro y simple instrumento) que sirve efectivamente para comunicar. En cambio, la comunicación cinematográfica sería arbitraria y aberrante, sin precedentes instrumentales efectivos, de los cuales todos sean normales usuarios. En suma, los hombres comunican con las palabras, no con las imágenes: por consiguiente un lenguaje específico de imágenes se presentaría como una pura y artificial abstracción. Si, como parece, este razonamiento fuese justo, el cine no podría existir físicamente: o, de existir, sería una monstruosidad, una serie de signos insignificantes. No obstante, el cine comunica. Quiero decir que también él se basa en un patrimonio de signos comunes. La semiótica se sitúa imparcialmente frente a los sistemas de signos: habla de «sistemas de signos lingüísticos», por ejemplo, porque existen, pero esto no excluye en absoluto que se puedan presentar teóricamente otros sistemas de signos. Supongamos: sistemas de signos mímicos. Es más, en la realidad, al integrar la lengua hablada, debe invocarse efectivamente un sistema de signos mímicos.

Y aquí, marginalmente, es necesaria una observación: mientras la comunicación instrumental que está en la base de la comunicación poética o filosófica está ya extremadamente elaborada, es en definitiva un sistema real e históricamente complejo y maduro, la comunicación visiva que está en la base del lenguaje cinematográfico es, al contrario, extremadamente tosca, casi animal. Tanto la mímica y la realidad bruta como los sueños y los mecanismos de la memoria, son hechos casi pre-humanos, o que se hallan en las fronteras de lo humano: en cualquier caso, pre-gramaticales y fundamentalmente pre-morfológicos (los sueños aparecen al nivel del inconsciente, y también los mecanismos mnemónicos; la mímica es un signo de extrema elementalidad civil, etc.). *El instrumento lingüístico sobre el cual se implanta el cine es por tanto de tipo irracional*: y esto explica la profunda calidad onírica del cine, y también su absoluta e imprescindible concreción, digamos, objetual.

De igual manera que tiene derecho de ciudadanía en el estilo de un poeta la pre-gramaticalidad de los signos hablados, tendrá derecho de ciudadanía en el estilo de un autor cinematográfico la pre-gramaticalidad de los objetos. Y este es otro modo de decir lo que ya habíamos dicho antes: el cine es fundamentalmente onírico por la elementalidad de sus arquetipos (repetámoslos: observación habitual y, por tanto, inconsciente del ambiente, mímica, memoria, sueños) y por la fundamental prevalencia de la pre-gramaticalidad de los objetos en cuanto símbolos del lenguaje visivo.

Una cosa más: en su búsqueda de un diccionario como operación fundamental y preliminar, el autor cinematográfico nunca podrá recoger términos abstractos. Esta es, probablemente, la diferencia principal entre la obra literaria y la obra cinematográfica (si es que vale la pena hacer esta comparación). La institución lingüística, o gramatical, del autor cinematográfico está

constituida por imágenes: y las imágenes son siempre concretas, nunca abstractas.

Por este motivo, el cine es, de momento, un lenguaje artístico no filosófico. Puede ser parábola, nunca expresión conceptual directa. He aquí, por consiguiente, un tercer modo de afirmar la prevalente artisticidad del cine, su violencia expresiva, su corporeidad onírica: o sea, su fundamental metafóricidad.

Como conclusión, todo esto debería hacer pensar que la lengua del cine es fundamentalmente una «lengua de poesía». Histórica y concretamente, después de algunas tentativas, súbitamente truncadas en la época de los orígenes, la tradición cinematográfica que se ha formado parece ser la de una «lengua de prosa», o, al menos, la de una «lengua de prosa narrativa».

También la lengua literaria se basa naturalmente sobre una doble tendencia: pero en ella las dos naturalezas son separables: existe un «lenguaje de la poesía», y un «lenguaje de la prosa», tan diferenciados entre sí que son realmente diacrónicos, hasta el punto de seguir dos historias diversas. Mediante las palabras, yo puedo hacer dos operaciones diversas, un «poema» o un «relato». Mediante las imágenes, al menos hasta ahora, sólo puedo hacer cine.

Claro que existen casos-límites. Donde la poeticidad del lenguaje se evidencia exasperadamente. Por ejemplo, *Un chien andalou* de Buñuel, declaradamente ejecutado como un registro de pura expresividad: pero, para ello, necesita el cartel signalfético del surrealismo. Y digamos de paso que, en cuanto producto surrealista, es supremo. Muy pocas obras, tanto literarias como pictóricas, pueden competir con él, porque su cualidad poética es corrompida y hecha irreal por su contenido, o sea, la poética del surrealismo, que es una especie de «contenidismo» bastante brutal (mediante el cual las palabras o los dolores pierden su pureza expresiva, para someterse a una monstruosa impureza «conteni-

dista»). Al contrario, la pureza de las imágenes cinematográficas de un contenido surrealista es exaltada mucho más que ofuscada. Porque lo que el surrealismo pone en marcha en el cine es la naturaleza onírica real del sueño y de la memoria inconsciente, etc. Al carecer el cine, como he dicho antes, de léxico conceptual y abstracto, es poderosamente metafórico, lo más, arranca inmediatamente, *a fortiori*, a nivel de metáfora. Sin embargo, las metáforas particulares, queridas específicamente, siempre arrastran consigo algo inevitablemente tosco y convencional. En pocas palabras, la metáfora matizada, apenas perceptible, la corteza poética de un milímetro de espesor no parece posible en el cine. Aquella parte poéticamente metafórica que es clamorosamente posible en el cine, está siempre en estrecha ósmosis con la otra naturaleza, la estrechamente comunicativa de la prosa. Que, por otra parte, es la que ha prevalecido en la breve tradición de la historia del cine, abrazando en una única convención lingüística los films de arte y los films de evasión, las obras maestras y los folletines. Y, sin embargo, toda la tendencia del último cine, desde Rossellini erigido en Sócrates hasta la «nouvelle vague», hasta la producción de estos años, de estos meses (comprendiendo, supongo, la mayor parte de los films del festival de Pesaro), se dirige hacia un «cine de poesía». La pregunta que viene a la mente es ésta: ¿Cómo es teóricamente posible en el cine «la lengua de la poesía»? Por tanto, transformaré momentáneamente la pregunta: «¿Es posible en el cine una lengua de la poesía?», en la pregunta: «¿Es posible en el cine la técnica de la narración libre indirecta?».

Pero, antes, se precisan dos palabras para establecer qué entiendo por «narración libre indirecta». Es simplemente la inmersión del autor en el ánimo de su personaje, y por consiguiente la adopción, por parte del autor, no sólo de la psicología de

su personaje, sino también de su lengua. En literatura, siempre han existido casos de narración libre indirecta. Una narración libre indirecta potencial y emblemática existe incluso en Dante, cuando emplea, por razones miméticas, palabras que es inimaginable pensar como usadas por él, y que pertenecen al ámbito social de sus personajes.

Bastará luego hacer una distinción entre monólogo interior y narración libre indirecta: el monólogo interior es una narración revivida por el autor en un personaje que es de su círculo, al menos idealmente, de su generación, de su situación social: por consiguiente, la lengua puede ser la misma: la individualización psicológica y objetiva del personaje no es, en tal caso, un hecho de lengua, sino de estilo. El «libre indirecto» es más naturalista, en cuanto es una verdadera y propia narración directa sin comillas, e implica por consiguiente la utilización de la lengua del personaje. En este «indirecto protextual» —tanto por razones buenas como malas— donde se puede encontrar una narrativa escrita con fuertes componentes cuantitativos tomados de la «lengua de la poesía».

En cine, la narración directa corresponde al «plano subjetivo». En la narración directa, el autor se hace a un lado y cede la palabra a su personaje, poniéndola entre comillas.

De igual modo que los escritores no tienen muchas veces una conciencia técnica precisa de una operación como la de la narración libre indirecta, también los realizadores han creado hasta ahora las condiciones estilísticas de tales operaciones con el más absoluto desconocimiento, o con un conocimiento muy aproximativo. Sin embargo, no hay duda de que también el cine puede utilizar una narración libre indirecta: llamemos a esta operación «subjetiva libre indirecta» (que, respecto a la análoga literaria, puede ser infinitamente menos articulada y compleja).

Por otra parte, no soy capaz de citar en la historia del cine —hasta los primeros años sesenta—, casos de desaparición total del autor en un personaje: es decir, un film que sea todo él una «subjética indirecta libre» en cuanto toda la acción sea narrada a través del personaje, en una absoluta interiorización de su sistema interior de alusiones, me parece que no existe. Sin embargo, si la «subjética libre indirecta» no corresponde enteramente al «monólogo interior», corresponde todavía menos al verdadero y exacto libre indirecto.

Prácticamente, por tanto, a un posible nivel lingüístico común basado sobre «miradas» a las cosas, la diferencia que un realizador puede recoger entre él y un personaje es psicológica y social. *Pero no lingüística*. Por este motivo le resulta completamente imposible cualquier *mímesis* naturalista de un lenguaje, de una hipotética «mirada» que no sea la de la realidad.

Por consiguiente, si se sumerge en su personaje, y cuenta a través de él la historia o representa el mundo, no puede valerse de aquel formidable instrumento diferenciante que es la lengua. *Su operación no puede ser lingüística, sino estilística*.

Por otra parte, incluso el escritor que revive hipotéticamente la narración de un personaje *socialmente idéntico a él mismo*, no puede diferenciar su psicología a través de la lengua —que es la suya propia— sino a través del estilo. En la práctica, a través de ciertos procedimientos típicos de la «lengua de la poesía».

La característica fundamental, por tanto, de la «subjética libre indirecta» consiste en no ser lingüística, sino estilística. Y, por consiguiente, puede definirse como un monólogo interior privado del elemento conceptual y filosófico abstracto explícito.

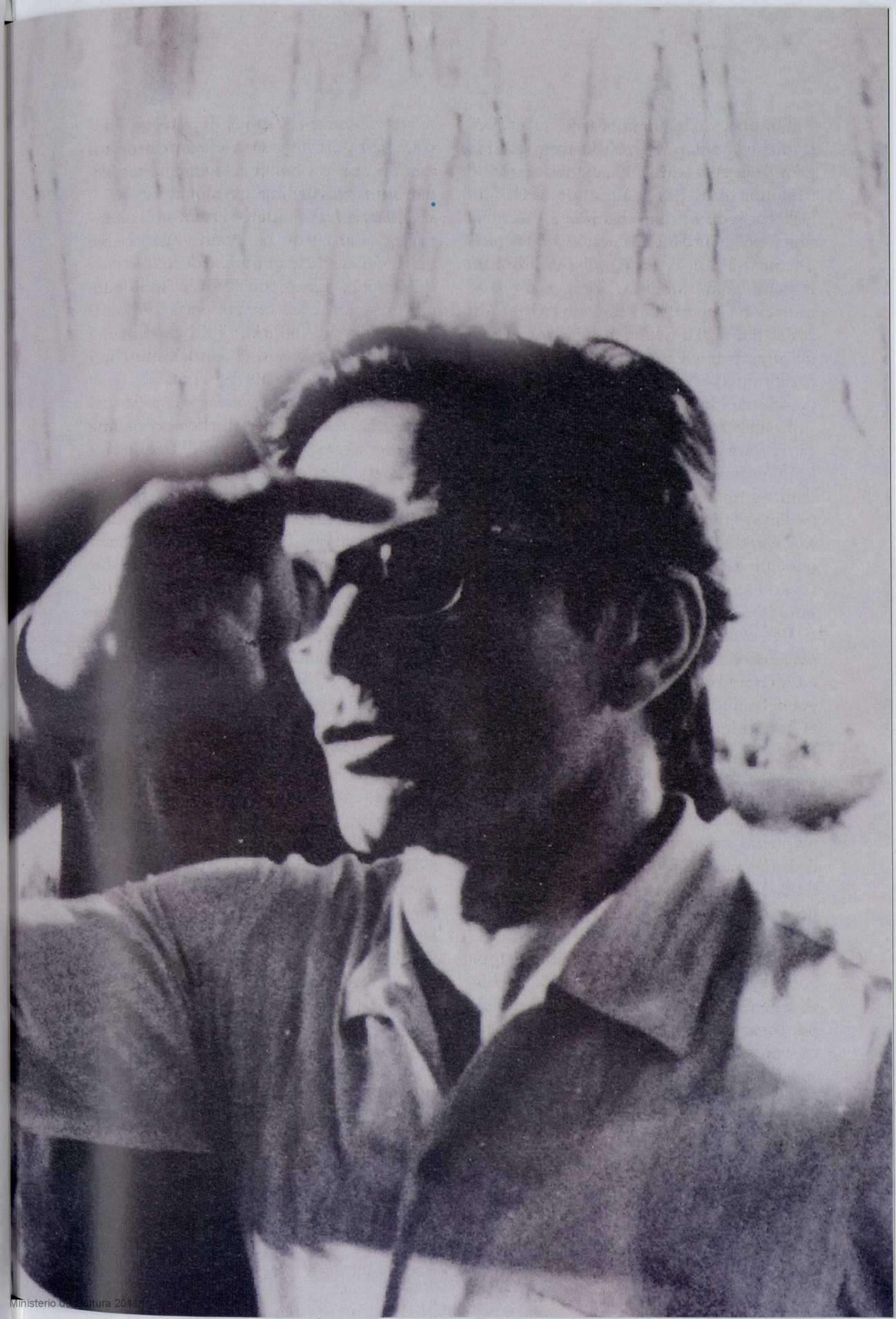
Esto, al menos teóricamente, hace que la «subjética libre indirecta» implique en el cine una posibilidad muy articulada: libere, incluso, las posibilidades expresivas comprendidas en la tradicional convención

narrativa, en una especie de retorno a los orígenes: hasta volver a encontrar en los medios técnicos del cine la originaria calidad onírica, bárbara, irregular, agresiva, visionaria. La «subjética libre indirecta» consigue instaurar en el cine una posible tradición de «lengua técnica de la poesía».

Como ejemplos concretos de todo esto, citaré a Antonioni, Bertolucci y Godard —pero también podría añadir a Rocha del Brasil, o a Forman de Checoslovaquia, y naturalmente a muchísimos más.

Quisiera examinar dos aspectos de una particular operación estilística (la misma que examinaré también en Bertolucci y Godard) extremadamente significativa. Los dos momentos de dicha operación son: 1) La aproximación sucesiva de dos puntos de vista, de diversidad insignificante, a una misma imagen: es decir, el sucederse de dos encuadres que encuadran el mismo fragmento de realidad, primero de cerca, luego desde *un poco más* lejos; o bien, primero frontalmente y luego *un poco más* oblicuamente; o bien, finalmente, incluso sobre el mismo eje pero con dos objetivos diversos. Nace de ello una insistencia que se hace obsesiva: en cuanto mito de la sustancial y angustiosa belleza autónoma de las cosas. 2) La técnica de hacer entrar y salir a los personajes en el encuadre, por la cual, a veces de manera obsesiva, el montaje consiste en una serie de «cuadros» —que llamaría informales— donde los personajes entran, dicen o hacen algo, y luego salen, dejando de nuevo el cuadro en su pura y absoluta significación de cuadro: al cual sucede otro cuadro análogo, donde luego los personajes entran, etc. De este modo el mundo se presenta como regulado por un mito de pura belleza pictórica, que los personajes invaden, cierto, pero adaptándose ellos mismos a las reglas de aquella belleza, antes que profanarla con su presencia.

La ley, interna al film, de los «encuadres obsesivos» demuestra, por tanto, claramente la prevalencia de un formalismo



como mito finalmente liberado, y por consiguiente poético. Pero, ¿cómo le ha sido posible a Antonioni esta «liberación»? Muy sencillamente, le ha sido posible creando la «condición estilística» a través de una «subjética libre indirecta» que coincida con todo el film. En el *Deserto rosso*, Antonioni ya no aplica, según una contaminación un poco burda, como en los films precedentes, su propia visión formalista del mundo a un contenido genéricamente comprometido (el problema de la neurosis de alienación): sino que mira el mundo sumergiéndose en su protagonista neurótica, reviviéndolo a través de su «mirada» (que no por casualidad va esta vez decididamente más allá del límite clínico: el suicidio ya ha sido intentado). Mediante este mecanismo estilístico, Antonioni ha liberado el propio momento más real: ha podido finalmente representar el mundo visto con sus ojos, porque ha sustituido, en bloque, la visión del mundo de una enferma, por su propia visión delirante de esteticismo; sustitución en bloque justificada por la posible analogía de ambas visiones.

La inmovilidad obsesiva de los encuadres son también típicos en el film de Bertolucci *Prima della rivoluzione*. Aquí, sin embargo, tienen un significado diverso que en Antonioni. Ya no es el fragmento de mundo enmarcado por el encuadre y transformado por el encuadre de un trozo de belleza figurativa por sí misma lo que interesa a Bertolucci, como interesaba en cambio a Antonioni. El formalismo de Bertolucci es infinitamente menos pictórico; y su encuadre no actúa metafóricamente sobre la realidad, seccionándola en tantos lugares misteriosamente autónomos como cuadros. El encuadre de Bertolucci se adhiere a la realidad, según un canon en cierto modo realista (de acuerdo con una técnica de lengua poética llevada a cabo, como veremos luego, por los clásicos, de Charlot a Bergman): la inmovilidad del encuadre sobre un fragmento de realidad

(el río Parma, las calles de Parma, etc.) sirve para atestiguar la elegancia de un amor indeciso y hondo, justamente respecto a aquel fragmento de realidad.

Existe, en cambio, algo brutal en la cultura de Godard, y quizá también ligeramente vulgar: la elegía le resulta inconcebible porque al ser parisino no puede sentirse afligido por un sentimiento tan provinciano y campesino; también le resulta inconcebible, y por idénticas razones, el formalismo clasicista de Antonioni: él es enteramente postimpresionista, no posee nada de la vieja sensualidad estancada en el área conservadora, y marginal, pagano-romana, aunque sea, como en Antonioni, muy europeizada. Godard no se plantea ningún imperativo moral; ni siente la normatividad del compromiso marxista (cosa vieja) ni la mala conciencia académica (cosa de provincias). Su vitalidad carece de frenos, pudores o escrúpulos. Reconstituye, en sí misma, el mundo: es incluso cínica hacia sí misma. La poética de Godard es ontológica, se llama cine. Su formalismo es, por consiguiente, un tecnicismo poético por su propia naturaleza: todo lo que una cámara fija en movimiento es bello: es la restitución técnica, y por consiguiente poética, de la realidad. También Godard, naturalmente, hace el juego habitual: también él necesita un «estado de ánimo dominante» del protagonista, para avalar su libertad técnica: un estado dominante neurótico y escandaloso en la relación con la realidad. Por consiguiente, también los protagonistas de Godard son enfermos, flores exquisitas de la burguesía; pero no están en tratamiento. Están gravísimos, pero vitales, más allá de los límites de la patología: representan sencillamente la media de un nuevo tipo antropológico.

El «cine de poesía» —tal y como se presenta a algunos años de su nacimiento— por consiguiente, tiene en común la característica de producir films de doble naturaleza. El film que se ve y se acepta normalmente es una «subjética libre indirecta», a

veces irregular y aproximativa —muy libre, a fin de cuentas: debida al hecho de que el autor se vale del «estado de ánimo psicológico dominante en el film», que es el de un protagonista enfermo, anormal, para hacer de él una continua *mímesis*— que le permite mucha libertad estilística anómala y provocadora. Bajo este film, transcurre otro film— el que el autor habría hecho incluso sin el pretexto de la *mímesis visiva* de su protagonista: un film totalmente y libremente de carácter expresivo-expresionista. Índices de la presencia de este film subterráneo sin hacer, son, justamente, como hemos visto en los análisis detallados, los encuadres y los ritmos de montaje obsesivos. Esta obsesividad no sólo contradice la norma del habitual lenguaje cinematográfico, sino la misma reglamentación interna del film en cuanto subjetiva libre indirecta. Es decir, es el momento en que el lenguaje, siguiendo una inspiración diversa y frecuentemente más auténtica, se libera de la función, y se presenta como «lenguaje en sí mismo», estilo. El «cine de poesía» está en realidad, por consiguiente, profundamente basado en el ejercicio del estilo como inspiración, en la mayor parte de los casos, sinceramente poética: capaz de suprimir cualquier sospecha de mixtificación a la pretextualidad del complejo de la «subjetiva indirecta».

¿Qué significa todo esto? Significa que se está formando una tradición técnico-estilística común: es decir, una lengua del cine de poesía. Tal lengua tiende de momento a presentarse como diacrónica respecto a la lengua de la narrativa cinematográfica: diacrónica que parece destinada a acentuarse cada vez más como ocurre en los sistemas literarios. Esta naciente tradición técnico-estilística se basa en el conjunto de los estilemas cinematográficos, que se han formado tan naturalmente, en función de los excesos psicológicos anómalos de los protagonistas elegidos pretextualmente: o mejor, en función de una visión sustancial-

mente formalista del mundo del autor (informal en Antonioni, elegíaca en Bertolucci, tecnicista en Godard, etcétera). Expresar esta visión interior reclama necesariamente una lengua especial, con sus estilismos y sus tecnicismos inherentes a la inspiración, que, al ser fundamentalmente formalista, tiene en ellos simultáneamente su instrumento y su objeto.

La primera característica de estos signos constituyentes de una tradición del cine de poesía, consiste en aquel fenómeno que es definido normal y banalmente por los profesionales con la frase: «dejar notar la cámara». Es decir, la gran máxima de los cineastas sabios, en vigor hasta los primeros años sesenta: «¡Que nunca se note la cámara!», ha sido sustituida por la máxima contraria. Como dos polos, gnoseológicos y gnómicos, contrarios, aparecen definiendo, inequívocamente, la presencia de dos procedimientos diversos de hacer cine: de dos diversas lenguas cinematográficas. Pero en tal caso es preciso añadir esto: la característica general y común de los grandes poemas cinematográficos, de Charlot a Mizoguchi, a Bergman, era que «no se notaba la cámara»: es decir, no estaban rodados según un canon de «lengua de cine de poesía». Su poesía estaba más allá del lenguaje en cuanto técnica del lenguaje. El hecho de que no se notase la cámara, significaba que la lengua se adhería a los significados, poniéndose a su servicio: era transparente hasta la perfección; no se superponía a los hechos, violentándoles a través de las locas deformaciones semánticas que se deben a su presencia como continua conciencia del combate de boxeo en *Luces de la ciudad*, entre Charlot y un campeón como siempre mucho más fuerte que él: la estupenda comicidad del ballet de Charlot, aquellos pasitos suyos un poco a la derecha y otro poco a la izquierda, simétricos, inútiles, acongojados e irresistiblemente ridículos; pues bien, allí la cámara estaba quieta y recogía un «general» cualquiera. No se

deja notar. O bien recordemos uno de los últimos productos del cine de poesía clásico: en el *Ojo del diablo* de Bergman, cuando Don Juan y Pablo salen del infierno después de trescientos años, y vuelven a ver el mundo, la aparición del mundo —cosa tan extraordinaria— está dada por Bergman con un «campo largo» de los dos protagonistas en un trozo de campo un poco selvático y primaveral, y un gran «total» sobre un panorama sueco, de transtornadora belleza en su cristalina y humilde insignificancia. La cámara estaba quieta, encuadraba aquellas imágenes de manera absolutamente normal. No se dejaba notar. Por consiguiente, la poeticidad de los films clásicos no se conseguía utilizando un lenguaje específico de poesía. Esto significa que no eran poemas, sino relatos; el cine clásico ha sido y es narrativo: su lengua es la de la prosa. La poesía es interna: como supongamos, en los cuentos de Chejov o de Melville. La formación de una «lengua de la poesía cinematográfica» implica por tanto la posibilidad de hacer, al contrario, pseudo-relatos, escritos con la lengua de la poesía; la posibilidad, en fin, de una prosa de arte, de una serie de páginas líricas, cuya subjetividad está asegurada por el uso pretextual de la «subjetiva libre indirecta»; y cuyo verdadero protagonista es el estilo. La cámara, por consiguiente, se nota, y por buenas razones. El alternarse de objetivos diversos, un 25 o un 300 sobre el mismo rostro, el desperdicio del zoom, con sus objetivos altísimos, que se plantan sobre las cosas dilatándolas como panes con demasiada levadura, los contraluces constantes y fingidamente casuales con sus deslumbramientos en la cámara, los vacilantes movimientos de la cámara a mano, los travellings exasperados, los montajes equivocados por razones expresivas, los empalmes irritantes, las inmovilidades interminables sobre una misma imagen, etc., todo este código técnico ha nacido casi por intolerancia a las reglas, por una necesidad de libertad irregular y provocadora, por un diversamente auténtico o delicioso gusto por la anarquía; pero rápidamente se ha convertido en canon, patrimonio lingüístico y prosódico, que interesa contemporáneamente a todas las cinematografías mundiales.

¿Qué utilidad puede tener el haber individualizado, y en cierto modo bautizado, esta reciente tradición técnico-estilista de un «cine de poesía»? Evidentemente, una simple utilidad terminológica: que carece de significado si no se procede luego a un examen comparativo de este fenómeno, en una situación cultural, social y política más vasta. Ahora bien, el cine, probablemente desde 1936, año de aparición de *Tiempos modernos*, ha estado siempre adelantado con respecto a la literatura: o al menos ha catalizado, con una oportunidad que lo hacía cronológicamente anterior, sobre profundos motivos socio-políticos que poco después caracterizaron a la literatura. Por este motivo el neorrealismo cinematográfico (*Romma città aperta*) ha prefigurado todo el neorrealismo literario italiano de la postguerra y de parte de los años cincuenta: los films neo-decadentes y neo-formalistas de Fellini o Antonioni han prefigurado el revival neo-vanguardista italiano y la desaparición del neorrealismo; la «nouvelle vague» ha anticipado la «école du regard», proclamando clamorosamente públicos los primeros síntomas; el nuevo cine de algunas repúblicas socialistas ha sido el primer y más clamoroso dato de un general despertar en aquellos países del interés por el formalismo de origen occidental, como continuación de un interrumpido motivo novecentista, etc. En fin, dentro de un cuadro general, la formación de una tradición de lengua de la poesía del cine se presenta como índice de una fuerte y general reaparición del formalismo, como producción media y típica del desarrollo cultural del neocapitalismo.