

A MODO DE INTRODUCCIÓN

La tendencialidad de los puntos de vista de Pasolini y Rohmer es evidente pero sobre todo útil: puede provocar un debate sobre la visión-lectura de un film.

La polémica poesía-prosa debe entenderse en los siguientes términos: si Rohmer defiende un cine-lenguaje, Pasolini no se refiere a un cine lengua sino a una recuperación de los valores del cine-lengua sobre una base de cine-lenguaje (una confluencia de ambas tendencias en una lectura que desvela la llamada “conciencia técnica de la forma”).

Para entender el discurso que Pasolini desarrolla a lo largo de este texto es necesario tener presente dos conceptos básicos:

LENGUA (potencia de manifestación de un medio)

LENGUAJE (acto de la indicación)

PIER PAOLO PASOLINI. CINE DE POESÍA.

Una reflexión sobre el cine como lengua expresiva debe tener presente la terminología de la semiótica. Porque, en términos simples, el problema es éste: mientras los lenguajes literarios fundan sus invenciones poéticas sobre una base institucional de lengua instrumental (común a todos los parlantes), los lenguajes cinematográficos no tienen, como base real, ninguna lengua comunicativa: la comunicación cinematográfica aparece como arbitraria y aberrante.

En suma, los hombres comunican con las palabras y no con las imágenes: por esto, un lenguaje específico de imágenes se presentaría como una pura y artificial abstracción.

Si este razonamiento es verdadero, el cine no podría existir físicamente o, de existir, sería una serie de signos insignificantes. Pero con todo, sabemos, el cine comunica. Esto quiere decir: también el cine se basa en un patrimonio de signos comunes.

En la realidad de la comunicación el sistema de signos lingüísticos (lenguajes: signos lingüísticos, escritos y orales) se enlaza con el sistema de signos mímicos. Pero hay más: hay todo un mundo, en el hombre, que se expresa predominantemente mediante imágenes significantes: se trata del mundo de la memoria y de los sueños (signos).

Cualquier esfuerzo reconstructor de la memoria es una serie de im-signos (o sea, de manera primordial, una secuencia cinematográfica / *ex*: “¿Dónde vi a esa persona? Me parece que en San Telmo –imágenes del Pasaje Giuffra, sus calles y edificios- acompañado por Juan –imagen de Juan y la “persona” que entran a un edificio”, etc.). Y también cada sueño es una serie de im-signos que tiene todas las características de las secuencias cinematográficas (encuadres, tamaños de planos diferenciados, inserts, etc.)

Existe, en resumen, un complejo mundo de imágenes significativas –en la esfera de los len-signos y en la esfera de los imsignos- que prefigura y se propone como fundamento “instrumental” de la comunicación cinematográfica.

Ahora bien: mientras que la comunicación instrumental que está en la base de la comunicación poética o filosófica está ya extremadamente elaborada, la comunicación visiva que está en la base del lenguaje cinematográfico es, al contrario, extremadamente tosca, casi animal. La mímica y la realidad bruta y los sueños y mecanismos de la memoria son hechos casi prehumanos, en cualquier caso pre-gramaticales y sobre todo pre-morfológicos. 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, a la vez, su concreción objetual.

Todo sistema de len-signos está recogido y encerrado en un diccionario (fuera de éste no existe nada, quizás la mímica que acompaña a los signos en la práctica oral). Cada uno de nosotros tiene en la cabeza un diccionario del sistema de signos de su entorno.

La operación de un escritor consiste en tomar de ese diccionario las palabras y darles un uso particular. Su acto, toponímicamente, es uno: reelaboración del significado del signo.

En cambio para el autor cinematográfico el acto es mucho más complicado: no existe un diccionario de las imágenes, imágenes encasilladas y prontas para su uso. El autor cinematográfico no posee un diccionario y sí en cambio una posibilidad infinita: toma sus imsignos del caos. Por eso su operación no es una sino doble: elige (operación lingüística) y compone (operación estética). Primero debe tomar del caos el imsigno, hacerlo posible y presuponerlo aposentado en un diccionario de imsignos significativos. Luego debe realizar la operación del escritor: añadir a ese imsigno puramente morfológico la calidad expresiva individual.

Ahora bien: si las imágenes o imsignos no están organizados en un diccionario y no poseen una gramática, sin embargo, son patrimonio común: pertenecen a nuestra memoria visiva y a nuestros sueños. No existen, en realidad, “objetos en bruto”: todos son suficientemente significantes por naturaleza como para convertirse en signos simbólicos. Es por esto que es lícita la operación del autor cinematográfico: elegir una serie de objetos/paisajes/personas como sintagmas que tienen una historia pre-gramatical larga e intensa. *El cine es fundamentalmente onírico por lo elemental de sus arquetipos y por el prevalecer fundamental de la pregramaticalidad de los objetos en cuanto símbolos del lenguaje visivo.*

Finalmente, en su búsqueda de un diccionario como operación fundamental y preliminar, el autor cinematográfico no podrá nunca recoger términos abstractos: su institución lingüística está constituida por imágenes, y las imágenes son siempre concretas, nunca abstractas. Por lo tanto el cine es un lenguaje artístico y no filosófico. *Este es un tercer modo de afirmar el carácter artístico del cine, su violencia expresiva, su corporeidad onírica.*

Todo esto debería hacer pensar que la lengua del cine es fundamentalmente una lengua de poesía. En cambio históricamente la tradición cinematográfica que se ha conformado parece ser la de una lengua de la prosa o, al menos, una lengua de la prosa narrativa. Sin embargo se trata de una prosa particular y encubierta porque el elemento fundamentalmente irracional del cine es ineliminable.

Para resumir lo que hemos dicho hasta ahora: los arquetipos lingüísticos de los imsignos son las imágenes de la memoria y el sueño, es decir, “imágenes de comunicación con uno mismo”. Esos arquetipos establecen una base directa de “subjetividad” en los imsignos y, por tanto, una pertenencia en general al mundo de la poeticidad: de modo tal que la tendencia del lenguaje cinematográfico debería ser una tendencia expresivamente subjetivo-lírica.

Pero los imsignos tienen otros arquetipos: al integración mímica del habla y la realidad vista por los ojos. Estos arquetipos son brutalmente objetivos, pertenecen a un tipo de comunicación con los demás, común y funcional. De modo que la tendencia que imprimen al

lenguaje de los imsignos es una tendencia más bien objetiva e informativa.

En síntesis, el cine o el lenguaje de los imsignos, tiene una doble naturaleza: es al mismo tiempo extremadamente subjetivo y extremadamente objetivo. Estos dos momentos coexisten, no son divisibles.

También la lengua literaria se basa sobre una doble tendencia pero en ellas las dos naturalezas son separables: existe un “lenguaje de poesía” y un “lenguaje de prosa”; mediante las palabras yo puedo realizar dos operaciones diversas, un poema o un relato. Mediante las imágenes sólo puedo hacer cine (que sólo por matices puede tener una mayor o menor poeticidad o prosaicidad).

La pregunta, finalmente, es la siguiente: ¿cómo es teóricamente posible en el cine una “lengua de la poesía”? Para responder explorará la relación particular entre cine y literatura. La pregunta se transforma entonces en: ¿es posible en el cine la técnica de la narración libre indirecta? Y antes: ¿qué es esto?

Pasolini entiende por narración indirecta libre a la inmersión del autor en el ánimo de su personaje y, por consiguiente la adopción, por parte del autor, de la psicología y de la lengua del personaje.

La narración indirecta libre se confunde pero distingue del monólogo interior: este es una narración revivida por el autor en un personaje que es de su círculo, de su generación, de su situación social: luego, la lengua puede ser la misma: la individualización psicológica y objetiva del personaje no es, en estos casos, un hecho de lengua sino de estilo. El “libre indirecto” es más naturalista, es una verdadera narración directa sin comillas e implica consiguientemente la utilización de la lengua del personaje.

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.

También el cine puede utilizar una narración libre indirecta: es la operación de la subjetiva indirecta libre (menos compleja y articulada que su análoga literaria). La pregunta es: puesto que se ha establecido una distinción entre libre indirecto y monólogo interior, ¿a cuál de ambas operaciones se aproxima más la subjetiva indirecta libre?

No puede ser un monólogo interior: el cine no tiene las posibilidades de interiorización y

abstracción que sí tiene la palabra: sería solamente un monólogo interior por imágenes. Le falta toda la dimensión abstracta y teórica, explícitamente comprometida en el acto evocativo-cognoscitivo del personaje monologante.

La SIL corresponde menos al indirecto libre: la narración indirecta libre está siempre lingüísticamente diferenciada respecto a la lengua del escritor (cuando este revive la narración de su personaje se sumerge en su psicología y en su lengua). En cine la operación no puede ser lingüística aunque sí estilística. Los ojos son iguales en todo el mundo.

La característica fundamental de la SIL consiste en no ser lingüística sino estilística. Y, luego, puede definirse como un monólogo interior privado del elemento conceptual y filosófico abstracto explícito. Es la SIL –por liberar las posibilidades expresivas comprendidas por la tradicional convención narrativa – la que instaura una posible tradición de “lengua técnica de la poesía” en el cine.

Ejemplos concretos de todo esto son Antonioni, Bertolucci, Godard, Rocha, Milos Forman,...

Pasolini explora entonces dos aspectos de una operación estilística particular extremadamente significativa. Esos dos momentos son: 1) la aproximación sucesiva de dos puntos de vista, de diversidad significante, sobre una misma imagen: es decir, el sucederse de dos encuadres que recortan un mismo trozo de realidad. Nace de ello una insistencia que se hace obsesiva / 2) la técnica de hacer entrar y salir los personajes del encuadre, dejando el cuadro a su pura, absoluta significación de cuadro. De este modo el mundo se presenta como regulado por un mito de pura belleza pictórica que los personajes invaden, adaptándose ellos mismos a las reglas de aquella belleza.

La ley interna al film de los encuadres obsesivos demuestra la prevalencia de un formalismo como mito finalmente superado y, luego, poético. ¿Cómo le ha sido posible a Antonioni esta liberación? Creando la condición estilística a través de una SIL que coincida con todo el film. En *Desierto rojo* Antonioni mira el mundo sumergiéndose en su protagonista neurótica, reviviéndole a través de su mirada. Mediante este mecanismo estilístico Antonioni ha podido 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 miradas.

El cine de poesía tiene en común la característica de producir films de doble naturaleza. El film que se ve y se acepta normalmente es una SIL (el autor se vale del estado anímico-psicológico dominante en el film, que es el de un protagonista enfermo o anormal, para hacer de él una continua mimesis). Bajo este film transcurre otro (el que el autor habría hecho incluso sin el pretexto de la mimesis visiva de su personaje): un film totalmente de carácter expresivo-expresionista. Índices de la presencia de este film son los análisis detallados, los encuadres y ritmos de montaje obsesivos.

El cine de poesía está profundamente basado en el ejercicio del estilo como inspiración, en la mayor parte de los casos, sinceramente poética. ¿Qué significa todo esto? Que se está formando una tradición técnico-estilística común: es decir, una lengua del cine de poesía. Esta naciente tradición se basa en el conjunto de estilemas cinematográficos que se han formado en función de una visión sustancialmente formalista del mundo del autor. Expresar esta visión interior reclama necesariamente una lengua especial, con sus estilismos y sus tecnicismos.

La primera característica de esta serie de signos constituyentes de una tradición del cine de poesía se resume en la frase “dejar notar la cámara” (ejemplo: alternar objetivos diversos, de un 25 a un 300 sobre el mismo rostro).

Conclusiones:

1. 1) La tradición técnico-estilística de una cine de poesía nace en un ámbito de investigaciones neoformalistas literarias
2. 2) El empleo de la SIL es pretextual: sirve para hablar indirectamente en primera persona
3. 3) Los personajes pretextuales no pueden ser elegidos en el propio ámbito cultural del autor

ENTREVISTA CON ERIC ROHMER. LO ANTIGUO Y LO NUEVO.

Para entenderlo hay que tener como concepto de base lo siguiente: la imagen no está hecha para significar sino para mostrar.

Rohmer dice estar de acuerdo con Pasolini en el hecho de que, en realidad, el lenguaje cinematográfico es un estilo. No existe una gramática cinematográfica sino más bien una retórica que además es extremadamente pobre y mudable.

No está de acuerdo, en cambio, con la idea de dos momentos en la historia del cine: una era clásica y una era moderna que se diferencian grosso modo porque antes el realizador empeñaba todo su arte en borrar las señales de su invención mientras que ahora cada vez más manifiesta su presencia.

Rohmer no cree que el cine moderno sea necesariamente un cine donde deba sentirse la cámara. Tampoco piensa, como Pasolini, que el cine moderno sea exclusivamente un cine de poesía y que el cine antiguo solamente un cine de prosa o de relato. Según él existe una forma moderna de cine de prosa y de cine narrativo donde la poesía está presente, pero no buscada de antemano: aparecería por añadidura.

Rohmer prefiere a aquellos cineastas en los que se nota la cámara pero en los que esto no es la parte esencial: es la cosa filmada la que tiene mayor existencia autónoma. Aquellos realizadores que se interesan por un universo que no es en primer término un universo cinematográfico. El cine, para ellos, es menos un fin que un medio. Un medio de hacernos conocer, de revelarnos los seres (mientras que para los modernos el cine sería fundamentalmente un medio de hacer revelar el propio cine). Es un cine que no se pone a sí mismo en primer término, sino que propone situaciones y personajes. Lo mejor de Chabrol sirve de ejemplo.

Ahora bien, el cine puede ser moderno y contar una historia. Incluso puede haber cine moderno sin reflexión sobre el cine (un cine que no se toma como objeto y fin, sino que toma al mundo como objeto y es en sí un medio).

Se puede distinguir un cine de poesía de un cine que filma la poesía. El cine es un medio para hacer descubrir la poesía, sea la poesía de un poeta o la poesía del mundo. Pero no es el cine lo que es poético sino la cosa mostrada (en las películas citadas por Pasolini, en cambio, no es el universo lo que es poético sino la mirada del cineasta la que lo poetiza).

