

Pier Paolo Pasolini
contra
Eric Rohmer

Cine de poesía
contra
cine de prosa

Pier Paolo Pasolini contra Éric Rohmer. Los textos de la polémica de estos dos grandes cineastas.

ADRIANO APRÁ

PREMISA^[1]

(...) La «tendencialidad»^[2] de los puntos de vista de Pasolini y Rohmer es evidente y, me parece, fructuosa, capaz de agitar las estancadas aguas de la crítica cinematográfica, de provocar, junto con los escritos de Metz, un debate sobre la visión-lectura de un film. Sin embargo, lo que me deja perplejo son las definiciones adoptadas, las cuales, aunque no atacan sustancialmente la validez de los argumentos propuestos, establecen referencias literarias innecesarias, en oposición al rigor científico y a los estímulos semiológicos de los que parte, en cambio, Metz. Parece repetirse, en la forma, el debate desarrollado entre los cineastas soviéticos a principios del sonoro, en los años 1931-1934. Este debate resulta útil, hoy, para situar en perspectiva la polémica Pasolini-Rohmer y llevar a cabo, consecuentemente, algunas precisiones.

En un ensayo aparecido en «Iskusstvo Kino», n.º 8, 1960, y traducido al francés en el n.º 38, julio-agosto 1963, de «Recherches internationales à la lumière du marxisme», con el título programático de «Prose et poésie au cinéma», Efin Dobine definía el problema citando a Eisenstein, Yukevitch y Kosintsev. Eisenstein defendía el método de la poesía «porque al alejarse por un momento del drama en el sentido propio, el cine ha asimilado perfectamente los métodos de la épica y de la lírica». Y añade: «¿Cuál es para Eisenstein la esencia del principio “del montaje”, llamado poético?» Es la capacidad de ofrecer la «imagen del conte-

nido», opuesta a la «representación del contenido». «La intuición interna del autor, su sensibilidad, están obsesionadas por una imagen que, para él, materializa afectivamente el tema». Yukevitch, a su vez, afirmaba «que aquel famoso lenguaje cuya pureza han defendido tantos apresurados innovadores, (...) aquel lenguaje poético donde los encuadres se han transformado en ritmos, y son recitados como versos, ha llevado a la negación del hombre, convertido en objeto, a la reducción de la acción a una pantomima este-reotipada. Es esta misma tendencia la que ha aportado al cine soviético una serie de obras amaneradas y abstractas elaboradas según los cánones de la "vanguardia francesa"».

Kozintsev, al confrontar el «cine de prosa» con *La juventud de Máximo Gorki* (dirigido junto a Leonid Trauberg), declaraba: «No hay que "dar una condensación inmediata de las ideas en un símbolo, imponerlo al espectador por medio de un montaje, artificial dirigido hacia un efecto". Lo que cuenta en un film son "las personas, los actos y sus relaciones recíprocas"». Dobine liga el antagonismo (que reunía por una parte a Eisenstein, Pudovkin, Dovchenko, Dziga Vertov, y por la otra Yukevitch, Vassiliev, Ermler, Room, Kheifitz) a una situación histórica precisa: «La generalización poética, la imagen "depurada" de los héroes era perfectamente adecuada a una primera fase del desarrollo del cine soviético. En una nueva etapa era necesario, por el contrario, recurrir a una representación profundizada y multiforme de los "caracteres típicos" y de los acontecimientos "típicos" de la revolución, del pasado y del presente del pueblo soviético. (...) La aparición del "sonoro" contribuyó mucho a esta diversa orientación artística. Pero aunque hubiese permanecido el mudo, su necesidad se habría impuesto».

¿En qué relación se plantea la polémica vista desde ahora? Considero que, sustancialmente, la polémica poesía-prosa operada por los soviéticos corresponde a la de lengua-lenguaje de Metz (que recoge, con rigor científi-

co, afirmaciones y análisis de Bazin, Leenhardt, Renoir, Rossellini). En cambio, la polémica poesía-prosa en la acepción de Pasolini y Rohmer es diversa. Si este último defiende, en sustancia, un cine-lenguaje, un cine de representación, Pasolini, contrariamente, no se refiere a un cine-lengua. En los ejemplos que refiere, o podría referir, de un moderno «cine de poesía» se observa preferentemente una *recuperación de los valores del cine-lengua sobre una base de cine-lenguaje*, una confluencia de ambas tendencias en una tercera que, pese a no haberse manifestado todavía como síntesis autónoma, desvela aquella «conciencia técnica de la forma», justamente ligada luego por Pasolini a todo un movimiento de la cultura occidental contemporánea.

En sustancia, el «cine de poesía», aunque esté colocado como hace Pasolini en un preciso contexto cultural, no recoge necesariamente la forma privilegiada del cine «moderno» (y justamente es esto lo que destaca Rohmer) pero sí los síntomas de una evolución del lenguaje cinematográfico hacia formas que sería impropio definir preventivamente como «poéticas». La metodología de Metz, terminológicamente tan riguroso, puede también servir de ayuda en este sentido.

PIER PAOLO PASOLINI

CINE DE POESÍA^[3]

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. Quiere 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 teóri-

camente 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.

De hecho, una palabra (len-signo) pronunciada con determinada expresión tiene un significado, pronunciada con otra expresión tiene otro significado, quizás completamente opuesto (especialmente si quien habla es un napolitano): una palabra seguida de un gesto tiene un significado, seguida de otro gesto, tiene otro significado, etc.

Este «sistema de signos mímicos» que en la realidad de la comunicación enlaza con el sistema de signos lingüísticos y lo integra, puede ser aislado en laboratorio; y estudiado autónomamente. Se puede incluso presuponer, como hipótesis abstracta, la existencia de un único sistema de signos mímicos como único instrumento humano de comunicación (todos napolitanos sordomudos, en definitiva): el lenguaje funda la propia posibilidad práctica de existir sobre tal hipotético sistema de signos vivos, al ser presuponibles por una serie de arquetipos naturalmente comunicativos. Claro está que esto sería muy poco. Pero entonces hay que añadir inmediatamente que el destinatario del producto cinematográfico está también acostumbrado a «leer» visivamente la realidad, es decir, a tener un coloquio instrumental con la realidad que le rodea en cuanto ambiente de una colectividad: que se expresa fundamentalmente con la pura y simple presencia óptica de sus actos y de sus costumbres. El caminar solos por la calle, incluso con algodón en las orejas, es un continuo coloquio entre nosotros y el ambiente que se expresa a través de las imágenes que lo componen: fisonomías de la gente que circula, sus gestos, sus expresiones, sus acciones, sus silencios, sus muecas, sus actitudes, sus reacciones colectivas (grupos de gente detenida frente a los semáforos, multitudes en torno a un accidente de tráfico o en torno a la mujer-pezuña en Porta Capuana); además: señales de tráfico, indicaciones, discos de circula-

ción en sentido anti-horario, y en definitiva objetos y cosas que se presentan cargados de significados y, por consiguiente, «hablan» brutalmente con su mera presencia.

Pero hay más —diría un teórico—: o sea, hay todo un mundo, en el hombre, que se expresa predominantemente a través de imágenes significantes (¿queremos inventar, por analogía, el término im-signos?)^[4]: *se trata del mundo de la memoria y de los sueños.*

Cualquier esfuerzo reconstructor de la memoria es una «serie de im-signos», o sea, de manera primordial, una secuencia cinematográfica. (¿Dónde he visto a esa persona? Espera... me parece que en Zagorá —imágenes de Zagorá con sus palmeras verdosas sobre la tierra rosada—... en compañía de Abdel-Kader... —imágenes de Abdel-Kader y de la «persona» que caminan hacia el cuartelillo de las antiguas avanzadillas francesas— etc.) Y así sucesivamente cada sueño es una serie de im-signos, que tiene todas las características de las secuencias cinematográficas: encuadres en primer plano, planos generales, insertos, etc.

Existe, en suma, un complejo mundo de imágenes significativas —se trate de las mímicas o ambientales, que adornan los len-signos, o de las de los recuerdos y de los sueños— que prefigura y se propone como fundamento «instrumental» de la comunicación cinematográfica.

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 mne-

mónicos; 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, objetal. Para expresarme rápidamente: todo sistema de len-signos está recogido y encerrado en un diccionario. Fuera de ese diccionario no existe nada, a no ser quizá la mímica que acompaña los signos en la práctica oral. Cada uno de nosotros tiene, por tanto, en la cabeza un diccionario, léxicamente incompleto, pero prácticamente perfecto, del sistema de signos de su entorno y de su país. La operación del escritor consiste en tomar de ese diccionario, como objetos custodiados en una caja, las palabras, y darles un uso particular: particular respecto al momento histórico de la palabra y al propio. De ahí proviene un aumento de la historicidad de la palabra: es decir, un aumento de significado. Si ese escritor es importante, en los diccionarios futuros su «uso particular de la palabra» aparecerá como añadido a la institución. La operación expresiva, o invención del escritor, es por tanto una adición de historicidad, o sea de realidad, a la lengua: por tanto, el escritor trabaja sobre la lengua como sistema lingüístico instrumental y como tradición cultural. Su acto, descrito toponímicamente, es *uno*: reelaboración del significado del signo. El signo estaba ahí, en el diccionario, encasillado, pronto para el uso. En cambio, para el autor cinematográfico, el acto, que es fundamentalmente similar, es mucho más complicado. No existe un diccionario de las imágenes. No existe ninguna imagen encasillada y pronta para el uso. Si por azar quisiéramos imaginar un diccionario de las imágenes deberíamos imaginar un *diccionario infinito*, como infinito sigue siendo el diccionario de las *palabras posibles*. El autor cinematográfico no posee un diccionario sino una posibilidad infinita: no toma sus signos (im-signos) de la caja, del cofre, del bagaje, sino del caos, donde todo

cuanto existe son meras posibilidades o sombras de comunicación mecánica y onírica.

Por consiguiente, descrita toponímicamente, la operación del autor cinematográfico *no es una, sino doble*. En la práctica: 1) debe tomar del caos el im-signo, hacerlo posible, y presuponerlo aposentado en un diccionario de los im-signos significativos (mímica, ambiente, sueño, memoria); 2) realizar luego la operación del escritor: o sea añadir a este im-signo puramente morfológico la calidad expresiva individual. En suma, mientras la operación del escritor es una invención estética, la del autor cinematográfico es en primer lugar lingüística y luego estética.

Es cierto que a lo largo de cincuenta años de cine se ha ido estableciendo una especie de diccionario cinematográfico, o sea una convención, que tiene como característica curiosa el ser estilística antes que gramatical. Tomemos la imagen de las ruedas del tren que corren entre soplidos de vapor: no es un sintagma, es un estilema. Esto hace suponer que, puesto que el cine tiene evidentemente una verdadera y propia normativa gramatical, no podrá alcanzar nunca, por decirlo así, una gramática estilística —cada vez que un autor cinematográfico debe hacer un film está obligado a repetir aquella *doble operación* a que me refería. Y contentarse, como norma, con una cierta cantidad inarticulada de modos expresivos que, nacidos como estilemas, se han convertido en sintagmas. En compensación, el autor cinematográfico no debe elaborar una tradición estilística secular, sino solamente década a década: no existe prácticamente una convención cuya contradicción origine excesivo escándalo. Su «adición histórica» al im-signo se aplica a un im-signo de vida cortísima. Quizá de ahí derive un cierto sentimiento de la caducidad del cine: sus signos gramaticales son los objetos de un mundo cronológicamente exhausto en cada momento: los trajes de los años treinta, los coches de los años cincuenta...: todo son «cosas» sin etimolo-

gía, o bien con una etimología que se expresa en el correspondiente sistema de palabras.

La evolución que preside la moda creadora de los trajes o el gusto que inventa las carrocerías de los coches, viene seguida por el significado de las palabras que se adaptan a ellos: los objetos, en cambio, son impenetrables: son inertes y sólo dicen sobre sí mismos aquello que son en aquel momento. El diccionario donde las aposenta el autor cinematográfico en su operación n.º 1, no basta para darles un back-ground histórico significativo para todos, inmediatamente y a continuación. Se comprueba, por consiguiente, una cierta univocidad y un cierto determinismo en el objeto que se convierte en imagen cinematográfica: y es natural que sea así. Porque el len-signo utilizado por el escritor ha sido previamente elaborado por toda una historia gramatical, popular y culta: en cambio, el im-signo utilizado por el autor cinematógrafo ha sido extraído idealmente un instante antes sólo por él —por analogía con un posible diccionario para comunidades comunicantes a través de las imágenes— del sordo caos de las cosas. Pero debo insistir: si las imágenes o im-signos no están organizados en un diccionario y no poseen una gramática, son, sin embargo, patrimonio común. Todos nosotros, con nuestros propios ojos, hemos visto correr a la famosa locomotora con sus ruedas y émbolos. Pertenece a nuestra memoria viva y a nuestros sueños: si la vemos en la realidad «nos dice algo»: su aparición en una llanura desértica, *nos dice*, por ejemplo, cuan conmovedora es la laboriosidad del hombre y cuan enorme la capacidad de la sociedad industrial, y por tanto del capitalista, para anexionarse nuevos territorios de usuarios; y, a la vez, *nos dice* a algunos de nosotros que el maquinista es un hombre explotado que, no obstante, cumple dignamente su trabajo para una sociedad que es como es, incluso si son sus explotadores los que se identifican con ella, etcétera. Todo esto es capaz de decir el objeto locomotora como posible símbolo cinematográfico, en una comunicación di-

recta con nosotros mismos: e indirectamente, en cuanto patrimonio visivo común, con los demás. Por consiguiente, no existen, en realidad, «objetos feos»: todos son suficientemente significantes en sí para convertirse en signos simbólicos. He aquí por qué es válida la operación n.º 1 del autor cinematográfico: elige una serie de objetos o cosas o pasajes o personas como sintagmas (signos de un lenguaje simbólico) que, *si tienen una historia gramatical histórica inventada en aquel momento* —como en una especie de «happening» dominado por la idea de la elección y del montaje— *tienen también una historia pre-gramaticallarga e intensa*.

En fin, 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 éste es otro modo de decir lo que ya habíamos dicho antes: el cine es fundamentalmente onírico por la elementalidad de sus arquetipos (repitámoslos: 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 (única-mente en una previsión milenaria es posible concebir imágenes-símbolos que experimenten un proceso similar al de las palabras, o al menos al de las raíces que, concretas en su origen, han pasado a abstractas por la fijación del uso). Por este motivo, el cine es, de momento, un lenguaje artís-

tico no filosófico. Puede ser parábola, nunca expresión conceptual directa. He aquí, por consiguiente, un tercer modo de afirmar la prevalente artísticidad 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».

(Esto es cierto, pero, como veremos, se trata de una prosa particular y subrepticia: porque el elemento fundamentalmente irracional del cine es ineliminable. La realidad es que, en el mismo momento en que el cine se ha presentado como «técnica» o «género» nuevo de expresión, se ha presentado también como nueva técnica o género de espectáculo de evasión: con una cantidad de consumidores inimaginable para las restantes formas expresivas. Esto quiere decir que ha sufrido una violentación, por otra parte bastante previsible e inevitable. O sea: todos sus elementos irracionales, oníricos, elementales y bárbaros, han sido mantenidos bajo el nivel de la conciencia: es decir, han sido explotados como elemento inconsciente de choque y encantamiento: y sobre este monstruo hipnótico que es siempre un film, ha sido edificada rápidamente aquella convención narrativa que ha proporcionado materia para inútiles y pseudo-críticos parangones con el teatro y la novela. Tal convención narrativa pertenece indudablemente, por analogía, a la lengua de la comunicación en prosa: pero con esta lengua sólo tiene en común el aspecto exterior —los procedimientos lógicos e ilustrativos— mientras carece de un elemento fundamental de la «lengua de prosa»: la racionalidad. Su fundamento es aquel sub-film mítico e infantil que, por la misma naturaleza del cine, circula bajo cualquier

film comercial incluso no indigno, es decir, suficientemente adulto cívica y estéticamente. *Sin embargo* —como veremos posteriormente— *incluso los films de arte han aportado como propia lengua específica esta «lengua de prosa»*, esta convención narrativa exenta de aristas expresivas, impresionistas, expresionistas, etcétera).

Se puede afirmar, sin embargo, que la tradición de la lengua cinematográfica, tal como se ha formado históricamente en estas primeras décadas, es tendencialmente naturalista y objetiva. Esta es una contradicción tan intrigante, que merece ser observada detenidamente en sus motivos y en sus connotaciones técnicas más profundas. De hecho, al resumir sinópticamente cuando llevamos dicho, resulta: los arquetipos lingüísticos de los im-signos son las imágenes de la memoria y del sueño, o sea imágenes de «comunicación con nosotros mismos» (y sólo de comunicación indirecta con los demás, en cuanto la imagen que otro tiene de una cosa de la cual le hablo, es una referencia común): aquellos arquetipos presentan, por tanto, una base directa de «subjetividad» a los im-signos, y por consiguiente una máxima pertenencia al mundo de la poeticidad: de este modo la tendencia del lenguaje cinematográfico debería ser una tendencia expresivamente subjetivo-lírica.

Pero, como hemos visto, los im-signos tienen también otros arquetipos: la integración mímica de lo hablado y la realidad vista por los ojos con sus mil signos estrechamente señaléticos. Estos arquetipos son profundamente diversos a los de la memoria y de los sueños: es decir, son brutalmente objetivos, pertenecen a un tipo de «comunicación con los demás» tremendamente común a todos y estrechamente funcional. De manera que la tendencia que imprimen al lenguaje de los im-signos, es una tendencia en gran medida llanamente objetiva e informativa.

Tercer hecho: La operación n.º 1 que debe cumplir el realizador —o sea, la elección de su vocabulario de im-signos, como posible institución lingüística instrumental— no

posee, ciertamente, la objetividad que tiene un verdadero y propio vocabulario común e instituido como el de las palabras. Por consiguiente, existe ya un primer momento subjetivo incluso en la operación n.º 1, en cuanto la primera elección de imágenes posibles no puede ser determinada por la visión ideológica y poética de la realidad que tiene el realizador en aquel momento. Por tanto, nueva coacción de tendencial subjetividad del lenguaje de los im-signos. Pero también este hecho ha sido contradicho: la breve historia estilística del cine, justamente debido a la limitación expresiva impuesta por la enormidad numérica de los destinatarios del film, ha ocasionado que los estilemas convertidos inmediatamente en sintagmas del cine, y devueltos, por tanto, a la institucionalidad lingüística, sean muy pocos, y fundamentalmente toscos (recuérdese el eterno ejemplo de las ruedas de la locomotora; la infinita serie de primeros planos enteramente iguales entre sí, etc.). Todo esto se constituye como momento convencional del lenguaje de los im-signos, y asegura una vez más un elemental convencionalismo objetivo. En suma, el cine, o el lenguaje de los im-signos, tiene una doble naturaleza: es a un tiempo extremadamente objetivo (hasta el límite de una insuperable y vulgar fatalidad naturalista). Los dos momentos de tal naturaleza coexisten estrechamente, y ni siquiera son separables en laboratorio. 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 (que solamente por matices puede tender a una mayor o menor poeticidad o a una mayor o menor prosaicidad: esto en teoría. Ya hemos visto como en la práctica se