

Cine de  
poesía contra  
cine de prosa



Pier Paolo  
Pasolini

Eric  
Rohmer

# Cine de poesía contra cine de prosa

Pier Paolo Pasolini  
Eric Rohmer

Traducido por Joaquín Jordá  
Editorial Anagrama, Barcelona, 1970

La paginación se corresponde  
con la edición impresa

*Letra e*

# ADRIANO APRÁ

## PREMISA\*

(...) La «tendencialidad»<sup>1</sup> 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»,

\* Publicado en *Filmcritica*, a cuyo director Eduardo Bruno, agradecemos la autorización para su publicación.

1. Referencia a la corriente crítica llamada “de tendencia”, asumida por las revistas cinematográficas italianas *Filmcritica* y *Cinema e Film*. (Joaquín Jordá).

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 contenido», 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 estereotipada. 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 antagonis-

mo (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 científico, 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\*

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 artifi-

\* Agradecemos al Festival de Pesaro la autorización concedida para la publicación de esta intervención, correspondiente a la edición de 1965.

cial 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 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.

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 visivos, 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-pepe en Porta Capuana); además: señales de tráfico, indicaciones, discos de circulación 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?)<sup>1</sup>: *se trata del mundo de la memoria y de los sueños.*

Cualquier esfuerzo reconstructor de la memoria

1. El propio Pasolini se encarga de aclarar este neologismo en la obra *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini* de Jean Dufлот: «Llamo a las imágenes cinematográficas “im-signos”, calcando este término de la fórmula semio-

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 fundamente «instrumental» de la comunicación cinematográfica.

Y aquí, marginalmente, es necesaria una observación: mientras la comunicación instrumental

lógica “len-signos” mediante la cual se designan los signos lingüísticos, escritos y orales. Se trata, por consiguiente, de una simple composición terminológica. Para resumir someramente lo que induzco de estos signos visuales, diré simplemente esto: mientras que todos los restantes lenguajes se expresan a través de sistemas de signos “simbólicos”, los signos del cine no lo son; son “iconográficos” (o icónicos), son signos de “vida”, por decirlo de alguna manera; dicho de otra forma, mientras que los restantes modos de comunicación expresan la realidad a través de los “simbólicos”, *el cine expresa la realidad a través de la realidad.*» Estas frases (especialmente subrayadas por mí), pronunciadas en 1970, permiten ver la evolución del pensamiento de Pasolini hacia una mayor simplicidad y familiaridad con el hecho cinematográfico; en cierta manera, coinciden casi totalmente con las posiciones defendidas por Rohmer. (J. J.)

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, objetiva. 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 opera-

ción 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 dic-

cionario 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 soplos 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 etimología, 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 visiva 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 directa con nosotros mismos: e indirectamente, en cuanto patrimonio vi-

sivo 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-gramatical larga 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 (únicamente 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 artístico 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 edifi-



cada 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 signaléticos. 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 contradecido: 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 ha constituido rápidamente una tradición de «lengua de la prosa cinematográfica narrativa»).

Claro que existen casos-límites. Donde la poeticidad del lenguaje se evidencia exasperadamente. Por ejemplo, *Un chien andalou* de Bunuel, declaradamente ejecutado según un registro de pura expresividad: pero, para ello, necesita el cartel signalético 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 «contenidista»). 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. Piénsese en los vuelos, atareados o alegres, de las palomas, para metaforizar estados de ánimo de actividad o de alegría en el espíritu del personaje, etc. En pocas palabras, la metáfora matizada, apenas perceptible, la corteza poética de un milímetro de espesor —lo que separa «A Silvia» de un respiro y de un abismo del institucional lenguaje petrarquista-arcádico— no parece posible en el cine. Aquella parte poéticamente metafórica que es clamorosamente posible en el cine, está siempre en estrecha osmosis 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 folle-

tines. 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»?

Quisiera responder a esta pregunta fuera del ámbito estrechamente cinematográfico, o sea, liberando la situación y actuando con la libertad asegurada de una relación particular y concreta entre cine y literatura. 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?» Más adelante veremos los motivos de este viraje: es decir, veremos cómo el nacimiento de una tradición técnica de la lengua de poesía en el cine, está ligado a una forma particular de narración libre indirecta cinematográfica.

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: expresiones de lenguaje cortés, de foto-novela de la época, para Piero y Francesca, los «tacos»

para el Lazaronitum municipal, etc. Naturalmente, el uso del «libre directo» irrumpió antes con el naturalismo (véase el poético y arcaizante de Verga), y luego con la literatura crepuscular-intimista: o sea, el siglo XIX es el que se expresa con gran profusión a través de las narraciones revividas. Característica constante de todas las narraciones revividas es la de no poder prescindir de cierta conciencia sociológica por parte del autor del ambiente que reevoca: es prácticamente la condición sociológica del personaje lo que determina su lengua (sea ésta lenguaje de especialista, jerga, dialecto, lengua dialectizada). 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 la literatura burguesa privada de conciencia de clase (es decir, identificándose a sí misma con toda la humanidad) muy frecuentemente el «libre indirecto» es un pretexto: el autor se construye un personaje, muchas veces hablando una lengua inventada, para expresar una propia y particular concepción del mundo. Es 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:

E già il poeta innanzi mi saliva,  
e dicea: «Vienni ornai: vedi ch'è tocco  
meridian dal sole ed alla riva  
cuopre la notte già col pie Morroco».

A través de la narración directa, Dante refiere tal y como son las palabras del dulce pedagogo. Cuando un guionista utiliza la expresión: «*Como vista* por Accattone, Stella camina por la raquítica pradera», o bien «Primer plano de Cabina que observa y ve... A lo mejor, entre las acacias, unos chicos que avanzan tocando instrumentos y bailando» esboza el esquema de aquellos planos que en el momento de rodar, y más en el de montar el film, serán *subjetivos*. No faltan, casi siempre por su extravagancia, planos subjetivos famosos: recordad aquel del cadáver que ve el mundo como puede verlo quien está tendido en un ataúd, es decir, de abajo hacia arriba y en movimiento.

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 me-

nos articulada y compleja). Y, puesto que hemos establecido una distinción entre «libre indirecto» y «monólogo interior», precisará determinar a cuál de ambas operaciones se aproxima más la «subjetiva libre indirecta». Está claro que no puede ser un verdadero y propio «monólogo interior», en cuanto el cine no tiene las posibilidades de interiorización y abstracción que tiene la palabra: es un «monólogo interior» por imágenes, esto es todo. Carece, por consiguiente, de toda la dimensión abstracta y teórica, explícitamente empleada en el acto evocativo-cognoscitivo del personaje monologante. Esa carencia de un elemento —el que en literatura está constituido por los pensamientos expresados por las palabras conceptuales o abstractas— hace que nunca una «subjetiva libre indirecta» corresponda perfectamente a lo que es en literatura el monólogo interior.

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 «subjetiva 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<sup>2</sup>. Sin embargo, si la «subjetiva libre indirecta» no corresponde ente-

2. El primer proyecto cinematográfico, y nunca realizado, de Orson Welles de adaptación de *Un corazón en las tinieblas* de Joseph Conrad correspondería, al menos según las intenciones formuladas por Welles, a esta exigencia, cuyo intrínseco valor cinematográfico es, por otra parte, discutible. Otro ejemplo más epidérmico, pero existente, sería el de *La dama del lago* de Robert Montgomery, film donde la cámara suple la mirada del protagonista. (J. J.)



ramente al «monólogo interior», corresponde todavía menos al verdadero y exacto libre indirecto. Cuando un escritor «revive la narración» de su personaje, se sumerge en su psicología pero también en su lengua: la narración libre indirecta, por consiguiente, está siempre lingüísticamente diferenciada respecto a la lengua del escritor. Reproducir, reviviéndolas, las diversas lenguas de los diversos tipos de condición social es posible al escritor, por el hecho de que éstas existen. Toda realidad lingüística es un conjunto de lenguas diferenciadas y socialmente diferenciadas: y el escritor que utilice el «libre indirecto» debe tener suma conciencia de esto: que además es un aspecto de la conciencia de clase. Pero, como hemos visto, no existe la realidad de la posible «lengua institucional cinematográfica»: o es infinita; y en cada caso el autor debe recortar un vocabulario. Pero, incluso con tal vocabulario, la lengua es forzosamente interdialectal e internacional: porque los ojos son iguales en todo el mundo. No se pueden tomar en consideración, porque no existen lenguas especiales, sublenguajes, jergas; diferenciaciones sociales, en pocas palabras. O si existen, como luego en realidad existen, están absolutamente fuera de cualquier posibilidad de catalogación y empleo. Efectivamente, la «mirada» de un campesino —pongamos por caso de un pueblo o una región en condiciones prehistóricas de subdesarrollo— abarca otro tipo de realidad, que la mirada, sobre aquella misma realidad, de un burgués culto: no sólo ambos ven concretamente «series diversas» de cosas, sino que una cosa, en sí misma, resulta diversa en las dos «miradas». Sin embargo, todo esto no es institucionalizable, es meramente intuitivo.

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 «subjetiva 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 «subjetiva 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

«subjetiva 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 (presumiblemente, muchos de los autores del Festival de Pesaro).

En cuanto a Antonioni (*Deserto rosso*) no quisiera detenerme sobre los puntos universalmente reconocibles como «poéticos», y que, sin embargo, son muchos. Por ejemplo, aquellas dos o tres flores violetas desenfocadas en un primer plano, en el encuadre en que los dos protagonistas entran en casa del obrero neurótico: y aquellas mismas dos o tres flores violetas, que reaparecen al fondo —ya no desenfocadas, sino ferozmente nítidas— en el encuadre de la salida. O bien la secuencia del sueño: que, después de tanta exquisitez colorística, es improvisadamente concebida en un obvio technicolor (para imitar, o mejor, revivir, a través de una «subjetiva libre indirecta» la idea primaria que tiene un niño de las playas tropicales). O también la secuencia de la preparación del viaje a Patagonia: los obreros que escuchan, etc.; aquel estupendo primer plano de un obrero emiliano increíblemente «verdad», seguido de una loca panorámica de abajo hacia arriba a lo largo de una raya azul eléctrico sobre las paredes encaladas de la tienda. Todo esto demuestra una profunda, misteriosa y, en momentos, altísima intensidad, en la idea formal que enciende la fantasía de Antonioni. Pero, para demostrar que la base del film es sustancialmente este formalismo, 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 (mi empleo de la palabra formalismo no implica ningún juicio de valor: sé perfectamente que existe una auténtica y sincera inspiración formalista: la poesía de la lengua). Pero, ¿cómo le ha sido posible a

Antonioni esta «liberación»? Muy sencillamente, le ha sido posible creando la «condición estilística» a través de una «subjctiva 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 procedentes, 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, viviéndolo 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. Si luego hubiese en tal sustitución algo de arbitrario, no habría nada que objetar. Está claro que la «subjctiva libre indirecta» es pretextual: y Antonioni se ha aprovechado arbitrariamente de ella para consentirse la máxima libertad poética, una libertad que llega a alcanzar —y por esto es excitante— el arbitrio.

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 en 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 Chariot 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.

Todo el sistema estilístico de *Prima della rivoluzione* es, prácticamente, una larga «subjética libre indirecta», basada en el estado de ánimo dominante de la protagonista del film, la joven tía neurótica. Pero mientras en Antonioni la sustitución de la visión de la enferma por la visión del febril formalismo del autor se realiza en bloque, en Bertolucci esta sustitución no se realiza globalmente: lo que se opera es más bien una contaminación entre la visión del mundo de la neurótica y la del autor: que, al ser inevitablemente análogas, no son fácilmente distinguibles, se funden una sobre otra: reclaman el mismo estilo. Los momentos expresivamente agudos del film son, justamente, las «insistencias» de los encuadres y de los ritmos del montaje, cuyo realismo básico (la ascendencia neorealista de Rosellini, y el realismo mítico de algún maestro más joven) se carga a través de la duración anormal de un encuadre o de un ritmo de montaje, hasta explotar en una especie de escándalo técnico. Tal insistencia sobre los detalles, especialmente sobre ciertos detalles de los ex-cursus,

es una desviación al sistema del film: *es la tentación de hacer otro film*. Es, en suma, la presencia del autor, que trasciende el propio film, con una libertad fuera de normas, que es finalmente la inspiración latente del amor por el mundo poético de las propias experiencias vitales. Un momento de subjetividad desnuda y cruda, en su estado natural, en un film donde (como en el de Antonioni) la subjetividad está enteramente mixtificada a través de aquel proceso de falso objetivismo hacia una «subjetiva libre indirecta» pretextual. En fin, bajo la técnica producida por el estado de ánimo desorientado, incoordinado, asaltado por los detalles, atraído por atenciones coactivas, etc., de la protagonista —aflora continuamente el mundo como es visto por el autor no menos neurótico—: dominado por un espíritu elegiaco elegante y nunca clásico.

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 post-impresionista, 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. También en su relación con el mundo es característica la obsesión: la fijación obsesiva en un detalle o en un gesto (y aquí interviene la técnica cinematográfica capaz, más y mejor que la técnica literaria, de exasperar las situaciones). Pero en Godard no se trata de insistencias sobrepasando cualquier tiempo soportable sobre un mismo objeto: en él no existe ni el culto del objeto en cuanto forma (como en Antonioni), ni el culto del objeto en cuanto símbolo de un mundo perdido (como en Bertolucci): Godard no tiene ningún culto, y lo trata todo igual, frontalmente: su pre-textual «libre indirecto» es una solución frontal, indiferenciante e iterativa de mil detalles del mundo, sin solución de continuidad, montados con la obsesión fría y casi complacida (típica de su protagonista amoral) de una desintegración reconstruida en unidad a través de aquel lenguaje inarticulado. Godard carece completamente de clasicismo, más bien se podría hablar, en su caso, de



neocubismo. Pero podríamos hablar de un neo-cubismo no tonal. Bajo las historias de sus films, bajo las largas «subjetivas libres indirectas» que minan el estado de ánimo de los protagonistas, transcurre siempre un film hecho por el puro placer de la restitución de una realidad fraccionada por la técnica y reconstruida por un Braque canalla, mecánico y asimétrico.

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 «subjetiva 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 *mimesis*— 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 pre-textualidad del completo de la «subjética indirectas.

¿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 sustancialmente formalista del mundo del autor (informal en Antonioni, elegiaca 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 serie de los «estilemas cinematográficos» nacidos de esta manera y catalogados en una tradición apenas fundada y todavía sin normas que no sean intuitivas y casi diría pragmáticas coinciden todos con los procesos típicos de la expresión específicamente cinematográfica. Son hechos lingüísticos puros, y por consiguiente exigen expresiones lingüísticas específicas. Nombrarlos significa trazar una posible «prosodia» todavía no co-

dificada y funcionante, pero cuya normatividad es ya potencial (de París a Roma, de Praga a Brasilia). 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: «¡Qué 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 técnico-estilística. Recordemos la secuencia 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 dejaba 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 tra-

vellings 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<sup>3</sup>.

¿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 aper-*

3. Todo este párrafo denota clara y cruelmente la inconsistente tramoya del pensamiento pasoliniano cinematográfico de aquel momento. Las características que cita como peculiares y típicas del cine “moderno” no han llevado, en la mayoría de los casos, más que a Lelouch y a sus imitaciones americanos. La verdadera “vanguardia” cinematográfica, la de Straub, Skolimowski y tantos otros, utiliza bien pocos de los procedimientos citados por Pasolini, que él mismo, paradójicamente, ha utilizado en escasísimas ocasiones. (J. J.)

*ta*) 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. (Naturalmente existe la reserva, debida a mi moralismo como marxista, de una posible alternativa: o sea, de una renovación de aquel mandato del escritor que en este momento se presenta como periclitado.)

En efecto, y para concluir:

I) La tradición técnico-estilista de un cine de poesía nace en un ámbito de investigaciones neoformalistas, correspondiente a la inspiración matérica y prevalentemente lingüístico-estilista reactualizada en la producción literaria.

II) El empleo de la «subjética libre indirecta» en el cine de poesía, como hemos repetido constantemente, es pretextual: sirve para hablar indirectamente —a través de una mera coartada narrativa— en primera persona: y por tanto el lenguaje utilizado en los monólogos interiores de los perso-

najes pretextuales es el lenguaje de una «primera persona» que ve el mundo a través de una inspiración sustancialmente irracional: y que para expresarse debe, por tanto, recurrir a los más clamorosos medios técnicos de la «lengua de la poesía».

III) Los personajes pretextuales no pueden ser elegidos en el propio ámbito cultural del autor: es decir, análogos a él, por cultura, lengua y psicología: de las «exquisitas flores de burguesía». Si luego pertenecen a otro mundo social, son mitificados y asimilados a través de la tipificación de la anomalía, de la neurosis o de la hipersensibilidad, etcétera. Es decir, también en el cine la burguesía se identifica a sí misma con toda la humanidad, en un irracional interclasismo.

Todo esto forma parte de aquel movimiento general de recuperación, por parte de la cultura burguesa, del terreno perdido en la batalla con el marxismo y con su posible revolución. Y se inserta en aquel movimiento, en cierta manera grandioso, de la evolución, casi diríamos antropológica, de la burguesía, según las líneas de una «revolución interna» del capitalismo: es decir, el neocapitalismo que pone en discusión y modifica las propias estructuras, y que, en el terreno de los hechos, reatribuye a los poetas una función tardo-humanista: el mito y la conciencia técnica de la forma.

## ENTREVISTA CON ERIC ROHMER:

### LO ANTIGUO Y LO NUEVO\*

ERIC ROHMER. — Me admira que Pasolini pueda escribir esta clase de cosas, sin dejar de realizar películas. El problema del lenguaje cinematográfico me interesa mucho, pese a que yo no sepa si es un problema verdadero o falso, y que amenace con desviar del trabajo de creación en sí. Como ese problema es extremadamente abstracto, exige la adopción de una actitud frente al cine que no es la de autor, ni tampoco la de espectador. Impide sentir el placer que procura la visión del film. Dicho esto, estoy 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, por una parte es extremadamente pobre, y por otra extremadamente mudable.

CAHIERS. — Lo que también puede resultar interesante del punto de vista de Pasolini es la distinción que propone entre dos momentos del cine: uno que sería la era clásica y otro que sería la era moderna, que se diferenciarían, a *grosso modo*, porque durante largo tiempo el autor, el realiza-

\* Publicado en *Cahiers du Cinema*, n.º 172, noviembre 1965.



dor, ha empeñado todo su arte en borrar las señales de su intervención, en esconderse detrás de su obra, mientras que ahora cada vez manifiesta más su presencia...

ROHMER. — En este punto, estoy en completo desacuerdo con Pasolini. No creo que el cine moderno sea necesariamente un cine donde deba sentirse la cámara. Ocurre que actualmente hay muchos films donde se siente la cámara, y antes también hubo muchos, pero yo no creo que la distinción entre cine moderno y cine clásico pueda residir en esta afirmación. Tampoco pienso que el cine moderno sea exclusivamente un «cine de poesía», y que el cine antiguo solamente un cine de prosa o de relato. Para mí, existe una forma moderna de cine de prosa y de cine «narrativo», donde la poesía está presente, pero no buscada de antemano: aparece por añadidura, sin que se la solicite expresamente. No sé si llegaré a explicarme bien sobre este punto, en la medida en que esto me obligaría a juzgar películas de mis contemporáneos, a lo que me niego. En cualquier caso, me parece que los *Cahiers* por una parte, los críticos por otra, tienen excesiva tendencia a interesarse especialmente por un cine donde se nota la cámara, el autor —lo que no quiere decir que éste sea el *único* cine de autor— en perjuicio de otro cine, el cine de relato, que se considera de entrada como clásico, cuando en mi opinión no lo es más que el otro. Pasolini cita a Godard y Antonioni. También podría citarse a Resnais y Varda. Son cineastas muy diversos, pero que, desde un cierto punto de vista, pueden meterse en el mismo saco.

En cuanto a aquéllos, que yo no digo que los

prefiera a éstos, pero que siento más cercanos a lo mismo que yo intento buscar, ¿quiénes son? 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. Dicho de otra forma, 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, mientras que en Resnais, Godard, o Antonioni, se tiene la impresión de que el cine se contempla a sí mismo, que los seres filmados sólo tienen existencia en el interior del film, o del cine en general. Para ellos, el cine es 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. Son cineastas que han rodado pocas películas, y de los cuales ignoro si cambiarán, si se pasarán al otro lado. Yo tomo sus films tal como son, y además menos los films por entero que algunos de sus momentos: ciertos fragmentos, por ejemplo, de *Adieu Philippine*, particularmente la escena de las avispas, o bien esta película que habéis elogiado con moderación y que a mí me gusta enormemente: *La Vie a l'envers* de Alain Jessua. O también Chabrol en lo que tiene de mejor —porque es evidente que Chabrol tiene también un lado cinéfilo, pero es un lado mistificador y que no me parece el más profundo. Los personajes de Chabrol son interesantes independientemente del hecho de que estén filmados. Es un cine que no se pone a sí mismo en primer término, sino que propone situaciones y personajes, mientras que, en el otro tipo de cine, personajes y situaciones me parecen menos interesantes en la medida

en que definen en primer lugar una concepción del cine.

CAHIERS. — Quizás ambas categorías puedan confundirse: en *Bande à part* se encuentran personajes interesantes en sí mismos y a los que el cineasta da una existencia real, y, al mismo tiempo, un cine que se interroga a sí mismo.

ROHMER. — Claro que pueden ir juntas. Pero estas reflexiones, precisamente, las he hecho un poco después de la visión de *Bande à part*: es un mal ejemplo. *Bande à part* es un film extremadamente conmovedor, donde Godard nos emociona; pero no son los personajes quienes nos emocionan, en absoluto. Es otra cosa. Los personajes como tales, la chica y los dos chicos, sólo son interesantes por su situación en el interior del film y por sus relaciones con el autor. Mientras que los personajes de *Les Godelureaux* nos interesan independientemente de la manera en que el autor se expresa y defiende su idea del cine a través de ellos, pese a que también sean completamente fotogénicos.

CAHIERS. — ¿No se asiste hoy a una especie de evolución de conjunto en la función de los personajes, que cada vez son menos considerados por sí mismos y en sí mismos, y desempeñan cada vez más el papel de pretextos, de máscaras para el autor?

ROHMER. — En los films que cito los personajes no son pretextos. Y, además, esto no demuestra nada. Yo hablo en nombre propio, y digo que siento más afinidades con ciertos cineastas, pese a todo lo que me separa de ellos en otros terrenos. Tengo la impresión de que, progresivamente, mi búsqueda se orienta en ese sentido, y reivindico

la modernidad de la cosa. Un cine donde la cámara sea invisible puede ser un cine moderno. Lo que yo quisiera hacer es un cine de cámara *completamente* invisible. Siempre se puede hacer la cámara menos visible. Queda mucho por hacer (todavía) en este terreno.

Por otra parte, moderno es una palabra un poco envilecida. No hay que intentar ser moderno, se es así si se merece. Y tampoco hay que tener miedo de no ser moderno. No tiene por qué convertirse en una obsesión.

CAHIERS. — Para nosotros, la reivindicación de una modernidad tiene un valor polémico: los cineastas modernos son todos aquellos —incluidos los cineastas con una larga carrera, como Renoir— que no solamente han dado existencia a su mundo, sino que al mismo tiempo han vuelto a definir en cada ocasión el cine en relación con ellos mismos, lo han orientado en un nuevo sentido.

ROHMER. — ¿En qué sentido? Lo que tiene de admirable el cine es que se puede hacer todo, mientras que, en música o en pintura, hay tabúes, prohibiciones. En música, hay que elegir situarse antes o después de la música dodecafónica; en pintura, estar antes o después de la pintura abstracta. Pero en el cine, si bien hay que elegir estar antes o después del sonoro, esta elección está dictada solamente por la técnica. Todas las veces que se ha intentado definir técnicas nuevas, se ha tenido razón, y la Historia, el tiempo, ha justificado esta actitud. Y al revés, cada vez que alguien ha intentado defender una posición puramente estética, aunque pareciera estar ligada a innovaciones técnicas, se ha equivocado siempre, por muy inteligente que fuera. Por ejemplo, André Bazin: la

parte más discutible de su obra es precisamente su defensa de un nuevo cine en tanto que basado en la profundidad de campo. Eso no se aguanta en absoluto. E igual ocurre en lo que se refiere a un cine puramente realista. O también con un cine que fuera exclusivamente «cine de poesía»; o un cine como el de Resnais, donde la cronología desaparezca, donde lo subjetivo y lo objetivo estén mezclados. Se abren puertas, pero son puertas sin salida. Estas innovaciones carecen forzosamente de posteridad. Nadie ha sido nunca capaz de decir en qué sentido debía ir el cine. Ha ocurrido que cada vez que se ha creído que iba en un sentido, ha ido en un sentido completamente distinto.

Lo mejor y más verdadero de la Nouvelle Vague, es su aportación técnica, tanto en lo que se refiere a la realización como a la producción. Es el hecho de rodar películas baratas. Es algo que ha entrado a formar parte de las costumbres y de lo que no se puede volver atrás.

CAHIERS. — ¿No hay que añadir a estas innovaciones técnicas que han tenido una feliz posteridad, la evolución de una técnica más general, como la de la narración, que ha conocido numerosas variaciones, que se ha fijado en un cierto número de convenciones coincidiendo con el reinado de Hollywood, y que reacciona ahora contra estas convenciones: la cronología, por ejemplo, no es una técnica, igual que pueda serlo la cámara sobre trípode o el campo-contracampo, y, en tanto que técnica, susceptible de renovaciones?

ROHMER. — Yo estoy a favor del campo-contracampo y a favor de la cronología. No quiero decir que siempre haya que hacer el campo-contracampo o respetar siempre el orden cronológico, y no

creo que tampoco esto sea consustancial al cine; pero, en fin, el poder razonar por analogías, la narración fragmentada a lo dos Passos, o bien el monólogo interior a lo Joyce y a lo Faulkner, no han impedido que se volviera a la manera de narrar llamada clásica, e incluso en obras que, a fin de cuentas, también son modernas. Los que han intentado imitar a Faulkner o a dos Passos han hecho cosas de lo más horrible, es decir, del Sartre estilo *Chemins de la liberté*. Pero hay que evitar razonar por analogías: la novela no está ahora en igual situación que el cine. Yo pienso que precisamente respetando el orden cronológico es como se llegará más lejos y se será más moderno. Es una opinión puramente personal, y no estoy en condiciones de demostrar su verdad. Pero las experiencias hechas en la búsqueda de un cine no cronológico demuestran que es un camino poco interesante. Observen, además, que la mayoría de los cineastas que he citado siguen el orden cronológico. Incluso Godard no ha hecho nada hasta el momento realmente no cronológico.

CAHIERS. — No es realmente en cuanto a la cronología que la técnica de la narración evoluciona hoy. Es más bien la misma manera de conducir la historia, de estructurar la intriga, lo que sufre los mayores cambios: hay muchas más elipsis, o bien se pasan por alto algunas cosas que durante mucho tiempo han sido consideradas esenciales para destacar otras...

ROHMER. — En eso estoy de acuerdo. Es decir, que lo que antes se enseñaba, ahora ya no se enseña, y lo que no se enseñaba, se enseña. Pero el cine poético no es el más adecuado para hacer esto; a mí me parece que, desde el punto de vista

de las elipsis, sería más tradicionalista que el otro, en la medida en que mostraría especialmente los momentos fuertes de la acción. El cine poético está hecho a menudo de «morceaux de bravoure». Es preferentemente en un cine que no se pretenda poético, que se pretenda prosaico, donde puede encontrarse una tentativa de romper la manera tradicional de la narración, pero de una forma subrepticia, no de una forma espectacular, sin apoderarse de ciertas técnicas de la novela. Sobre este punto no he cambiado en absoluto: creo que no hay que trasplantar al cine algunos procedimientos de los novelistas. Porque es preciso que la cosa sea espontánea y llegue al cineasta por las mismas necesidades de su expresión, ingenuamente, sin referencia alguna.

CAHIERS. — Tomemos el caso de Bresson...

ROHMER. — Pero yo no sé en qué categoría colocar a Bresson. Se podría decir muy bien que está por encima de las categorías, pero no estoy seguro de ello. Actualmente, tendría más bien tendencia a colocarle en la del cine poético, antes que en la del cine narrativo. Es un cineasta en quien la presencia de la cámara se siente, incluso por su ausencia, me atrevo a decir. La cámara está eclipsada, pero este mismo eclipse indica que podría estar presente. En Bresson se siente enormemente al cineasta. Creo que lo que le interesa es *la manera de mostrar* las cosas, más que mostrar *ciertas* cosas. Dicho de otra manera, el cine es bastante para él un fin, y no un medio.

Hablemos un poco, si les parece, de la desdramatización. No me gusta la palabra, ni la cosa. Cuando se preguntaba a un cineasta, a un cineasta de los años 40, por ejemplo a Jacques Becker:

«¿Qué película rodaría usted si pudiera verdaderamente hacerla con toda libertad?», contestaba: «Me gustaría hacer una película sin historia.» Hay muchas personas que son de esta opinión. Yo, en cambio, pienso que el cine puede ser moderno y contar una historia. No veo por qué el hecho de no contar ninguna historia es más moderno que lo contrario. Esto quizá sea cierto en la novela moderna, pero hay que considerar el cine en sí mismo. No solamente hay que olvidar lo que es la literatura moderna, sino que también sería necesario olvidar lo que es el cine, y es por este motivo que no me gusta demasiado hablar de ello. Hay que ir adelante, sin pensar en nada. Pero hay cineastas que no pueden; hay cineastas a quienes les gusta reflexionar sobre el cine y partir de esta reflexión con motivo de la creación, con lo que el cine se mira constantemente a sí mismo. Yo no sé en qué categoría estoy, no puedo juzgarme, pero preferiría estar en la segunda categoría, y, cada vez que veo un cineasta muy abierto al mundo exterior me seduce, quizá porque considero que actualmente el cine no está demasiado abierto a este mundo, está un poco demasiado cerrado sobre sí mismo. Ya sea expresamente, ya sea de manera disimulada.

CAHIERS. — Volvamos a su ejemplo de la escena de las avispas de Rozier: sería, parece, ante todo un momento *poético*...

ROHMER. — Sí. Lo que quería decir es que, incluso filmada de otra manera, incluso filmada por otro cualquiera, seguiría siendo como es, igual de poética. Eso no quiere decir que Rozier no haya hecho un trabajo de cámara muy importante, sino que ha dado al espectador el sentimiento de una



existencia independiente de la escena. Se puede distinguir un cine de poesía de un cine que filme la poesía. Personalmente, puesto que hago documentales pedagógicos, me gusta mucho filmar la poesía, pese a que sea una cosa casi imposible. El cine es un medio para hacer descubrir la poesía, sea la poesía de un poeta, sea la poesía del mundo. Pero no es el cine lo que es poético, es la cosa mostrada lo que lo es. En *La vie à l'envers* se tiene la impresión de que la poesía está en el universo mostrado mucho más que en la forma en la que lo muestra el cineasta. Esto no podría decirse de los films citados por Pasolini: en ellos, no es el universo lo que es poético, es la mirada del cineasta la que lo poetiza. Eso está muy claro en *Alphaville*, que se convierte en fantástico por la sola manera con que Godard toma un universo banal y lo hace fantástico.

CAHIERS. — Usted ha puesto el dedo sobre una definición más seria del cine: el cine, hoy, es un arte que se contempla, que se vuelve hacia sí mismo. El primer objeto del cineasta parece ser la pregunta: ¿qué es el cine, qué ha sido hasta ahora, qué puede ser? Ese no es su problema... Pero, ¿es posible seguir haciendo cine hoy sin plantearse este problema previo? ¿Es posible conservar o re-encuentrar aquella espontaneidad, aquella ingenuidad de los grandes cineastas que no se planteaban el problema del cine, sino el del mundo?

ROHMER. — Sólo puedo responder en lo que a mí me concierne. Para mí está claro que, desde que ruedo con bastante regularidad, siento cada vez menos, por una parte, la necesidad de reflexionar sobre el cine, y por otra, incluso, la de ir al cine. Voy muy poco. Quizás es una cuestión de

temperamento. Ignoro si se puede sacar de ello una regla general. Es posible que personas que tengan la misma idea que yo del cine, vayan, al contrario, enormemente.

CAHIERS. — Un cine que se dirija hacia el mundo y que no se tome a sí mismo por objeto, es, claro está, el cine americano tal como usted lo defendió en los *Cahiers*.

ROMHER. — Estoy muy fuera de juego. Casi les diría que no sé si una película es americana o no. En un cierto momento, me gustó muchísimo el cine americano, pero, actualmente, ese lado americano me interesa menos. Cuando digo que puede existir un cine moderno que no sea una reflexión sobre el cine, eso no significa que sea un cine ingenuo. Yo distingo dos cines, el cine que se toma como objeto y como fin, y aquel que toma el mundo como objeto y es un medio. Pero soy perfectamente capaz de reflexionar sobre el cine como medio y, sobre esto, tengo muchas ideas. Los americanos eran muy ingenuos, es decir que nunca han escrito, nunca han reflexionado sobre el cine ni como medio ni como fin. Si les preguntas, casi todos (con excepción quizá de Hawks que tiene ciertas ideas sobre el cine como medio, pero ideas muy sencillas) han reflexionado sobre el cine como técnica o bien sobre el mundo como objeto, y nada más. Nosotros podemos reflexionar a la vez sobre el cine como medio y como fin. Me parece que les sorprende que diga que el cine es un medio y no un fin.

CAHIERS. — No, en absoluto.

ROHMER. — Me doy cuenta, a menudo, que los críticos admiran algunos de los films que he citado, pero no saben muy bien que decir de ellos,

mientras que cada vez que un film toma al cine como objeto, se puede hablar de él, se habla mucho. En caso contrario, se dicen cosas que yo encuentro más banales, más convencionales: en pocas palabras, se acaba por considerarlo como una buena película clásica, lo que a mis ojos no es cierto.

CAHIERS. — Si muchos films de hoy parecen más complejos, más abstractos, eso quizá proceda del hecho de que el mundo que intentan describir parece en sí mismo más complejo, más abstracto, más indefinible. Eso quizás proceda del hecho de que el mundo no puede reducirse a un guión lineal.

ROHMER. — No estoy de acuerdo. Ustedes me dirán que soy reaccionario, y no solamente clásico: para mí, el mundo no cambia, o al menos muy poco. El mundo siempre es el mundo, ni más confuso ni más claro. Lo que cambia es el arte, es la forma de abordarlo.

CAHIERS. — Eso quiere decir lo mismo.

ROHMER. — El problema que nos ocupa no es el de una conciencia más o menos grande de los medios de expresión, ni del paso de un estadio ingenuo a un estadio intelectual: se trata de oponer un arte que estaría encerrado en sí mismo, que se contemplaría a sí mismo, y un arte que contemplaría el mundo. Pero esta contemplación del mundo puede ser distinta, aunque el mundo no cambie, en la medida en que tenemos medios de investigación diversos. Y esto es una cosa que yo aprendo todos los días, aunque sólo sea haciendo televisión documental escolar: se tiene una situación y se tiene un medio, pero este medio puede hacernos descubrir en esta situación cosas que

no conocíamos. No se trata del hecho de que el mundo cambie, se trata de descubrir en el mundo cosas distintas. Lo que me gusta en los films de que hablaba, es que nos hacen descubrir cosas distintas: lo que tiene de interesante el cine, es que es un instrumento de descubrimientos. Y este descubrimiento puede llegar muy lejos. Observen que ocurre igual con el arte: siempre es un descubrimiento. Ustedes me dirán que el cine poético también es un medio de descubrimiento del mundo. Quizá, pero no es esto lo que decían. Esta propiedad de descubrir el mundo no es la que generalmente se destaca...

CAHIERS. — El cine como medio de descubrir el mundo es, en el límite, el «cinema-verité». Sin embargo, su itinerario está bastante alejado de aquel del «cinema-verité».

ROHMER. — El «cinema-verité» siempre me ha interesado en la medida en que es una técnica. Esta técnica, finalmente, yo no he llegado a emplearla, pese a que haya tenido ganas de hacerlo. Pero hay que distinguir entre lo que gusta y lo que se hace. En muchos puntos, soy muy hostil al «cinema-verité». Siempre he pensado que un día llegaré probablemente a hacerlo, en una obra pedagógica más que en una obra narrativa, dejar que los intérpretes improvisen su texto.

La verdad que hasta ahora me ha interesado es la del espacio y el tiempo: la objetividad del espacio y del tiempo. Cojamos por ejemplo *Place de l'Etoile*: he intentado reconstituir la plaza de manera que aparezca tal como es, pues, en el cine, a menudo es muy difícil dar la idea de un espacio, de un lugar; y lo que me interesa es intentar presentar este lugar a partir de sus elementos frag-

mentarios. No he querido, con estos elementos, crear un lugar completamente distinto, cosa que hacen algunos cineastas, filmando París y convirtiéndolo en New York, o bien hacer con una ciudad de 1960 otra del 2000. Al contrario, tengo la sensación de que es muy difícil presentar la realidad tal como es, y que la realidad tal y como es siempre será más hermosa que mi film. Al mismo tiempo, únicamente el cine puede dar la visión de esta realidad tal y como es: el ojo no lo consigue. Por consiguiente, el cine todavía sería más objetivo que el ojo. Había que hacer de manera que la Place de l'Etoile fuera presentada a la vez por la manera de filmar y por la manera de contar: la narración está al entero servicio del lugar, está hecha para valorizar el lugar. Esto es lo que yo llamo búsqueda de la verdad; esta verdad es la que me interesa, mientras que quizá no sea esta verdad del espacio la que interesa al «cinema-verité», sino una verdad psicológica, sociológica o etnológica: existen mil verdades posibles.

Igualmente me interesa la duración, la objetividad de la duración. Presentar una duración no forzosamente real, pero que existe independientemente de la manera como yo la he mostrado. No creo que el llamado cine clásico haya llegado hasta el límite de esta reconstrucción simultánea del espacio y del tiempo, se ha quedado a medio camino. Hay que ir más lejos y, además, nunca se llegará, es evidente, pero se puede conseguir una aproximación muy considerable.

CAHIERS. — Paralelamente a estas preocupaciones, tiene las de moralista...

ROHMER. — Sí, puesto que lo que me interesa es mostrar a los seres, y el hombre es un ser moral.

Mis personajes no son puros seres estéticos. Tienen una realidad moral que me interesa igual que la realidad física. En lo que concierne a mis *Contes Moraux*, considero que están compuestos con una máquina electrónica. Supuesta la idea de «contes moraux», si pongo «cuento» a un lado de la máquina y «moral» al otro, si desarrollo todo lo que implica cuento y todo lo que implica moral, se llegará casi a establecer el argumento, pues, al no ser un cuento moral un cuento de aventuras, será forzosamente una historia a medias tintas, por consiguiente, una historia de amor. En una historia de amor, hay forzosamente un hombre y una mujer. Pero si hay un hombre y una mujer, no resulta muy dramático: o en todo caso, tendría que entrar en juego los estorbos: la sociedad, etc. Por consiguiente, es mejor que existan tres personajes: digamos un hombre y dos mujeres, ya que yo soy hombre y mis cuentos son narraciones en primera persona. Así que los temas de los *Contes Moraux* se desprenden de la propia idea de cuento moral. Una vez encontrado el tema, ustedes podrían deducir el contenido de cada uno de los seis relatos. En el primero, la situación aparecerá bajo su forma más simple: la elección no se planteará verdaderamente en términos de moral, sino simplemente de conveniencia casi material. Un chico busca una chica, se aburre, encuentra otra. Y, supuesto este lado material, el tema de la alimentación tendrá importancia: será por tanto una panadera. El segundo será este mismo tema al revés: el chico no será atraído, sino rechazado por la chica. El tercero, que todavía no se ha rodado, es aquel en que la elección se planteará finalmente en términos de moral, e incluso de religión, ya que el personaje

principal es católico. Y así sucesivamente. Yo habría podido perfectamente utilizar una máquina para encontrar estos argumentos, y por lo tanto yo no intervengo para nada en las historias. Los problemas a que nos referíamos jamás me han preocupado para hacer películas.

CAHIERS. — ¿En qué medida entonces la práctica del cine ha modificado sus ideas sobre el cine?

ROHMER. — Puede decirse que he actuado en contra de mis ideas. Incluso me pregunto si he llegado a tener ideas. Después de pensarlo bien, creo que Bazin tuvo ideas y nosotros... nosotros tuvimos gustos. Todas las ideas de Bazin son buenas, y sus gustos muy discutibles. Los juicios de Bazin no han sido ratificados por la posteridad, o sea, que verdaderamente no ha impuesto a ningún gran cineasta. Le gustaban algunos que son excelentes, pero no creo que haya llegado verdaderamente a imponerlos. Nosotros no hemos dicho gran cosa sobre la teoría del cine, no hemos hecho más que desarrollar las ideas de Bazin. En cambio, creo que hemos encontrado los buenos valores, y las personas que han venido después de nosotros han ratificado nuestros gustos: hemos impuesto cineastas que han quedado y que, creo, quedarán. Me he sentido obligado a actuar en contra de mis teorías (si es que alguna vez las tuve). ¿Cuáles eran? El plano largo, el «decoupage», preferiblemente al montaje. Estas teorías, en su mayoría, estaban tomadas de Bazin y de Leenhardt. Leenhardt las había definido en un artículo que se llamaba «Abajo Ford, viva Wyler», donde decía que el cine moderno es un cine no de imagen o de montaje, sino de planos y de «decoupage». No obstante, yo he hecho un cine que es fundamental-

mente de montaje. Hasta el momento, el montaje es la parte más importante en mis películas. En último término, podría dejar de asistir al rodaje, pero es necesario que esté en el montaje. Por otra parte, en el rodaje, cada vez me intereso más por el encuadre y la fotografía, más que por el plano. Creo menos en el plano que antes.

Otra idea, que ha sido común a todos los de mi generación: la dirección de actores. Yo pensaba que era la cosa más importante del cine, y siempre tuve un cierto miedo en este terreno. Tenía miedo de no saber dirigir a los actores. Ahora pienso que la dirección de actores es un falso problema, no existe, no hay que preocuparse, es la cosa más sencilla del cine. Por tanto mis preocupaciones son exactamente lo contrario de lo que eran, pero eso me parece natural.

CAHIERS. — Sus gustos en materia de cine corresponden quizá más que sus teorías a lo que hace... ¿Cuáles podrían ser las referencias cinematográficas de sus films?

ROHMER. — No tengo. Si las tuviera, quizá quedaría paralizado. Yo admiro a las personas que pueden decir: me he preguntado lo que Hitchcock haría en mi lugar. Personalmente, no solamente no me lo pregunto, sino que ni siquiera veo como podría preguntármelo, ya que no sé que hace Hitchcock: cuando veo una película, no pienso en absoluto en la técnica, y sería incapaz de plagiar un film. Conservo el recuerdo de lo que sucede, veo momentos interesantes, un rostro que tiene una expresión extraordinaria, pero la manera en que está mostrado, no la veo ni a la primera ni siquiera a la segunda o tercera visión, y esto no me interesa. Cuando ruedo algo, pienso en la cosa



que nuestro. Si quiero mostrar esta silla, eso me planteará problemas, y puede que titubee, pero el hecho de que una vez Hitchcock o Renoir o Rossellini o Murnau hayan filmado una silla no me sirve de ninguna ayuda. Cuando hacía peliculitas de amateur mudas, seguro que me he inspirado en Murnau, en fin, yo creía que me inspiraba en él, o bien en Fritz Lang o en Griffith: son cineastas muy viejos, en los cuales yo alcanzo a encontrar el genio del cine, de igual manera que se puede encontrar el genio del idioma en los clásicos. Cuando escribo, podría llegar a pensar más bien en Tácito, o en Virgilio, que en Marcel Proust o en Jean Paulhan. Desde este punto de vista, me opongo bastante a la mayoría de personas de *Cahiers* que, por el contrario, son muy aficionadas a las referencias.

CAHIERS. — Y de las cuales se podría decir, ellas mismas lo han dicho, que sus críticas eran su primer film. Lo cual no es su caso.

ROHMER. — No creo. Yo he rodado peliculitas amateurs al mismo tiempo que escribía. Creo que todos, en los *Cahiers*, empezamos muy pronto, si no a rodar, porque carecíamos de medios, sí al menos a querer hacer cine. Hacíamos crítica interesada. No somos críticos que hemos pasado al cine, sino cineastas que hemos hecho un poco de crítica para empezar.

Cuando filmo, reflexiono sobre la historia, sobre el tema, sobre la manera de ser de los personajes. Pero la técnica del cine, los medios empleados, me vienen dictados por el deseo de mostrar algo. Dicho de otra manera, si hago planos cortos, no es porque prefieren los planos cortos a los largos, es que, para lo que quiero mostrar, el plano

corto es más interesante. Si ocurriera que sólo pudiera mostrarlo en planos largos, haría planos largos. No tengo ninguna forma *a priori*, eso seguro.

CAHIERS. — Godard decía que existían dos categorías de cineastas: los que quieren hacer cine a cualquier precio y los que quieren hacer una cierta película. Usted estaría más bien en la segunda. Y, sin embargo, trabaja en la televisión escolar, sobre temas de encargo...

ROHMER. — No considero en absoluto la televisión escolar como un trabajo alimentario. Es, claro está, un campo de experiencias menos libres que ese cine de autor que quiere hacer con mis *Contes Moraux*. Tiene una parte de obra, si no impuesta, al menos de circunstancia, de obra propuesta. A mí me resulta muy cómodo. Cuando me proponen algo es incluso estimulante decirme: ¿lo hago, no lo hago? Cuando quizá nunca se me habría ocurrido hacerlo.

CAHIERS. — Existe una característica común en sus críticas, en sus películas y en sus emisiones de televisión: esta característica es un cierto espíritu didáctico.

ROHMER. — No existe solamente el cine narrativo, poético, de ficción, sino también el cine que antes se llamaba documental, que ahora se prefiere llamar con un término que me gusta menos porque es pretencioso: información. Es decir, un cine didáctico. En este terreno, quizás hay más por hacer que en el cine de ficción, y yo me he dado cuenta de ello gracias a la televisión escolar. Allí, es preciso ejercer una especie de violencia sobre el mismo cine, que, pese a que tenga una innata aptitud documental, no siempre está capaci-

tado para tratar ciertos temas, porque no son visuales.

Dicho de otra manera, hay que «visualizar». Siento cierta repugnancia por la cosa, y al mismo tiempo me interesa: siento repugnancia en hacer visual algo que no lo es, pero, cuando este algo puede serlo, es extraordinariamente interesante. Hay que intervenir de través, y encontrar este atajo. Lo que me interesa es hacer conocer mediante el cine cosas que se ocultan al conocimiento por ese medio de expresión. Ya sea porque me parece que la dificultad es el valor del arte, o porque este hecho de solicitar una realidad que se esconde permite conocer las cosas que una mirada más directa o más inmediata no habría permitido conocer. Yo hago programas literarios. Y la literatura y la poesía son las cosas menos fumables que existen. Jamás se podrá filmar directamente un texto, ni explicarlo, ni ilustrarlo. Sin embargo, yo pienso que puede existir un conocimiento, mediante la televisión, de aquel texto, que puede ser interesante y que enriquecerá no sólo al cine sino a la propia literatura. Es decir, que nos sentiremos atraídos por aspectos que no son los que más atraen actualmente. Cojamos la pintura. Está claro que el cine, cuando se sirve de los cuadros para evocar el mundo en que han sido pintados, nos invita a una concepción «impura» de la pintura. Pero yo me pregunto hasta qué punto es correcto actualmente considerar en un retrato únicamente el arte de Ticiano y no el modelo que ha posado. Cada vez más, cuando voy al museo, cuando veo un cuadro, miro la cosa pintada, y eso me da un conocimiento de la pintura tan grande como si considerara el toque del pintor. Cuando filmé mi

emisión sobre *La Bruyère*, fui al Louvre únicamente para saber como estaban hechos los vasos en el siglo XVII. Pero he visto en estos cuadros cosas que nunca habría visto si no los hubiera mirado únicamente desde el punto de vista de los vasos. No intentaba distinguir los pintores entre sí, ni juzgar el color, la técnica. Y, sin embargo, eso me dio una idea todavía mayor de la pintura. Por consiguiente, el cine, incluso en la medida en que esto pueda parecer un poco reaccionario en relación con las restantes artes, un poco anecdótico, puede introducir a un mayor conocimiento de las cosas.

El interés de un cine didáctico, particularmente de un cine que se sirve de documentos, de obras de arte (en general, lo que mostramos del pasado son sus obras de arte), es ligar más estrechamente la estética y las restantes disciplinas. El amor por lo verdadero y el amor por lo bello están ligados. Eso nos lleva a descubrir el pasado bajo un ángulo forzosamente estético; la belleza de las cosas que se muestran, al mismo tiempo que el arte que se introduce a sí mismo en la forma de mostrarlas. En mi *La Bruyère*, el hecho de buscar cosas que fueran visuales, que fueran físicas, sobre los personajes, me hizo interesarme por aspectos de los *Caracteres* que no son los más evidentes y destacados: en particular, lo que podría llamar el lado naturalista, y casi fisiológico, de su descripción. La actitud corporal del hombre no es la cosa que más sorprende en su lectura. Uno se interesa preferentemente por las anotaciones de orden puramente psicológico o de orden social. Representar a los personajes en la pantalla obliga a descubrir cosas que existen y que sin ello no se habrían

observado. Igual ocurre con *Perceval*, que es lo más simple, lo más escolar que he hecho, donde pude situar paralelamente la descripción de los combates que se admira en la poesía de la Edad Media y las miniaturas que son un arte decorativo extraordinario, cosas que en general sólo han sido observadas por... ¿por quién?, ya que las personas que se ocupan de literatura no se interesan demasiado por la ilustración y las que se interesan por la ilustración no se interesan por la literatura. Existe en el siglo XII un arte extraordinariamente importante y que incluso es uno de los mayores, el arte de los trovadores, el arte de la civilización occitana. Si empleo la palabra *arte* es porque significa la fusión de dos actividades precisas: la poesía y la música. La música estaba compuesta por el poeta. El poeta era su propio músico. Pero las personas que estudian al poeta no piensan en absoluto en el *músico*, y, en las literaturas, se considera esta poesía como bastante fría, en la medida en que no se la oye cantada. Por otra parte, los que se interesan por la música no conocen la lengua y, por consiguiente, oyen, pero no saben lo que significa. Bueno, pues a través del film se podría gustar a la vez la poesía y la música. El cine es una especie de conglomerado de las diversas artes. Permite establecer un puente entre ellas, y creo que esto es una cosa muy importante, incluso a un nivel muy humilde y pedagógico.

CAHIERS. — ¿Por qué no utiliza música en las películas?

ROHMER. — Yo reprocho a muchas películas, especialmente a las «poéticas», el ser estropeadas por la música, muy a menudo banal y en absoluto

necesaria. No veo para qué puede servir la música, si no es para arreglar un film malo. Pero una buena película puede prescindir de ella. Y luego, no es moderno, es una convención que procede del mudo, cuando se tocaba el piano en la sala. El hecho de asociar una música cualquiera a las hojas de los árboles, a las nubes que pasan, o incluso a alguien que abre su puerta, es la peor de las convenciones, un estadio completamente superado. En mis *Contes Moraux*, únicamente hay música real: cuando los personajes escuchan discos o la radio. No existe absolutamente ninguna otra música: ni siquiera en el genérico.

En mis emisiones de televisión escolar, la música posee antes todo una función documental, a igual título que un cuadro, que una estampa, que permiten situar una época, conocerla. Yo sólo la hago oír durante los silencios del comentario. Pueden existir, claro está, algunas excepciones a la regla. Me sucede a veces que se sigue oyendo la música bajo el texto. No soy completamente sectario. Es evidente que, en un film sobre documentos, hay que buscar un cierto placer y cabe el recurso a la música. Pero me molestaría profundamente oír música sobre un discurso verdaderamente abstracto, digamos de matemáticas. Efectivamente, identifico la música, la reconozco y, mientras tanto, ya no atiendo al comentario; y a la inversa, si llevo toda mi atención sobre el comentario, ya no oigo la música. Es uno de los dos reproches que haría a muchos documentales. Y el otro se refiere al hecho de que jamás se oye ningún ruido, cuando actualmente sería tan fácil registrar sonido.

CAHIERS. — Sus *Contes Moraux* parecen ligados

entre sí un poco a la manera de las narraciones de un mismo libro, casi los capítulos de una novela. Por otra parte, dan la sensación de referirse constantemente a ese género literario. Sin embargo, usted ha escrito que el cine estaba adelantado con respecto a la literatura...

ROHMER. — Si lo escribí, me equivoqué. Lo que creo es que el cine no tiene por qué preocuparse de la literatura. Dicho esto, puede partirse de una obra escrita. Que sea antigua o moderna carece verdaderamente de toda importancia, ya que lo esencial es hacer cine moderno. Todo lo que es bueno es necesariamente moderno en la medida en que no se parece a lo que ha sido hecho con anterioridad. Yo he predicado ciertamente un cine no-literario, y he hecho los *Contes Moraux* que son descaradamente literarios, aunque sólo sea por el papel importante que juega el comentario. Me gusta mostrar en el cine cosas que parecen repugnar la transcripción cinematográfica, expresar sentimientos que no son fumables, porque están profundamente hundidos en la conciencia. En los *Contes Moraux* he querido mostrar deliberadamente la relación de uno consigo mismo. Es por este motivo que están en primera persona y que tienen un comentario. Tratan del retroceso que alguien puede tomar respecto a sus gustos, sus deseos, sus sentimientos, respecto a sí mismo. El personaje habla de sí y se juzga; está filmado en cuanto se juzga. Por tanto, mis *Contes Moraux* no son literarios, son adaptaciones cinematográficas de obras literarias, y, cuando los ruedo, tengo muy claramente la impresión de ser el realizador de una obra preexistente. En esto, yo me acercaría a Leenhardt. Bazin decía que las *Dernières Vacan-*

ces era la película de una novela que no había sido escrita.

CAHIERS. — Por tanto su cine sería a la vez introspectivo y objetivo: usted muestra alguien planteándose problemas que están en el fondo de él mismo...

ROHMER. — Pues sí. Lo que me irrita, lo que no me gusta del cine moderno, es el hecho de reducir las personas a su comportamiento, y pensar que el cine no es más que un arte del comportamiento. De hecho, debemos mostrar lo que hay más allá del comportamiento, aun sabiendo que sólo se puede mostrar el comportamiento. Me gusta que el hombre sea libre y responsable. En la mayor parte de los films, es prisionero de las circunstancias, de la sociedad, etc. No se le vé en el ejercicio de su libertad. Libertad que quizás es ilusoria, pero que existe incluso a este título. Eso es lo que me interesa, eso es lo que, evidentemente, debe repugnar al cine, arte físico, materialista, no solamente empírico, sino incluso empirista, ya que el hombre sólo se define por lo que hace. Creo que el genio del cine reside en la posibilidad de ir más allá de este límite y descubrir otra cosa. Quizá los *Contes Moraux*, que en verdad constituyen un solo film, me permitirán recorrer este camino, ir más allá de las apariencias.

CAHIERS. — Cosa que coincide con lo que dice Pasolini de los grandes momentos del cine moderno: sobrepasar la limitación materialista del cine para presentar un cierto carácter onírico de la existencia...

ROHMER. — La palabra «onírico» me interesa particularísimamente en la medida en que mis *Contes Moraux* tienen ciertamente un lado onírico.



Todos son sueños. Los sueños están contruidos por el cerebro, que es una máquina electrónica. Toda ficción es sueño.

CAHIERS. — Pero, ¿cómo resolver esta paradoja: un cine que sería a un tiempo cine del comportamiento y cine del sueño?

ROHMER. — No es una paradoja. Sólo se puede mostrar el comportamiento, y al mostrarlo se puede ir más lejos. No puedo aceptar la idea de un cine que fuera otra cosa que un cine del comportamiento, que no fuera objetivo. El estilo subjetivo en cine me parece una herejía. Una herejía enteramente condenable y por la cual no puedo sentir piedad. Murnau o Hitchcock sólo han recurrido a ella por coquetería y de una manera enteramente pasajera a lo largo de un film. Me resulta imposible confundir realidad e imagen mental. No se puede confundir la torre Eiffel con la imagen que se tiene de ella. O en tal caso es una alucinación. Eso es otra cosa, mostrar alucinaciones es concebible. Pero la torre Eiffel tal como la imagináis se distingue obligatoriamente de la torre Eiffel tal como la percibís. Es lo que hacía observar Alain a propósito del Pantheon, es lógico y evidente. La imagen mental es esencialmente distinta de la imagen objetiva. Yo no veo lo que imagino, lo construyo. Todo lo que pudiera encontrar en la imagen mental, lo habría puesto yo mismo. Pero, si se proyecta algo sobre la pantalla, eso me es ofrecido, todo procede del objeto, nada de mí. El espectador, por tanto, no podrá de ninguna manera identificar una imagen que sería una imagen mental de la heroína a una imagen objetiva de lo que ella ve. Es absolutamente imposible. Sin embargo, en algunos films, no se sabe si lo que es

presentado lo es en tanto que objetivo o subjetivo. Por consiguiente, es necesariamente falso, ya que un problema parecido no se plantea en la vida.

CAHIERS. — Existe, sin embargo, el caso del *Desserto Rosso* donde la realidad es presentada de manera objetiva a pesar de ser lo que ve la heroína.

ROHMER. — Tomemos el ejemplo de *Marienbad*. Hay planos que se supone que son objetivos y otros que se suponen subjetivos. Unos que se supone que son el mundo visto por un personaje, otros el mundo visto por el espectador exterior a este personaje. Sin embargo, yo, espectador, lo pongo todo sobre el mismo plano. En el caso en cuestión, no tiene ninguna importancia, en la medida en que se trata de una fantasía poética que no cuenta verdaderamente ninguna historia. Pero, si se pretende hacerme creer en esa subjetividad, entonces no, yo no sigo. Eso no me aporta nada y me parece lo menos interesante del mundo. Es incluso extremadamente empobrecedor para el cine, pues es mucho más interesante suscitar lo invisible a partir de lo visible que intentar inútilmente visualizar lo invisible. Es una mentira o un truco. No es moderno, es arcaico. En lugar de un procedimiento parecido, es mejor recurrir a la palabra. Si yo pienso en la torre Eiffel, lo digo. En mi tercer cuento moral, habrá un sueño. Voy a mostrar al personaje dormido y describir el sueño en el comentario. Observen que es posible mostrar un sueño, pero yo prefiero no hacerlo. Creo que es mucho más sorprendente partir del personaje mientras duerme que introducirme artificialmente en el interior de ese personaje. Sería muy fácil escribir mis *Contes Moraux* en un estilo

subjetivo, ya que son reflexiones sobre el pasado. Al final de *La Carrière de Suzanne*, el narrador cambia de idea sobre Suzanne, al verla en brazos de un nuevo muchacho. Comprende entonces cuáles eran sus relaciones con su primer amante y porque le gustaba ella. Yo habría podido expresarlo mediante un salto atrás. Habría podido superponer dos visiones eróticas de esa chica, una en la que apareciera fea, otra en la que apareciera hermosa, al final. He preferido permanecer objetivo. El punto de vista que se tiene sobre ella es siempre el mismo y la distinción sólo es expresada por el comentario. Ustedes me dirán que esto es literatura, y yo les responderé que no. El comentario no es una cosa impura, sólo lo sería si no tuviese ninguna relación con la imagen. Si está profundamente ligado a ella, obtendrán un conjunto palabra-imagen donde cada polo ilumina al otro, ya que palabra e imagen están estrechamente unidas por el solo hecho de que el cine es sonoro. El conjunto es puro en la medida en que sólo el cine es capaz. Únicamente el cine es capaz de la unión de la palabra y de la representación visible del mundo.

CAHIERS. — ¿Esta pureza cinematografía debe entenderse en relación con las restantes artes?

ROHMER. — Sí, el cine debe dirigirse a la búsqueda de una cierta pureza. Si me dijeran que en mis films recurro a la literatura, este reproche me molestaría. Me defendería de él. Si recurro a ella, sólo es para utilizarla de otra manera que en las obras literarias.

CAHIERS. — Pero el cine, arte visual, sonoro, literario, ¿no es impuro por definición?

ROHMER. — Es un error concebir la pureza

del cine limitándola a uno solo de sus aspectos. Pensar que el cine únicamente es puro porque es imagen es tan estúpido como creerlo puro únicamente porque es sonido. La imagen no es más pura que el sonido o que otra cosa, pero en la unión de los diferentes aspectos, creo que puede manifestarse una pureza propia del cine. Lo que yo llamaría impuro, es una cierta manera de concebirlo que impide descubrir sus propias posibilidades y, que en el lugar de seguir el camino que ha sido el único en trazar, avance por caminos propios de las restantes artes. Lo que me molesta por encima de todo es un cine que se pretenda excesivamente plástico en la medida en que esta plástica esté inspirada en la concepción plástica de la pintura. El cine es un arte en el cual la organización de las formas es muy importante, pero siempre que esté hecha con los medios propios del cine y no con otros, copiados de la pintura. De igual manera, el cine es un arte dramático, pero hay que evitar que esta dramaturgia se inspire en la dramaturgia teatral. Es igualmente un arte literario, pero conviene que sus méritos no residan exclusivamente en el guión o en los diálogos. El hecho de unir estrechamente la palabra a la imagen crea un estilo puramente cinematográfico. Al contrario, hacer decir ciertas cosas a los actores, mientras podrían decirse en el comentario, lo hace teatral. Me parece mucho menos cinematográfico hacer decir a alguien algo que informa al espectador sobre un punto que decirlo en el comentario. Es menos artificial. Con el empleo de los subtítulos en el cine mudo se planteó un problema análogo. También ellos liberaban a la imagen de una función, la de significar. La

imagen no está hecha para significar, sino para mostrar. Su papel no es decir que alguien es algo, sino mostrar como es, lo que es infinitamente más difícil. Para significar, existe un instrumento excelente: el lenguaje hablado. Empleémoslo. Si se trata de expresar mediante imágenes lo que puede decirse en dos palabras, es trabajo perdido.

CAHIERS. — Pero mostrar también es significar...

ROHMER. — Sí, al mostrar se significa, pero no hay que significar sin mostrar. La significación debe venir por añadidura. Nuestro designio es mostrar. La significación debe ser entendida a nivel estilístico y no gramatical, o en ese caso a nivel metafórico, en fin, en un sentido más amplio. El cine simbólico es lo más horroroso que existe. De vez en cuando se ven películas retrasadas en las cuales la imagen quiere jugar el papel exacto de la palabra o de la frase. Eso está completamente pasado de moda. No insistamos más.

CAHIERS. — Usted había defendido a Bergman. Por consiguiente, no le hace el reproche de algunos que le llaman un cineasta «literario», que sólo utiliza «símbolos»...

ROHMER. — Yo no he cambiado. No rectifico mi obra de crítico. Sigo defendiendo a las personas que defendí, y sigo atacando a las que atacaba. Por lo tanto, sigo pensando lo mismo de Bergman. Me gusta mucho. De todas formas, no tengo ningún apriorismo. O sea, que en cuanto al cine subjetivo que acabo de rechazar, no está excluido que algún día alguien muy bueno acabe por hacérmelo admitir.

CAHIERS. — Por lo tanto, ¿sigue completamente fiel a la política de los autores?

ROHMER. — Sí, no he cambiado.

CAHIERS. — ¿Sigue creyendo en la «mise en scène»?

ROHMER. — Se puede decir, como ha hecho Godard, que la «mise en scène» no existe. Si se considera que la «mise en scène» es el arte del cine, si es la operación cinematográfica como tal, en tal caso, negar su existencia es lo mismo que negar que el cine sea un arte y el cineasta un artista. Ahora bien, si se concibe la «mise en scène» como una técnica finalmente bastante próxima a la técnica teatral, o a lo que en la profesión se llama la «realización», la acción de hacer valer, un arte de la ejecución, entonces es muy posible pretender que no exista. Si, personalmente, prefiero el término de «mise en scène», es porque yo no lo entiendo como realización, sino como concepción: el arte de concebir un film. Esta concepción es posteriormente realizada por el equipo puesto a nuestra disposición y que se compone de un operador, un montador, etc. Sin duda se podría prescindir del montador y del operador, pero también se puede confiar en ellos sin dejar de ser por ello «metteur en scène». Es por ese *motivo* que negar la «mise en scène» tal como la concibe *Cahiers*, claro está, sería lo mismo que negar el cine. Yo no creo que el mejor diálogo del mundo sea suficiente para hacer una buena película. Y, sin embargo, la «mise en scène» puede estar incluida en él de manera que el trabajo en el plato sea inútil. Eso no quiere decir que la «mise en scène» no exista, quiere decir, en ese caso, que el guión era ya «mise en scène». Y si es cierto que se puede dejar de ir al rodaje, eso quiere decir igualmente que la «mise en scène» puede hacerse en montaje.

CAHIERS. — En sus artículos, especialmente en los más antiguos, su postura no era solamente estética, sino también política.

ROHMER. — Sí. Y no menos conservadora. Ahora lo lamento. La política es inútil. Prestaría más bien mal servicio a mi causa. Pero la situación en 1950 era diversa. Vuelvan a leer *L'Ecran français*: el cine americano estaba condenado en bloque. Para denunciar la impostura de la izquierda, había que inclinar la balanza a la derecha, corregir un exceso mediante otro exceso. Pero, desde hace casi diez años, la crítica de cine en Francia ha arrojado la política a las ortigas. Y eso es lo que hace que sea la mejor del mundo.

Dicho esto, nada impide que un crítico o un cineasta tenga sus propias convicciones. Actualmente, soy muy indiferente a la política —tomada al menos en su sentido restringido—, pero no he cambiado. Yo no sé si soy de derechas, pero, en cualquier caso, lo que es seguro es que *no soy de izquierdas*. Sí, ¿por qué tendría que ser de izquierdas? ¿Por qué motivo? ¿Qué me obliga a ello? ¡Soy libre, supongo! Sin embargo, las personas no lo son. Hoy, primero hay que hacer un acto de fe en la izquierda, después de lo cual todo está permitido.

Que yo sepa, la izquierda no tiene el monopolio de la verdad y de la justicia. Yo también soy partidario —¿quién no lo es?— de la paz, la libertad, la extinción de la pobreza, el respeto a las minorías. Pero no llamo a eso ser de izquierdas. Ser de izquierdas, es aprobar la política de algunos hombres, partidos, o regímenes precisos que se denominan así, lo cual no les impide practicar, cuando les conviene, la dictadura, la mentira, la

violencia, el favoritismo, el oscurantismo, el terrorismo, el militarismo, el belicismo, el racismo, el colonialismo, el genocidio. Por otra parte, me equivoco en seguir hablando de esto. Todo el mundo sabe que estas viejas categorías de derecha y de izquierda ya no significan nada hoy —si es que alguna vez han significado algo—, al menos en Francia, entre los «intelectuales»<sup>1</sup>.

Nada nos determina políticamente de manera profunda, ni nuestro origen, ni nuestra fortuna, ni nuestras necesidades, ni nuestra profesión, ni siquiera nuestras creencias religiosas o filosóficas. Lo que, a veces, nos hace pasar de un extremo al otro, es la casualidad, una lectura, una frase, una mujer, un amigo, el amor por la novedad o el sentido de la oportunidad. He visto cambiar de ideas más frecuentemente que de abrigo. Era su único lujo. Un lujo que no cuesta nada. Mientras que un abrigo...

Y luego, ¿por qué motivo el que escribe, el que pinta o el que filma, tiene que tener sobre el go-

1. Antes de escandalizarse, sugiero una breve meditación sobre la justeza de las frases de Rohmer, sin perjuicio de que sus intenciones me parezcan mucho más discutibles. ¿Es fácil negar, por ejemplo, que, de unos años a esta parte la actualidad y la práctica política han creado un gran magma operacional y centrista con los conceptos y actitudes de la izquierda y la derecha clásicas por cuyos extremos escapan una ultra-derecha y una ultra-izquierda de características muy distintas, e incluso las de la última contrapuestas, a las de sus padres putativos? Naturalmente, yo no intento realizar una operación de salvamiento de Rohmer, diciendo que es un izquierdista que se desconoce; intento salvar, más bien, la justeza de aquella frase de Gramsci, tantas veces dicha como pocas practicada, de que “la verdad siempre es revolucionaria” (J. J.)



bierno de la sociedad opiniones más justas que las de aquellos que están encargados de remediar sus necesidades, y no, como nosotros, sus placeres? Cada vez que un artista se mezcla en política, en lugar de aportar lo que sería justo esperar de él, es decir, una visión más serena, más vasta, más conciliadora de las cosas, se encierra en la posición más intransigente, más limitada, más excesiva. Impulsa al encarcelamiento, a la «massacre», a la destrucción, desconoce la indulgencia, la tolerancia, el respeto al adversario. Es normal, como decía Platón: el que está hecho para exaltar las pasiones de los hombres no puede ser más que un mediocre moderador.

CAHIERS. — ¿Usted piensa, por consiguiente, que el cineasta debe mostrarse indiferente a su tiempo?

ROHMER. — En absoluto. Muy al contrario. Diría incluso que puede, que debe *comprometerse*, pero no políticamente en el sentido restringido y tradicional del término. ¿Qué procura el arte a los hombres? El placer. El artista debería consagrarse a la organización del placer. Y, como se dice que ahora entramos en la era del ocio, quizá pueda encontrar allí una labor importante, apasionante y hecha a su medida.

Pero tampoco en esto le daría carta blanca. No hay nada más iconoclasta y al mismo tiempo peor profeta, que un creador. Déjenme abrir un corto paréntesis que no está demasiado alejado de lo que digo y que les demostrará que el amor por lo antiguo y el amor por lo nuevo no son —ni mucho menos— incompatibles. El sentido del pasado, el gusto por la historia, son características esenciales de nuestra época. Lo dije hace tiempo en «El

Celuloide y el Mármol»<sup>2</sup>. No sólo el pasado alimenta parte de los ocios del hombre, sino también su trabajo: la industria del libro, del disco, de la radio, de la televisión (y por tanto las del papel, de la materia plástica, de la electrónica), pero también la del automóvil o el avión. Y si no, ¿por qué se toma el avión? Para ir a ver los Castillos del Loire o las Pirámides...

A mí me gusta París y habría querido hacer algo para su salvaguardia. Pero el hecho de que Jess Hahn, en *Le Signe du Lion*, se haya paseado por las orillas del Sena no impide, claro está, que se las sustituya por una autopista que, no solamente desfigurará la orilla derecha, sino que no sirve estrictamente para nada, ya que el trayecto más corto de Boulogne a Vincennes no es el muelle —que hace una curva— ¡sino el paseo periférico! En las *Métamorphoses du paysage industriel*, en *Nadja*, muestro cosas que a mis ojos merecerían ser salvadas. Sólo que, claro está, yo no tengo influencia, pero todos pueden hacer como yo y la unión hace la fuerza.

Una cosa me ha sorprendido de Le Corbusier. Se decía que lamentaba no haber construido en el corazón de las ciudades. ¡Qué extraña idea! ¡Deplora Godard que sus films no sean proyectados en Francia y que no se borre a Molière del repertorio? Hay un lugar para todo, y espacio es lo que menos falta. Cuanto más se respeta el pasado, más se allana el camino hacia lo moderno. El extremo conservadurismo y el extremo progresismo son hermanos. Si se demolen poco a poco las casas de

2. Referencia a un famoso y polémico artículo de Eric Rohmer publicado en *Cahiers du Cinéma*. (J. J.)

París, si se liman progresivamente sus calles, nunca se construirá nada verdaderamente nuevo. Al contrario, si se prohíbe absolutamente destruir cualquier cosa, si se pone un freno a la hipertrofia del suburbio, acaso habrá llegado el momento, como decía Alphonse Allais, de contruir las ciudades en el campo. A mí me parece mucho más cuerdo, normal, racional. ¿No creen?

Quiero decir que hoy se ven tantas cosas absurdas que la idea más loca es menos loca que cuanto se dice, se hace o se proyecta en ese momento. ¿Y qué es lo más loco, más costoso, más difícil de realizar? Aplastar aglomeraciones concebidas a escala de peatón y de una población restringida por el gas de escape y el cemento de los grandes conjuntos, o bien hacer surgir *ex nihilo*, a la manera de los romanos o de los pioneros del Oeste, una ciudad nueva (no un nuevo Sarcelles ni siquiera un Brasilia, sino una ciudad viva, inmensa, industriosa, alegre, consagrada a la ciencia, a los juegos, a los deportes, a las fiestas, a los congresos, al *far niente*), hacerla surgir en alguna parte del desierto francés que no sea, sin embargo, una Thebaide, en la costa de las Landas, por ejemplo, y que nos dará esta segunda metrópolis (Los Ángeles, Milán, Barcelona) que tanta falta nos hace.

Tranquílícense, no tengo la intención de ocupar el puesto de comisario general del Plan, pero ¿por qué un francés cualquiera no podría tener ideas, aunque sean idiotas, sobre el acondicionamiento del territorio, cuando las tiene sobre la reforma electoral, o el conflicto indo-paquistaní? Cosa curiosa, son las personas que ejercen las profesiones artísticas quienes se muestran más indiferentes

a ese problema, mientras se empujan para firmar peticiones y apoyar partidos políticos. Se interesan por lo social —que no es tan de su incumbencia— y les importa un bledo, aparentemente, el decorado de su vida. No se dan cuenta de que la existencia del decorado está ligada a cosas tan llanamente vitales, como el aire que respiramos, la tierra que nos alimenta, el agua que bebemos. ¿De qué nos servirá ser iguales y libres si el agua se ha hecho imbebible, la tierra estéril, el aire envenenado? Está muy bien que cada trabajador pueda pasar, si quiere, un mes al año al borde del mar. Pero al menos que el mar sea mar y no betún. No soy pesimista. Quiero decir solamente que estos problemas que encontrarán seguramente una solución, son mucho más actuales e importantes que los de la política clásica. Quiero decir también que ofrecen al cineasta un campo mucho más vasto y mucho más a su alcance. Un film político, en Francia especialmente, sólo puede ser una excepción. Nada me irrita más que ver a algunos pagar de manera grotesca su tributo a la política mediante alguna alusión incongruente y forzada a la actualidad. E, inversamente, ningún arte más adecuado para mostrar el decorado de la vida que el cine. El único problema —problema mayúsculo— es que en Francia no se encuentra un decorado verdaderamente moderno, y que en esta materia sólo podemos envidiar a los americanos y a los italianos. Pero, además de los films de ficción, hay una rama muy importante —pese a que se hable poco de ella— y que espera nuestro «compromiso». Es el film de información, financiado por el Estado o por las empresas y que trate principalmente de todos estos problemas del desarrollo

económico, del acondicionamiento, de la construcción, y en los cuales convendría que el cineasta interviniera de manera más activa, más seria, más apasionada de lo que hace normalmente. Ya sé que se trata de obras de encargo y que uno no es libre, pero, en fin, se han visto films antimilitaristas encargados por el Ministerio del Ejército. Lo que me sorprende y me apena es que las personas que tratan esta clase de tema parecen desinteresarse del fondo de problema, se ponen sin pudor al servicio de la tecnocracia y de los slogans más estúpidos. En lugar de reconsiderar la cosa que se les da a tratar, de aportar sobre ella una mirada nueva, sólo ven en ello la ocasión de un ejercicio de estilo. No será por sus «travellings» o por sus encuadres rebuscados que merecerán el nombre de artista. Es por su voluntad de tratar el tema y sobreponer el punto de vista del arte al de la técnica.

Frente a la evolución del mundo moderno, hay como una dimisión del cineasta, que es mucho más censurable que el desinterés por la política. Todos intentan salir bien parados del juego y nadie parece mínimamente afectado por el infinito tedio, la infinita vulgaridad —ya sé: hay excepciones— de la prensa, de la radio, de la televisión, del cine, que le sirve, es cierto, de contraposición. Está muy bien a veces estar «dans le vent». Pero también hay que saber ir contra corriente. El arte no es un reflejo de su tiempo: le precede. No debe seguir los gustos del público, sino adelantarlos. Debe permanecer sordo a las estadísticas y a los gráficos. Debe desconfiar especialmente de la publicidad como de la peste, incluso de la más inteligente. La publicidad es el virus número uno del

cine. Lo falsea todo, lo estropea todo, incluso el placer del espectador, incluso el juicio de los críticos. Hay que negarse a entrar en su juego. Se me dirá que es imposible o que la única salida es rodar films de amateur. Bueno, es lo que yo hago, o casi.

(Declaraciones recogidas al magnetófono por Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps y Jean-Louis Comolli.)

# PIER PAOLO PASOLINI

## APOSTILLA AL «CINE DE POESIA»\*

A propósito de cuanto dije acerca del sistema de signos–imágenes que se halla en la base de la comunicación cinematográfica —o sea del sistema de signos mímicos, de indicadores reales o naturales, y, sobre todo, de los sueños y de la memoria (que ya constituyen una morfología de los signos)— quisiera añadir una observación, que corrige parcialmente lo anterior.

Según la común y corriente opinión, el signo lingüístico denota el significado a través de una especie de dualidad de su presencia. Tomemos la palabra «Pedro»: puede estar escrita o dicha: es decir, puede ser un signo gráfico o un signo oral. En ambos casos alude a un personaje real o imaginario que se llama Pedro. En el primer caso, el canal de comunicación es el canal *página escrita–ojo*; en el segundo caso es el canal *boca–hablante–oído*.

Estamos habituados a considerar los signos gráficos y los signos orales como pertenecientes a una misma lengua. En realidad, se trata de dos len-

\* Agradecemos a *Filmcritica* la autorización para su publicación.

guas diversas, o mejor dicho de dos sistemas de signos diversos. Las dos comunicaciones —la oral y la escrita— son realmente diversas, e implican dos culturas diversas y dos momentos diversos de la misma cultura.

Si yo *escribo* la palabra Pedro realizo un acto de cultura, si la *digo* realizo un acto de cultura distinto.

Llevada al límite, la escritura implica las superestructuras culturales, las jergas culturales, etcétera; la lengua oral implica en su límite el grito del animal o la interjección del llamado lenguaje primitivo.

Si escribo el significante Pedro, para precisar mejor el significado Pedro debo recurrir a adiciones expresivas, incluso a un pequeño tour de force estilístico: en cambio, si la digo, bastará en muchas ocasiones que guiñe el ojo en dirección del poseedor del oído que me escucha. O, si Pedro es jorobado, basta que me incline un poco; o si tiene bigotes, basta que finga atusármelos bajo la nariz. O, simplemente, basta, para establecer un entendimiento, una inflexión de mi medio expresivo típico de aquel momento: la voz.

Ahora bien, sucede en nuestra costumbre ya secular que el signo gráfico y el signo oral se confundan en la palabra, y se asimilen. Hasta el punto que cuando *decimos Pedro*, vemos con el ojo —además de oírlo con el oído— el nombre Pedro escrito; y también puede suceder lo contrario: que una lectura evoque los sonidos de la voz, es decir, sea a un tiempo visiva —en la imaginación fulminante— y fonética.

Pero esta «imaginación fulminante» que acompaña todas nuestras lecturas y audiciones, hacien-



do también auditivas las primeras y visivas las segundas, realiza al mismo tiempo otra operación, digna de esos desesperados robots que somos.

Añade al fonema (el significante Pedro oído con el oído) y al grafema (el significante Pedro escrito) una nueva encarnación de la palabra, que creo que los lingüistas hasta ahora nunca han tomado en especial consideración, y que por ser una imagen, podríamos llamar «cromema», o mejor todavía «cinema».

Es decir: la palabra ya no sería en efecto una dualidad (signo gráfico y signo oral) sino una trinidad (signo gráfico, signo oral y signo visivo: grafema, fonema y cinema). (Creo que la expresión «imagen fonética» usada por De Saussure tenía otro sentido).

En la práctica, no existe ninguna palabra que no vaya fulminantemente acompañada —es una cuestión de orden cibernético— por una imagen. Que el lector reflexione un instante y piense si, cuando anteriormente he supuesto escrita o hablada la palabra «Pedro», no le ha pasado fulminantemente por la cabeza una propia imagen privado-onírica inaferrable y probablemente inefable —de un cierto Pedro o de todos los posibles Pedros, o quizá la del apóstol Pedro.

No existe palabra por muy abstracta que sea, que no suscite en nosotros, simultáneamente a su pronunciación o a su aparición escrita, alguna imagen. Las palabras abstractas evocarán fundamentalmente imágenes abstractas. Es un juego corriente entre amigos el preguntarse qué color evoca una palabra. «¿Cuál es el color de la palabra bondad?» «Para mí es una escritura abstracta pero pictórica de blanco-amarillo, ligeramente lu-

minoso.» «¿La palabras avaricia?» «Una mancha violeta-verdosa, o quizás un color que mezclando el violeta y el verde, recuerda el color de la regaliz, etc.»

Los tres temas están profunda e íntimamente ligados entre sí, una verdadera y exacta trinidad. Y no obstante pertenecen a tres momentos diversos de una cultura, y, en el límite, a tres culturas, y los respectivos sistemas de signos, separados artificialmente, son en realidad o en potencia tres sistemas lingüísticos.

(Claro está que nunca se podrán evitar las evocaciones recíprocas. Incluso al oír esa lengua enteramente llena de sonidos que es la música, es imposible sofocar la irrupiente secuencia de imágenes que evoca, y al contrario, frente a un cuadro —es decir, una lengua basada sobre un sistema de puros cromemas— no podemos impedir la percepción de un ritmo musical, etc. Como todo esto acontece en la intimidad de la conciencia, ha sido muy querido por cierta crítica romántica y liberty, naturalmente).

Sucede, pues, que incluso si en el laboratorio se separan estos tres sistemas lingüísticos y, con un experimento, se basa sobre uno solo de éstos un lenguaje expresivo, los otros dos vienen evocados inmediatamente *como integrantes*.

¿Hasta qué punto se sirve un poeta de la imaginación del lector? Dante: «conobbi il *tremolar* della marina»: este estupendo endecasílabo ¿no se dirige acaso fundamentalmente a la capacidad imaginativa del lector? Aquel signo gráfico «tremolar», no pretende mostrarse naturalmente como únicamente denotativo: es un signo poético, y por lo tanto es ya, por código, expresivo. Pero además

esto exige, en el caso que se trata, una fuerte capacidad específicamente imaginativa de su usuario. Este verso es tanto más hermoso cuanto más capaz de imaginación visiva es el usuario. La evocación de un mar matutino (visto como luz y como temblor) puede ser una pura vivacidad expresiva para un lector dotado de mediocre imaginación visiva, puede cortar la respiración a un lector que goce de una exasperada imaginación visiva.

¿Puede suceder lo contrario?

¿Se puede presentar a un usuario una imagen arrancada de una marina «tremolosa», un cinema aislado en laboratorio —digamos bajo la especie del encuadre cinematográfico— y contar con su capacidad intelectual para evocar los signos gráficos que integren aquella imagen —así como la imagen ha integrado el signo gráfico en el verso de Dante?

¿Por qué no?

La objetiva fuerza evocativa del signo dantesco nace de su contexto —es decir, de la relación de la palabra «tremolar» con los restantes, de su colocación en el endecasílabo, de su colocación en el episodio y de su colocación en el conjunto del poema. La palabra «tremolar» en sí es una palabra impresionista de categoría bastante baja. Y realmente creo que es uno de los pocos ejemplos de impresionismo en el texto dantesco. Podría incluso ser usada por un mediocre escritor. El cinema (como encuadre cinematográfico) del mar encrepado por la brisa marítima sería evocado igualmente, pero como mero dato de hecho, una imagen mecánica.

La sola palabra expresiva ofrece potentes connotaciones en los verdaderos poemas por estar co-

locada (para expresarse rápidamente) en un momento traumático del conjunto del contexto: cuando el contexto es el de un poeta moderno cuya «escritura» ya no es clásica, sino que coloca las palabras en sentido vertical, como en los diccionarios, imponiéndolo en su ambigüedad, en su misterio, etc. (Rimbaud), continúa existiendo un espíritu textual que, aunque no sea convencional o clasicístico, lo carga.

En el cinema tal carga es infinitamente más necesaria. En realidad Dante necesita pocas palabras para provocar la conmoción estética, en el verso citado, incluso prescindiendo de todo el resto del capítulo y del poema: un realizador nunca podrá alcanzar semejante intensidad con dos o tres imágenes (lo correspondiente a un endecasílabo).

Una imagen es de por sí infinitamente menos significativa que una palabra. Si la imagen evocada por Dante, al integrarle y ser provista de su signo —con la colaboración del lector— es maravillosa, la misma imagen fotografiada, encuadrada e insertada en una rapidísima secuencia, ya no es de ninguna manera tan maravillosa.

Existe una diferencia cualitativa entre la palabra y la imagen, y es ésta: la palabra es una trinidad: grafema, fonema y cinema, mientras que la imagen no es más que un elemento de esta trinidad. La imagen forma parte de la palabra.

Por consiguiente, el cinematógrafo se basa sobre un lenguaje real pero parcial: *o sea sobre el sistema visivo que acompaña el sistema de signos gráficos y orales de nuestra comunicación*. Todo el gran esfuerzo del cinematógrafo ha sido el de decir con un solo elemento lo que habitualmente

se dice con tres. Pero así como una palabra gráfica «evoca» inmediatamente su fonema y su cinema, de igual manera el cinema evoca a su vez fonema y grafema, pero con menos inmediatez (para nuestros cerebros de robot acostumbrados desde hace siglos al principal tipo de evocación: el de la palabra gráfica u oral que evoca sonido e imagen).

Por tanto, por razones históricas, es mucho más difícil para un realizador que para un escritor expresarse completamente (sin embargo, por otras razones, por la mayor facilidad y oniricidad de los signos —además de por su fabulosa novedad— le es más fácil).

Sólo *un conjunto de imágenes* puede alcanzar aunque sea torpemente el poder significativo de *una sola palabra*. Aquéllas sólo llegan a ser significativas en grandes grupos: hasta el punto de que la mónada lingüística del cine, podría decirse, no puede consistir en una sola imagen, sino en un conjunto de imágenes: se trataría, en definitiva, de una mónada pluricelular —que en su límite puede ser también monocelular, en el caso de que se trate de un encuadre o imagen aislada particularmente larga (obsesiva) o reiterada. Estas mónadas pluricelulares (o macrocelulares) que sustituyen lo que en el lenguaje escrito es el sustantivo (monocelular, al menos aparentemente, si no se tiene en cuenta su polivalencia, o al menos su ambigüedad, las diversas acepciones o los varios estratos históricos de su etimología)— pueden ser de entidades diversas: desde una unión de tres o cuatro imágenes a una unión de una veintena de imágenes (¿quién sabe?), ligadas entre sí con nexos toscamente sintácticos (de movimiento a movimiento, de encuadre fijo a encuadre en movimien-

to, del detalle al plano general, etc.: no existen partículas conjuntivas, la diversidad de los nexos sintácticos viene dada no por la conjunción sino por el *tipo* de las dos imágenes conjuntas: toda la gramática del cine está todavía por hacer (ahora que Godard está haciéndola explotar). Por este motivo, sería exacto considerar como fundamento del lenguaje cinematográfico los «syntaxemas»: cuyas estructuras todavía hay que estudiar en el cine de arte (mientras el fondo puramente comunicativo de los films comerciales es de más fácil análisis: obsérvense las agudas observaciones de Roland Barthes en su signalética, en un capítulo de *Mithologies*, sobre los romanos en el cine).

# JOAQUÍN JORDÁ

## PUNTO FINAL

Aunque, como bien señala Adriano Aprá al principio de este cuaderno, la polémica Pasolini-Rohmer no resulte excesivamente enriquecedora acerca de las posiciones del cine como «poesía» o como «prosa» que ambos pretenden defender, sí lo es, en cambio, para ilustrar dos maneras muy diversas de consideración, acercamiento y utilización del hecho cinematográfico, que difieren radicalmente desde su mismo origen. Y en la que Pasolini no lleva, en mi opinión, la mejor parte.

Me explicaré. Nada más lógico que Pasolini, que llega al cine a partir de una copiosa, elaborada e incluso interesante obra literaria y ensayística, vea en él algo parecido a una culminación teleológica de su itinerario creador y entone ante la cámara y la película un conmovedor y apasionado «¡Thalassa, Thalassa!». Es decir, aborda el cine con todo el rigor intransigente y puritano del neófito, o del converso, sin poder prescindir, no obstante, de unas secuelas de fidelidad a una historia personal de intelectual riguroso que le lleva a revestir el nuevo medio de expresión con toda clase de galas culturalistas. Actúa, más o menos, como el enamorado que para justificar su nueva amante se esfuerza en adornarla con profusión de adjetivos

encomiásticos, y un tanto «off-side», como inteligente, profunda, sensata, prudente y discreta, carente como está de la familiaridad necesaria para decir simplemente «porque sí».

Pero ocurre que el entusiasmo de los «¡Thalassa!» suele tener peligrosas consecuencias. A mí no me sorprendería nada, por ejemplo, que algunos de los «Diez Mil» hubiesen perdido la vida al sumergirse enfebrecidos en un mar cuyas profundidades ignoraban; y que el mismo Jenofonte se remojara la túnica más de la cuenta. Algo de esto puede ocurrirle a Pasolini, y su más reciente obra, pese a la existencia de espléndidos aciertos parciales —aciertos que también están en los textos presentes—, no deja de confirmarlo.

Rohmer, en cambio, se encuentra en el cine como el pez en el mar, y transita fácilmente por él sin necesidad de explicar cómo y por qué lo hace. Tan estupenda y envidiable familiaridad con el medio, le permiten decir cosas profundas en un tono de aparente cotidianeidad, que ni siquiera rehuye la utilización de un aparatoso «terrorismo de derechas». Sabe, sin tener que razonar demasiado y buscar excesivos apoyos intelectuales, que el cine es un arte, que la modernidad se encuentra sin buscarla o no se encuentra nunca, y que todo ello es un medio —para el cual hay que buscar empleo—, pero no un fin. Verdades simples, probablemente, pero más fértiles que las suministradas por el aparato lingüístico-estructural un poco demasiado recién aprendido de Pasolini.

Ahí reside principalmente, creo yo, la encomiable ejemplaridad de esta polémica y la condición que hace que, pese a haberse desarrollado en 1965, permanezca vigente y viva.



## NOTAS BIO-BLIOGRAFICAS

PIER PAOLO PASOLINI (Bologna, 1922), novelista y poeta en obras como *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta*, *Le ceneri di Granisci*, *La religione del mio tempo* y *Poesia in forma di rosa*, que hacen de él una de las más importantes figuras de la literatura italiana de los 50. En 1954, comienza su actividad cinematográfica como guionista de *La donna del fiume* (*La chica del río*), dirigida por Mario Soldati, a la que siguen, entre otras, *Le notti di Cabiria* (*Las noches de Cabiria*, Federico Fellini), *Il bell'Antonio*, de Mauro Bolognini, *La lunga notte del '43* de Fioretano Vancini. En 1961 dirige su primer film, *Accatone*, seguido por *Mamma Roma* (1962), *La Ricotta* (1962-63), *La Rabia* (1963), *Comizi d'Amore* (1964), *Sopraluoghi in Palestina* (1964), *Il Vangelo secondo Mateo* (*El Evangelio según San Mateo*) (1964), *Uccellacci e Uccellini* (1966), *La terra vista della luna* (1966), *Che cosa sono le nuvole* (1967), *Edipo Re* (*Edipo Rey*, 1967), *La Sequenza del fiore di carta* (1967), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969), *Medea* (1970), *Appunti per un'Orestide africana* (1970) y *Appunti per un romanzo nell'inmondizzi* (1970), que señalan una clara trayectoria a partir del neo-populismo hacia un intento de creación de una mitología moderna.

ERIC ROHMER (Nancy, 1920), cuyo verdadero nombre es Maurice Schérer, se dio a conocer como uno de los más brillantes críticos de *Cahiers du Cinéma*. Autor, en colaboración con Claude Chabrol, de un ensayo sobre Alfred Hitchcock, realizó, entre 1951 y 1958, varios cortometrajes argumentales entre los que destacan *Présentation ou Charlotte et son steak* y *Veronique et son cancre*. En 1959, con la aparición de la “nouvelle vague”, movimiento del cual es uno de los caracterizados teóricos, realiza su primer largometraje, *Le signe du Lion*, acogido con escaso éxito comercial. En 1962 comenzó su serie de *Six contes moraux* con *La boulangère de Monceau*, proseguido por *La Carrière de Suzanne* (1964), *La collectionneuse* (1966), *Ma nuit chez Maud* (1968) y *Les genoux de Claude* (1970), que alterna con varios cortometrajes *Nadja à Paris* (1964), *Place de l’Etoile*, sketch de *Paris vu par...* (1964) y documentales para la TV escolar.