

EL CINE DE POESÍA: ¿UNA «REFERENCIA LITERARIA INNECESARIA»¹?

The Cinema of Poetry: an «Unnecessary Literary Reference»?

Annalisa MIRIZIO
Universitat de Barcelona
annalisamirizio@ub.edu

Recibido: enero de 2020; Aceptado: marzo de 2020; Publicado: diciembre de 2020
Ref. Bibl. ANNALISA MIRIZIO. EL CINE DE POESÍA: ¿UNA «REFERENCIA LITERARIA INNECESARIA»? *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 10 (2020), 35-57

Por extraño que parezca, si se establece una analogía entre el cine y las artes de la palabra, ésta no será legítima entre el cine y la prosa, sino únicamente entre el cine y la poesía. Yuri TYNIANOV, *Los fundamentos del cine*

1. Retomamos –en el título de nuestro trabajo– una expresión del crítico Adriano Aprà quien, a propósito del debate entre el «cine de poesía» de Pier Paolo Pasolini y el «cine de prosa» (o de *récit*) de Eric Rohmer, se decantaba por la propuesta semiológica de Metz y expresaba así sus dudas: «Lo que me deja perplejo –escribía el crítico introduciendo un artículo de Metz– son las definiciones adoptadas [por Pasolini y Rohmer], las cuales, aunque no atacan sustancialmente la validez de los argumentos propuestos, establecen *referencias literarias innecesarias* [rimandi letterari non necessari], en oposición al rigor científico y a los estímulos semiológicos de los que parte, en cambio, Metz» (cursiva nuestra). Véase APRÀ (1966, 20) y JORDÀ (1970, 5).

RESUMEN: ¿Necesita el cine pensarse a sí mismo a través de la poesía? ¿Son las referencias literarias necesarias al pensamiento cinematográfico? Estas son algunas de las cuestiones que surgieron cuando, en 1965, Pier Paolo Pasolini recurrió a la poesía para definir la nueva tradición visual-narrativa que veía afirmarse en el cine. Este trabajo retoma algunos puntos de la que fue una de las propuestas teóricas más audaces del cineasta italiano y sugiere leer el «cine de poesía» como movimiento entre dos paradigmas críticos, el literario y el fílmico, gesto que sitúa su propuesta más allá del debate promovido por la semiología. La referencia literaria se vuelve así necesaria, no para retornar al simbolismo poético, ni al cine poético y menos aún al cine como poesía visual, sino para pensar el cine como sistema o modo de representación, como defenderá Noël Burch poco después.

Palabras claves: cine de poesía; Pier Paolo Pasolini; circulación de paradigmas críticos; diálogos entre teoría literaria y teoría fílmica.

ABSTRACT: Does cinema need to think of itself through poetry? Are literary references necessary to cinematographic thought? These are some of the questions that arose when, in 1965, Pier Paolo Pasolini turned to poetry to define the new visual-narrative tradition that he saw in cinema. This work takes up some points of what was one of the most challenging theoretical proposals of the Italian filmmaker and suggests reading «cinema of poetry» as a movement between two critical paradigms, the literary and the filmic, as a gesture that allows his proposal to go beyond the debate promoted by semiology. Literary reference thus becomes necessary; not to return to poetic symbolism, nor to poetic cinema, and even less to cinema as visual poetry, but to think cinema as system or mode of representation, as Noël Burch will defend shortly after.

Keywords: cinema of poetry; Pier Paolo Pasolini; circulation of critical paradigms; dialogues between literary theory and film theory.

1. ASOMBROS

Al principio de *Las palabras y las cosas* –como se ha recordado en innumerables ocasiones– Michel Foucault sitúa el origen de su estudio en el sentimiento de extrañeza y de risa que durante mucho tiempo le había provocado la lectura de un texto de Borges, «El idioma analítico de John Wilkins» (*Otras inquisiciones* 1985, 109) y, concretamente, la parte del relato en la que el narrador recuerda una *cierta enciclopedia china* en cuyas páginas estaba escrito que:

[L]os animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g)

perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas (Borges 1952, 111)

Pese a entender cada uno de los elementos de estas sucesión, admite el filósofo francés, se le escapaba por completo el orden que regía la taxonomía, su *lugar común*, la *episteme* –dirá más adelante (2003, 12)– que estaba implícita en la serie, que la unía y que, de alguna manera, fundamentaba tanto la clasificación de los animales como la posibilidad de clasificarlos de ese modo. Esa imposibilidad le inquietaba profundamente no solo porque desajustaba las *familiaridades* de su propio pensamiento; también porque lo imposible no era la *vecindad* (*voisinage*) de las cosas, sino *el sitio mismo* en el *que podrían ser vecinas* (*voisiner*), escribe Foucault (2003, 2). El *Emporio celestial de conocimientos benévolos* –este era el título de la enciclopedia china– apuntaba a un desorden *peor que el de lo incongruente*: «Sería el desorden que hace centellar los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, del *beteróclito*» (énfasis en el original), o sea –precisa Foucault– «las cosas están ahí “acostadas”, “puestas”, “dispuestas”, sin embargo, es imposible «definir más allá unas de otras un *lugar común*» (2003, 3).

Un estupor y un asombro parecido al que describe Foucault debían de haber sentido, un año antes, a finales de mayo de 1965, los asistentes a la mesa redonda «Crítica y nuevo cine» escuchando a Pier Paolo Pasolini. Como es también muy sabido, el cineasta intervino en la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro con una ponencia titulada en aquel momento «La mimesis dello sguardo» [la mimesis de la mirada] y publicada después, en su versión revisada, con el más célebre título de «El cinema di poesia» (1972, 167-187)².

Como las «extrañas rúbricas» del *Emporio* chino, también la teoría de Pasolini había provocado a la vez risas e inquietud³ y como la taxonomía de Borges, también la propuesta del cineasta italiano había resultado a la

2. Citamos aquí siempre del texto «La mimesi dello sguardo» incluido en el volumen *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967* publicado en 1989, que recoge las intervenciones de la Mostra. Cabe señalar que estas intervenciones habían sido publicadas antes en la revista *Marcatré* (n. 19-22, abril 1966). *Cfr.* también ZUNZUNEGUI (2005, 147).

3. Adam Sitney –uno de los mayores estudiosos del cine de poesía, sea en la acepción pasoliniana que recordaremos en este trabajo, sea en el sentido más amplio de «cine poético»– ha comentado en una entrevista, y no sin cierto regocijo, que «todos se reían» de las teorías de Pasolini, «gente que ahora nadie lee, como Christian Metz. Pero el tiempo ha demostrado que [Pasolini] tenía razón» (en PARÉS 2018, 56).

vez familiar y extraña. En efecto, Pasolini había vuelto sobre los términos de un antiguo debate –incluso podría decirse, sobre uno de los debates fundacionales del estatuto artístico del cine, el de la relación entre cine y poesía (Epstein, 1921)⁴ pero de una forma totalmente nueva e inesperada. Sin hacer referencia alguna al cine experimental, ni a los cine-poemas de artistas y cineastas de vanguardias, ni al cine no-figurativo, ni al cine anti-narrativo; en suma, dejando fuera de su teoría todo aquello que, tanto la crítica como los demás autores, podían considerar como perteneciente al ámbito del «cine poético» (Pérez Bowie 2008, 51)⁵.

Al contrario, como se verá más adelante, Pasolini había hablado de cine de poesía refiriéndose a la poesía narrativa, y no a la poesía lírica, a la que, en cambio, solían remitir las intervenciones sobre cine y poesía (Villanueva, 2015). Además, había razonado sobre el montaje y la técnica narrativa del cine partiendo, sin embargo, de un recurso estilístico y formal literario, el discurso indirecto libre. Y, en general, toda su intervención *parecía* (insisto en la provisionalidad del juicio) recurrir a un utillaje antiguo y lejano, en fin, provenir del *otro extremo de la tierra* del cine, de un quehacer y un pensamiento ajenos a las preocupaciones que reunían en Pesaro a críticos y cineastas. Y, sin embargo, lograba señalar con precisión los rasgos de una nueva tradición cinematográfica que Pasolini definía como «cine de poesía» y que consideraba diacrónica con respecto a la anterior porque en ella –como se verá más adelante– todo había cambiado; por ello, también debían mutar los modos de su comprensión.

Es cierto que, a partir de 1965, el director volverá casi incesantemente sobre el concepto de «cine de poesía», hasta convertirlo en uno de los ejes de su apuesta teórica más audaz (organizada después, en 1972, en el volumen *Empirismo eretico*). Y es también cierto que la propuesta inicial

4. Para los primeros debates sobre el estatuto artístico del cine, me permito reenviar a MIRIZIO (2014) y para la relación entre cine y poesía en el pensamiento de Epstein véase el estudio de TRUEBA (2014).

5. Este «cine poético» queda explícitamente excluido del horizonte del «cine de poesía» pasoliniano, como el mismo autor indica dos años más tarde, en 1967, en el artículo «I segni viventi e i poeti morti», inicialmente publicado en *Rinascita* (n. 33, 25 de agosto de 1967) y luego incluido en *Empirismo eretico* (1972, 250-255). En este texto PASOLINI niega la posibilidad de un cine de poesía lírica obtenido por medio del montaje y la exasperación de la técnica. Es más, define algunas obras de la corriente anti-hollywoodiana y underground del cine estadounidense (con la sola excepción de Stan Brakhage) como un «cine para educandas» cuyos autores son «poetas muertos» que creen «romper el tiempo convencional» oponiéndose al naturalismo mientras en realidad solo están *violando* los «sintagmas vivientes» de la realidad (1972, 254). Véase a este propósito también el trabajo del ya citado SITNEY (2015, 106-107).

de Pesaro se volvió cada vez más ambiciosa y radical hasta llegar, en las ediciones sucesivas, a la defensa del cine como «lengua escrita de la acción» y de la realidad como «cine en natura» (1966); y, finalmente, en la edición de 1967, del cine como «semiología de la realidad» (Mostra 1989, 216 y 459).

No desarrollaré aquí, por razones de espacio, la crónica de ese proceso, durante el cual el «cine de poesía» acabó convirtiéndose, para Pasolini, en el corazón de una teoría general del cine. Tampoco cabrá detenerse en los pormenores de un debate muy complejo entre el poeta y sus adversarios, tanto teóricos y como políticos, que ha sido ya estudiado y discutido con solvencia en otros lugares y por otros autores (Sitney, 2015).

Nos ceñiremos aquí solo a esa primera intervención de 1965 porque permite observar la operación que funda el *extraño* movimiento pasoliniano que desajusta las *familiaridades* del pensamiento de cinematográfico del momento. Al contrario, la segunda y la tercera intervenciones de Pesaro poseen más un carácter de respuesta a las críticas que de propuesta. Para el objetivo que nos proponemos, se impone aquí recordar los puntos principales de la que fue esa primera ponencia de la Mostra.

2. UN «CINE DE POESÍA»

Pasolini empezaba reconociendo la imposibilidad de prescindir de la terminología de la semiótica, si bien se hacía enseguida evidente que entraba en el debate como un extraño y como un extraño se movía en ello (Ferrero 1977, 82-83). Como le reprochó el crítico Vittorio Saltini, más que aplicar los conceptos de la lingüística al cine, desde el principio de su intervención, Pasolini modificaba o trastocaba el sentido de estos, hasta el punto de poder decir que su teoría se asentaba sobre «una lingüística personal, toda suya» (Saltini 1989, 291). Sin embargo, como reconocerá el mismo Saltini, es justamente gracias a esta *lingüística imaginaria*, con su confusión entre gramática y estilística, con sus inconsecuencias y errores *ingeniosos*, como Pasolini logra fundar, sobre la lingüística, una distinción que en realidad es crítico-estilística: la distinción entre «cine de prosa» y «cine de poesía» (Saltini 1989, 301).

En efecto, el cineasta distinguía entre un primer sistema de signos lingüísticos (material de las creaciones literarias), un segundo conjunto de signos mímicos (patrimonio común de los hablantes, que integra la lengua hablada) y un tercer ámbito de signos visuales (signos de la memoria y del sueño) compuestos por imágenes significantes que cada ser humano posee. Para estos últimos, Pasolini, acuñaba un neologismo, «im-signos»,

calcando la fórmula semiológica del «len-signo» (1989, 18-19)⁶. Esos signos visuales, junto con los mímicos, constituirían –para el autor– el *fundamento instrumental*, el material bruto y tosco, sobre el que se apoyaba la comunicación cinematográfica. Por todo ello –concluía– era evidente que el cine se implantaba sobre un instrumento lingüístico de tipo irracional (*irrazionalistico*) y poseía una profunda calidad onírica, así que cabe considerar «cualquier intento reconstructor de la memoria» como «una serie de im-signos», o sea, «de manera primordial, una secuencia cinematográfica» (1989, 18).

El cineasta pasaba después a distinguir entre las diversas operaciones que caracterizaban, para él –que había sido poeta y escritor antes que director–, el distinto proceder del autor literario y del autor cinematográfico: mientras al primero le basta con realizar una sola operación (*reelaborar el signo* que toma del diccionario), el segundo estaría siempre obligado a realizar una doble operación antes lingüística y después estética: debido a que no existe un *diccionario de las imágenes*, el autor de cine debe tomar el «im-signo» del caos de la realidad, crear la imagen (primera operación, lingüística) y añadirle una dimensión «expresiva individual» (segunda operación, puramente estilística).

Así, la breve pero intensa vida del cine, tal como Pasolini la desplegaba en su intervención, parecía ante todo una sucesión de estilemas: formas estilísticas particulares, en general de corta vida y débil tradición, que se habían ido sucediendo en el tiempo; algunas de ellas podían haber llegado a convertirse en sintagmas, como la «imagen de las ruedas del tren que corren entre soplidos de vapor» (1989, 20). Ninguna se había consolidado en una convención tan firme que transgredirla produjese un escándalo, aseguraba el autor.

Los signos gramaticales de estas imágenes («im-signos») serían los objetos que en ellas aparecen, las *cosas sin etimología* –o sea, sin pasado– del mundo *lábil* del cine, siempre *cronológicamente exhausto* (1989, 20). Sin embargo, estas imágenes, como él mismo había defendido poco antes, son también patrimonio común –«el objeto locomotora» es también un posible «símbolo» cinematográfico (1989, 21)–. Así Pasolini hacía intervenir aquí una primera contradicción del cine, una doble índole de la imagen con la que el cineasta debe lidiar: debido a que las imágenes siempre son imágenes de objetos, estas poseerán, además de la *profunda calidad onírica*

6. Véase sobre este punto las declaraciones de Pasolini en *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot (1969-1975)*, ahora en PASOLINI (1999b, 1493).

que ha señalado antes, también una dimensión concreta: tendrán inevitablemente *la pre-gramaticalidad de los objetos*.

Esta pre-gramaticalidad, por un lado, condena al autor cinematográfico a *no poder expresarse nunca en términos abstractos* (1989, 21), o sea, condena a las imágenes a ser *concretas* y al cine a *ser siempre parábola* en lugar de ser *expresión conceptual directa* (1989, 22). Pero, por otro lado, esta misma pre-gramaticalidad de los objetos es también la que funda, por lo menos en parte, la «prevalente artísticidad del cine, su violencia expresiva, su corporeidad onírica: o sea, su fundamental metafóricidad» (1989, 22).

Es necesario aquí un inciso: esta referencia explícita a la *fundamental metafóricidad* del cine –tan necesaria para entender esta propuesta teórica pasoliniana– desaparecerá en la versión del texto publicada en *Empirismo eretico* bajo el título «El cine de poesía». ¿Qué produjo este cambio? Quizá, como el mismo Pasolini explicó pocos años después (1968) al periodista Jon Halliday, fue el encuentro con los escritos de Jakobson primero y de Barthes después: ambos habían «hablado del cine como arte metonímico, en contraposición al arte metafórico» (Pasolini 1999c, 1306)⁷. Sin embargo, como se verá, si algo caracteriza al «cine de poesía» –según lo plantea el cineasta en esta primera intervención de 1965– es ser un tipo de cine en el cual el montaje interrumpe, o mejor dicho *suspende*, aquella contigüidad, y por tanto aquel carácter metonímico del cine que, sobre todo para Barthes, resultaba del montaje narrativo tradicional. En una conocida entrevista concedida por este en septiembre de 1963 a Michel Delahaye y Jacques Rivette de *Cahiers du cinéma* –y que será publicada en el invierno de 1966 por la revista *Cinema&film* con el título de «Cine metafórico e cine metonímico»– Barthes había sugerido pensar el cine como arte metonímico porque «en el cine, todo montaje, es decir, toda contigüidad significativa, es una metonimia, y, puesto que el cine es montaje –añadía–, [...] el cine es un arte metonímico (al menos en estos momentos)» (De Baecque 2005, 43)⁸. En cambio, Pasolini situaba, en 1965, la posibilidad artística del cine en su *fundamental metafóricidad*.

Esta cualidad metafórica podría hacer pensar, proseguía el autor italiano, que la lengua del cine sea fundamentalmente una «lengua de poesía».

7. Como recuerda URRUTIA (2000, 406), trabajando en un guión cinematográfico, Jakobson había observado que: «[E]l arte cinematográfico [...], en esencia, es profundamente metonímico, es decir que utiliza de manera intensa y variada el juego de las contigüidades» (JAKOBSON 1982, 132).

8. La entrevista a Barthes fue publicada antes en la revista *Cahiers du cinéma* (n.º 147, 1963) y luego recogida en DE BAEQUE (2001, 39-51). La versión italiana fue publicada en *Cinema & film* (n.º 1, invierno 1966, 9-14).

En cambio, la historia mostraba que «después de algunas tentativas, súbitamente truncadas en la época de los orígenes», la tradición cinematográfica que se había formado era más bien la de una *lengua de la prosa cinematográfica narrativa* (1989, 24).

Cabe advertir aquí que Pasolini distingue entre una lengua de poesía (narrativa), que se hace cargo del elemento irracional del cine, de la dimensión onírica y bárbara de los «im-signos» (como el poema narrativo se hace cargo, para contar una historia, de las exigencias del verso), y una lengua de la prosa (también narrativa) que, ignorando la falta de racionalidad propia de los signos visuales (1989, 19), constriñe el cine en convenciones o procedimientos lógicos e ilustrativos que le son ajenos. La poesía sirve aquí ante todo para denunciar una operación cinematográfica tradicional: la que suprime aquel carácter *irrazionalistico* del cine que el autor ha recordado al principio de su intervención. Pero también sirve para plantear los problemas de un cine narrativo en el cual el estilo constituye, a la par que la acción, el motor del argumento, por decirlo en los términos de Tynianov («Los fundamentos del cine», 1998, 97)⁹. Así, por un lado, debido a su dimensión bárbara y onírica, el lenguaje cinematográfico debería tender hacia la expresión *subjetivo-lírica* (1989, 20); por otro lado, la pre-gramaticalidad de los objetos incluidos en la imagen hace que el lenguaje de los *im-signos* posea una fuerte tendencia *objetiva e informativa*: toda imagen es siempre imagen de algo. Como precisará más adelante el cineasta, la parte poéticamente metafórica de la imagen está inseparablemente atada a su parte estrechamente comunicativa, incluso en fase de montaje (1989, 22). Así, para imponer su estilo a la materia bruta, el autor de cine debe lidiar ante todo con esta doble naturaleza del cine, su ser *a un tiempo extremadamente subjetivo y objetivo* (1989, 23).

¿Cómo practicar, en estas condiciones, la lengua de poesía en el cine? ¿Cómo trabajar con la objetividad de la imagen sin caer en los usos de la «lengua de la prosa cinematográfica narrativa» (1989, 21)? Si, en literatura, la misma palabra puede ser usada para dos géneros distintos, la prosa y la poesía, el cine parece, en cambio, permitir solo matices: «tender a un mayor o menor carácter poético o a un mayor o menor carácter narrativo» o señalar que hay «casos-límites», como la *pura expresividad* de Buñuel en *Un perro andaluz* (1989, 24).

9. Sobre este punto vale la pena recordar que los textos de los formalistas sobre el cine serán traducido al italiano por Giorgio Kraiski en 1971 en la colección que Pasolini dirigía en Garzanti desde 1964.

Sin embargo, pese a todas las dificultades que Pasolini acababa de exponer, contraviniendo la propia tradición del cine y a pesar de la contradicción constitutiva de las imágenes, había surgido en aquellos años un «cine de poesía» (1989, 24); ello constituía una nueva tradición visual, técnica y estilística a la vez, que sustraía al filme a la «dictadura semántica y sintáctica de la prosa cinematográfica» (Micciché 1989, 11); un cine en el que –apuntaba Pasolini– ya no dominaba la ilusión de la reproducción objetiva, sino la conciencia de que el estilo del autor construía un sistema de otro sentido con respecto al sistema de sentido construido por el personaje y por la acción representada.

¿Cómo esto se había hecho posible? ¿Qué operación había permitido al cine ganar una nueva forma de composición que lo separaba radicalmente de su propia tradición previa? El cineasta dará una respuesta, pero desplazándose: para responder –declara Pasolini– *transformará* la pregunta de «¿cómo es posible en el cine la lengua de la poesía?» en la pregunta: «¿Es posible en el cine la técnica del discurso indirecto libre?» (1989, 23).

Ahora bien, ¿qué maquinación lógica le permite pensar el cine desde el discurso indirecto libre? ¿En qué red secreta se apoya su pensamiento para detectar una nueva tradición a partir de una forma literaria y además en un momento en el cual la teoría del séptimo arte, a través de la semiótica, intenta emanciparse de lo literario? ¿Qué clase de movimiento es este desplazamiento?

3. ENTRE DOS PARADIGMAS

Es evidente que la posibilidad de pensar una forma cinematográfica (el cine de poesía) a través de un recurso literario (el discurso indirecto libre) se sustenta sobre una peculiaridad del pensamiento pasoliniano que coloca siempre al cine del lado de la lengua y la literatura, como confirma el índice de *Empirismo eretico*, en donde el escritor recogió, en 1972, su producción teórica. Por ello, en lugar de considerar los discursos críticos de la poesía y del cine como separados, y en lugar de pensar la semiótica como un camino de emancipación de la crítica fílmica con respecto a la literaria, Pasolini procede por acumulación o, si se quiere, por conversión, pero siempre *heréticamente*, como él mismo declaraba, así que la asunción del nuevo credo es, de hecho, siempre parcial o simplemente episódica.

Aunque sea acertado afirmar –como lo hace Guido Fink en su introducción a *Empirismo eretico*– que el poeta se acercaba a las nuevas disciplinas (estructuralismo, semiótica, antropología) «con la humildad de quien se aventura en paisajes desconocidos» o «como el maestro que desea volver

a sentarse en los bancos para aprender», también es cierto que Pasolini siempre «plantaba allí su bandera» y sin reparar mucho en las críticas, a veces durísimas, del que eran objeto sus propuestas (en Pasolini 1972, VIII).

Es más, «[l]a fuerza de Pasolini», como advirtió muy tempranamente Maria Corti y no sin un cierto reproche, «viene siempre de su tendencia a simplificar, debida también al hecho de que [él] se documenta poco» (2001, 86). Según la crítica, el poeta lograba así captar enseguida lo que había de *apenas ponderable en el aire*; sin embargo, desarrollaba sus propuestas «en el torbellino abrumador de una terminología lingüística usada en sentido metafórico y lanzada en ejercicios de acrobacia incomparable». Escuchándolo o leyéndolo, todos quedamos –escribió Corti– «atravesados y arrojados por las explosiones de un pensamiento que se autodefine como contradictorio, obligados a correr en los meandros de una teoría que el autor declara “bárbaramente esbozada” bajo la urgencia de las sugerencias; [quedamos] desamparados» (2001, 88)¹⁰.

Sin embargo, es esta misma forma de proceder lo que permite a la teoría pasoliniana afirmar la existencia de un «cine de poesía» apoyándose en un estilo literario y sin otro cuestionamiento que aquel que su propio discurso admite para su complejidad argumental. Es más, Pasolini anticipa en 1965 –y quizá en esto resida una de las razones de la vigencia actual de su legado ensayístico, más que del cinematográfico– lo que se volverá un modo de proceder de la teoría contemporánea. Como ha defendido Nora Catelli, «en la teoría se es hoy más *bricoleur* que pensador sistemático» porque como el *bricoleur* de Lévi-Strauss, y a diferencia de su ingeniero, el teórico de hoy –y el Pasolini ensayista de ayer– «se enfrenta a lo que debe hacer con lo que posee o tiene a su alcance» y opera –seguimos citando a Catelli– «con fragmentos de estructuras preexistentes que responden a un mundo extinto y que, sin embargo, le sirven para crear taxonomías nuevas» (2019, 43).

En efecto, como ha señalado Franco Fortini, Pasolini se enfrentaba a los problemas de los años sesenta «con el aparato cultural de los cincuenta» (1993, 198), recurría a viejas y nuevas disciplinas como «caja de

10. Silvestra MARINIELLO coincide con Corti, cuando, en su ensayo sobre Pasolini advierte que todos los estudios del poeta sobre el cine son «muy contradictorios» porque representan momentos diversos de una *investigación en marcha* y «oponen una resistencia singular a cualquier tentativo sistemático de lectura» (1999, 27). En el caso del «cine de poesía» tampoco ayuda que, como ha recordado Fernando GONZÁLEZ, «el Pasolini de los años sesenta es reactivo a dar una definición de poesía directa y concreta» (2015, 15).

herramientas» y *se las arreglaba con lo que tenía a mano*¹¹ para armar una teoría donde los conceptos podían adquirir una sofisticación que desbordaba los límites de su propio campo (Pasolini «aborda el cine con todo el rigor intransigente y puritano del neófito, o del *converso*», escribía Jordà 1970, 89, cursiva nuestra), o incluso encontrar su propia vaguedad, como apuntaba Corti (2001). La *desesperada vitalidad* de su creación poética se vuelve, en el ámbito teórico, *frecuentación voraz* de «lingüística, formalismo y estructuras y semiologías» (Fortini 1993, 136) y esto no impide a Pasolini seguir siendo en parte, también y puntualmente, croceano, gramsciano, continiano, spitzeriano, barthesiano y godardiano¹².

Ahora bien, si la Mostra de Pesaro pretendía ser ante todo la ocasión para «poner sobre la mesa y a debate las *nuevas metodologías analíticas* necesarias para poder abordar en toda su complejidad los retos conceptuales, estéticos y políticos que planteaban las novedosas obras cinematográficas» (Zunzunegui 2005, 143), la intervención de Pasolini –proponiendo pensar el cine en relación a la poesía y a partir de un estilo literario– parecía estar muy lejos de los objetivos del principal impulsor del festival, Lino Micciché, quien, en la apertura del certamen había lamentado la insuficiencia de los instrumentos de análisis al alcance de la crítica (1989, 14). ¿O acaso esa posibilidad de renovar un arsenal conceptual obsoleto podía provenir de algo tan antiguo como la poesía?

Es sabido que al «cine de poesía» de Pasolini respondió Christian Metz, invitado de honor a la mesa redonda de la edición de 1966 de la Mostra. En su «Consideraciones sobre los elementos semiológicos del film», tras un inicial gesto de cortesía (reconocía al cineasta italiano el acierto del recurso a la lingüística), el francés tachaba toda la propuesta de ingenuidad; corregía la teoría del director casi punto por punto, y declaraba finalmente que incluso la semiología, aun siendo más amplia y menos normativa que la lingüística, lograba a lo sumo «subrayar mucho más las diferencias que las semejanzas entre los dos lenguajes» o, como en su caso, «aclarar la “especificidad” del cine a través de conceptos lingüísticos» (1989, 199).

Como se preocuparon de señalar también Umberto Eco, Pio Baldelli, Emilio Garroni, Gianfranco Bettetini e Antonio Costa (entre muchos otros),

11. Pese a haber usado abundantemente el discurso indirecto libre en su propia obra narrativa, las referencias que PASOLINI desgrana en el conferencia de Pesaro sobre esa forma literaria provienen en buena parte de su «Intervento sul discorso libero indiretto», texto que es reseña del volumen *Lo stile indiretto libero in italiano* de Giulio HERCZEG (1963) y que será recogido después en *Empirismo eretico* (1972, 81-103).

12. Joseph LUZZI (2014) ha defendido también la influencia de Giambattista Vico (a través de Benedetto Croce) en la teoría del cine de poesía de Pasolini.

la propuesta de Pasolini no estaba en absoluto en línea con el paradigma semiológico (véase Costa 1977)¹³. Y era cierto. Si en algún lugar podía situarse la teoría del «cine de poesía» este era más bien en el movimiento del paradigma literario al fílmico.

Se impone aquí una aclaración sobre el concepto de paradigma. Debemos sin duda a Thomas Kuhn y su texto sobre las revoluciones científicas (1962) la incorporación, a las ciencias humanas, del concepto de paradigma, entendido como conjunto de prácticas compartidas por una comunidad científica. Pocos años después, en 1968, Jauss celebraba el uso del concepto para la crítica literaria y puntualizaba que, en ese ámbito, un paradigma sirve ante todo para «fundamentar un juicio crítico frente al arte contemporáneo» (en Rall 1987, 69).

Es, justamente, desde esta puntualización de Jauss desde donde cabe entender la *extraneidad* de Pasolini al paradigma semiológico y su anclaje en el literario. Para fundamentar su juicio acerca de la aparición de un cine nuevo y diacrónico con respecto al tradicional, Pasolini necesita apoyarse en un saber y este saber es ante todo el literario. Como se verá, es desde allí desde donde analiza las nuevas formas del cine, y desde donde las lee, sea como resultado de una *inspiración lingüístico-estilística*, sea como el efecto de un *recurso a los medios expresivos de la «lengua de la poesía»* (1989, 35).

No obstante, en 1965, Pasolini no es solo crítico, poeta y novelista, sino que es también cineasta y, de hecho, es en su calidad de director como interviene en la mesa redonda porque entre los objetivos del certamen estaba también el de impulsar el diálogo entre autores y críticos y promover así una crítica que no se contentara con ser simple mediadora entre espectador y filme sino que contribuyera a fomentar nuevas obras, a alentar el descubrimiento de nuevos lenguajes; en fin, una crítica que no fuera simplemente *descriptiva* sino *creadora*, como sintetizó Mino Argentieri en las conclusiones del encuentro (1989, 191).

Así, en la segunda parte de su intervención, Pasolini se desplaza del paradigma literario al fílmico para fundamentar, esta vez desde otro saber, el mismo juicio: ha nacido una tradición técnico-estilística de cine de poesía y esta es, para él, una verdad inmanente a los filmes, que ni los precede ni los excede.

13. Sobre este aspecto reenviamos al ya clásico trabajo de Antonio COSTA «The Semiological Heresy of Pier Paolo PASOLINI», en Paul Willemen (1977) y el más reciente artículo de Giuliana BRUNO (1991) que, en cambio, defiende la propuesta pasoliniana en tanto reveladora de la nueva relación entre cine, lenguaje y realidad que se asienta en los años sesenta.

Está en lo cierto el editor Jordà cuando, contraponiendo la propuesta de Pasolini a la de Rohmer, presentado como defensor del «cine de prosa» (*récit*), acusa al italiano de carecer «de la familiaridad necesaria para decir simplemente “porque sí”» (1970, 90). Frente a la serenidad del francés que, escribe Jordà, «se encuentra en el cine como el pez en el mar» y por ello puede «decir cosas profundas en un tono de aparente cotidianidad», Pasolini actúa como un *converso* o un *enamorado*, que «reviste el nuevo medio de expresión con toda clase de galas culturalistas» y se esfuerza por adornarlo «con profusión de adjetivos encomiásticos» (1970, 89-90).

No es una comparación desacertada la de Jordà si tenemos en cuenta que, como hemos apuntado arriba, después de haber fundamentado su juicio en el paradigma literario, Pasolini se desplaza al paradigma fílmico *arrastrando en su laboratorio* a algunas obras de Antonioni, Bertolucci y Godard (1989, 28) y ensayando allí «un ejercicio de acrobacia incomparable», como lo había definido Corti (2001), que pone en tensión los dos paradigmas. La propuesta de Pasolini es, por decirlo en sus mismos términos, *herética* con respecto a ambos. Perteneciendo por pleno derecho al mundo de los poetas y al de los cineastas, el autor se desplaza entre discursos distintos sin temer a las contaminaciones, los usos salvajes, las ocurrencias ni los cambios. Al contrario, es aquella misma *ignorancia* que le reprochará Fortini –cuando advierte que Pasolini no entiende el estructuralismo, ni el psicoanálisis, y quizá tampoco el marxismo (1993)–, es el mismo espesor teórico de su intervención en Pesaro que «por su alcance y nivel desbordaba de manera abierta los límites [...] que los demás participantes habían fijado para sus trabajos» (Zunzunegui 2005, 148). Y es esa misma falta de precisión en la construcción de su teoría la que los críticos no han dejado de señalar –Pasolini demuestra ignorar todos los experimentos *nada primitivos* de Eisenstein y los surrealistas sobre la metáfora, comentaba Ferrero (1977, 82)–. Todo ello propicia finalmente la posibilidad de un pensamiento que, como se verá, va más allá de los debates del momento y se sitúa, proféticamente, en la teoría del cine que vendrá.

4. EL CINE DE POESÍA: UNA REFERENCIA LITERARIA NECESARIA

Retomemos ahora la segunda parte de la intervención de Pasolini para ver qué supone allí la referencia a la poesía y cómo el discurso indirecto libre le permite definir, los rasgos del nuevo cine.

Resulta superfluo recordar que este recurso literario –que tanta oposición generó– levantaba sospechas por su misma presencia. El recurso a la poesía parecía confirmar que «Pasolini no e[ra] un cineasta. E[ra], quizá

escritor, poeta, profesor, pensador o artista, yo qué sé, pero no [tenía] nada de cineasta», como había sentenciado Jean Louis Comolli en 1964 desde las páginas de *Cahiers du cinéma* (1964, 24) tras el estreno de *El evangelio según San Mateo* (1964).

El ya citado crítico, Vittorio Saltini, se pregunta: ¿Sirve la poesía a formular en términos más precisos los problemas que plantea el nuevo cine? ¿Qué nuevas teorizaciones permite que no se hayan formulado ya hablando de un «cine de la subjetividad»? (Saltini 1989, 290). Si se entiende por «cine de la subjetividad» un tipo de cine en el que «el director es cada vez más un autor que quiere expresarse a sí mismo en el filme como el poeta en sus versos o el moralista en sus diarios», ¿qué aporta la referencia a la poesía? Y, más concretamente, ¿ayuda a pensar de otro modo la relación entre la dimensión fotográfica de la imagen –el registro físico de los personajes y el acontecer exterior de las cosas– y la vida interior o los problemas de la subjetividad? ¿Hablar de «cine de poesía» acaso no hacía caer otra vez la teoría cinematográfica en una peligrosa dependencia de las terminologías literarias? (Saltini 1989, 289-290).

Una perplejidad parecida expresaba Adriano Aprà en una nota previa a la publicación en Italia del texto de Christian Metz «A propósito de la impresión de realidad en el cine» (en *Filmcritica* 1966, 19-31): ¿Es necesaria la referencia literaria en la teoría de Pasolini? ¿Qué aporta al pensamiento del cine este reenvío que, además, ha ocasionado la reintroducción en los debates del cine también del concepto «prosa»?; añadía el crítico recordando que Pasolini había arrastrado consigo a Rohmer quien –lo hemos señalado ya más arriba– se veía convertido paradójicamente en defensor de un «cine de prosa» después de una entrevista publicada en *Cahiers du cinéma* («Lo viejo y lo nuevo») en la que, en realidad, el cineasta francés había distinguido –mucho más acertadamente– entre «un cine que se toma como objeto y como fin, y aquel que toma el mundo como objeto y es un medio» (en Jordà 1970, 52).

Como el mismo Aprà ha recordado muchos años más tarde, en aquel momento, tanto él como otros se inclinaban por el «más riguroso» trabajo de Christian Metz o, en todo caso, por Rohmer, como hace el editor y traductor al español. Siendo él mismo teórico y cineasta, Jordà eligió publicar en un único cuaderno la intervención de Pasolini y la entrevista a Rohmer con un título que resaltaba la polémica (*Cine de poesía contra cine de prosa*). Consideraba además que, entre los dos, Pasolini *no llevaba la mejor parte* (1970, 89) y, quizá para resaltar «la inconsistente tramoya del pensamiento pasoliniano» (Jordà 1970, 39), hacía preceder las aportaciones de los dos directores justamente por aquella nota de Aprà («Premisa») que acabamos de recordar, donde, cabe insistir, se niega al reenvío literario pasoliniano

cualquier utilidad. Es más, se le reconoce al autor de *Accattone* haber captado «los síntomas de una evolución del lenguaje cinematográfico» hacia nuevas formas, pero se considera *impropio definir preventivamente* estas formas como *poéticas* (Aprà 1966, 21). Así que lo que se impugna *de facto* es la referencia a la poesía.

Con estas consideraciones en mente, tratemos ahora de sintetizar la segunda parte de la intervención pasoliniana donde, como se ha señalado, se produce el desplazamiento hacia el paradigma fílmico y donde lo literario sirve para ver de nuevo y para ver mejor un cine como el de Antonioni, Bertolucci o Godard, entre otros. Un cine que –sin llegar a ser puramente experimental, sin renunciar al relato hasta volverse antinarrativo– inaugura una nueva tradición cinematográfica donde, frente a la mirada única, unitaria e unificadora del cine de prosa, «se deja oír la cámara», se exhiben las operaciones de montaje en tanto que elecciones estilísticas y se muestra la heterogeneidad de los elementos que componen un film (el personaje, el autor, etc.).

Esta posibilidad técnica la bautiza Pasolini como «subjética indirecta libre» en referencia al estilo indirecto libre de la novela con el que «el autor adopta no solo la psicología de sus personajes sino también su lengua»: para buscar un ejemplo se remonta a Dante, cuya *conciencia sociológica* le permite «revivir» en la *Comedia* los discursos de sus personajes, usar expresiones que le son ajenas (como lenguaje del amor cortés en el caso de Paolo y Francesca) y que, sin embargo, son inseparables de la condición social de sus personajes (Pasolini 1989, 25).

El discurso libre indirecto implica, pues, que en el texto literario haya dos lenguas o una diferencia de lengua¹⁴: la lengua del autor y la lengua del personaje (cito aquí los conceptos tal como los utiliza Pasolini). En cambio, en el monólogo interior, Pasolini ve solo una operación de estilo que permite al autor individualizar psicológicamente a un personaje, pero sin salir de una única lengua porque el monólogo interior es siempre «un discurso revivido por el autor en un personaje de su misma condición, al menos idealmente, de su generación, su situación social», o sea, es una operación estilística realizada sobre una misma lengua que es compartida por autor y personaje (1989, 25).

Lamentablemente, precisa el cineasta, el uso de este estilo en la literatura de la burguesía es casi siempre *pretextual* porque la burguesía *carece de conciencia de clase y se identifica a sí misma con la humanidad*. Así, en

14. Es posible que Pasolini aluda aquí a las muchas lenguas habladas en Italia sobre las que se había impuesto la lengua estándar de la escritura.

sus novelas, el autor burgués construye un personaje, pero este personaje habla una lengua inventada por el autor y expresa una concepción del mundo que no es suya sino, de nuevo, del autor. En cambio, en el cine este estilo puede abrir el campo a la poesía.

Pero, ¿qué forma tendría en el cine el discurso indirecto libre? Si el discurso directo correspondería al plano subjetivo, la operación del discurso libre indirecto en el cine se podría llamar «subjetiva libre indirecta», o sea, una forma de «monólogo interior sin el elemento conceptual y filosófico abstracto explícito» (1989, 28). En efecto, Pasolini ha asegurado antes que el equivalente fílmico del monólogo interior es imposible debido a la ineludible presencia del autor en las imágenes y porque el cine carece de las posibilidades de abstracción que posee la palabra (1989, 26). Por otro lado, sin embargo, la subjetiva libre indirecta tampoco corresponde totalmente al discurso indirecto libre, porque la operación de diferenciación lingüística que se da en literatura, entre la lengua del autor y la lengua del personaje, en el cine es impensable: allí no existe una lengua estándar, institucional, ni existen jergas que permitan singularizar la mirada, ni institucionalizarla.

Así —respondiendo al título de su misma intervención «La mimesis de la mirada»—, Pasolini afirma que en el cine no puede haber *mimesis*, en el sentido naturalista, de la mirada de otro (1989, 27). Frente a esta imposibilidad sólo se puede inscribir la diferencia de dos miradas con operaciones estilísticas: a través de modos típicos de la lengua de la poesía y dejando que el estilo intervenga en la construcción del sentido del filme.

La subjetiva libre indirecta es una forma visual que se sustenta en una operación estilística y, más concretamente, en una modalidad de montaje que hace de dos planos yuxtapuestos no la extensión de una sola mirada, sino la afirmación de dos miradas diferentes: la del autor y la del personaje. Así, para poder *expresar* visualmente esta diferencia es necesario liberar la imagen de las convenciones narrativas tradicionales, que exigen coherencia; es preciso olvidar las técnicas que ocultan el estilo; se impone desajustar el eje de las miradas. El «juego de las contigüidades» (Jakobson, 1982, 132) del montaje tradicional queda así *suspendido* en esta yuxtaposición de dos miradas y con ello también el carácter metonímico del cine. Aflora, en cambio, aquella *originaria calidad onírica, bárbara, irregular, agresiva, visionaria*, en fin, aquella *metaforicidad* que Pasolini ha evocado al principio (1989, 28). A partir de algunos ejemplos de Antonioni, Bertolucci y Godard, Pasolini muestra cómo el estilo puede abrirse camino a través de la técnica. Por ejemplo, por medio del «encuadre insistente»: dos puntos de vista sobre una misma cosa liberan «la belleza autónoma de las cosas» (1989, 28), un efecto que quizá no se aleja mucho de aquella *fatogenia* que para Epstein (1957) hacía del cine un instrumento de poesía. Otra

posibilidad es ofrecida por la obsesión: el encuadre (entendido como la puesta en cuadro) obsesivo puede devolver al plano la potencia centrípeta del plano primitivo. El «encuadre obsesivo» renuncia al fuera de campo y muestra lo filmado «en su pura y absoluta significación de cuadro», recuperando así «la pura belleza pictórica» del cine que, en cambio, se pierde cuando el personaje se convierte en dueño de la imagen y de la historia (1989, 29).

Esta posibilidad poética no está sin embargo separada de las necesidades de la narración. Como escribirá en 1967, Pasolini «sigue creyendo en el cine que narra» (1972, 254). La diferencia está en la técnica, así cuando un autor (por ejemplo, Antonioni en *El desierto rojo*) decide sustituir «en bloque, la visión del mundo de una enferma, por su propia visión delirante de esteticismo», la mirada del personaje, la subjetiva libre indirecta, se convierte en un pretexto y en una posibilidad de máxima libertad poética para el autor (1989, 31). En cambio, en *Prima della rivoluzione*, de Bertolucci, la poesía surge no de la sustitución sino de la *contaminación* entre la visión del autor y la del personaje que, a veces, asegura Pasolini, explota en una especie de *escandalo técnico*, porque la insistencia en los detalles revela la «tentación [del autor] de hacer otro film», o, dicho de otro modo, porque la mirada del personaje queda interrumpida por la del autor (1989, 31).

Finalmente, refiriéndose a Godard (no menciona ningún filme concreto) sostiene que en él la técnica se revela como la verdadera la ontología del cine: ni la huella, ni lo fotográfico, sino la técnica sería la operación poética que permite *dejar oír la cámara* sin dejar de narrar. Los filmes de Godard –defiende Pasolini– restituyen al espectador una *realidad pasada por la técnica*: su tecnicismo es una forma de poesía porque dice que el cine es ante todo esto: una desintegración de la realidad reconstruida en el montaje, o si se quiere *la realidad vista por la técnica* (1989, 35).

Así el «cine de poesía» sería un cine de naturaleza *doble*: un filme –el de la subjetiva libre indirecta del personaje– que funciona como pretexto, como *coartada narrativa*, de la que el autor se sirve para hacer otro filme, subterráneo, que atraviesa el primero y que es un filme liberado de la mimesis visiva, o sea, un filme donde el lenguaje se muestra como lenguaje en sí; un filme sujeto solo a los caprichos del autor, sin miedo a contrariar, puro ejercicio de estilo sustentado por la inspiración poética (1989, 30).

4. MÁS ALLÁ DEL «CINE DE POESÍA»

Casi veinte años más tarde, en su seminario sobre «La imagen-percepción» de 1982, Gilles Deleuze presentó el «cine de poesía» como «una teoría

oscura. Pero [...] lo más original del pensamiento de Pasolini sobre el cine» (2017, 195)¹⁵. Lo que despertaba la curiosidad del filósofo era el movimiento entre dos paradigmas que hemos apuntado más arriba: ¿por qué –se preguntaba Deleuze– Pasolini en tanto hombre de cine está fascinado por el discurso indirecto libre? Puede estar interesado «en tanto autor literario», pero ¿por qué en tanto hombre de cine? (2017, 197).

La hipótesis que Deleuze plantea es que esta forma estilística permite al director apuntar a una «operación a través de la cual el cine toma conciencia de sí a través de una imagen subjetiva del personaje, y en la que el personaje toma conciencia de sí, o toma una especie de distancia respecto de sí mismo [...] a través de la conciencia crítica del cine» (2017, 198). En particular, en la lectura que Deleuze hace de los ejemplos fílmicos elegidos por Pasolini, la *conciencia-cámara* –en el caso de Antonioni– es una *conciencia estética*, en el de Bertolucci una *conciencia reflexiva* mientras en el de Godard será una *conciencia técnica* (2017, 200-201). Aquí las incongruencias del texto de Pasolini se atenúan, aunque no se desvanecen, y las hostilidades frente a otras posiciones (como la de Rohmer) se vuelven inconsistentes. En efecto, a los tres autores citados, se añade para Deleuze un cuarto y se trata del propio Rohmer quien, lejos de oponerse a todo lo planteado por Pasolini, «conformaría una cuarta solución dentro del esquema», concretamente la de la «conciencia moral del cine» o *conciencia ética* (2017, 202).

Un año después, esta presencia de la *conciencia-cámara* y conciencia del personaje, o por decirlo con los términos de Pasolini, esta *contaminación* de la imagen que es propia del «cine de poesía» será estudiada por Deleuze en *La imagen-movimiento* (1983), a través de Bajtín (y Volosinov); concretamente a través de lo que el teórico ruso había señalado en *Marxismo y filosofía del lenguaje* a propósito del discurso indirecto libre y que, según el filósofo francés, «Pasolini retoma» (1983, 112).

Con este recurso a Bajtín para entender el «cine de poesía», Deleuze completa –con un nuevo desplazamiento, que va ahora del cine hacia la literatura– el movimiento que había llevado a Pasolini a responder a la pregunta sobre el nuevo cine a través del discurso indirecto libre: *de facto*, el autor de *La imagen-movimiento* reconduce los dos procedimientos que definen la subjetiva indirecta libre –el desdoblamiento de la percepción

15. Es preciso recordar aquí que Deleuze polemiza con Metz al principio de *La imagen-tiempo* (1985) donde se muestra muy crítico con la propuesta de considerar el cine como un lenguaje así como con la aplicación de la lingüística al estudio del cine. El filósofo francés elogia, en cambio, la «complejísima tesis de Pasolini» (Deleuze 1985, 47).

(dos miradas sobre la misma cosa) y el encuadre obsesivo que se muestra a sí mismo como cuadro— al paradigma literario.

Interpretando la *contaminación visual* desde la *composición de la enunciación* del discurso indirecto libre, o sea, volviendo a pensar el cine desde las operaciones literarias, el filósofo logra situar esa *naturaleza doble* del «cine del poesía» que había quedado anunciada al final de la intervención de Pasolini y que apuntaba confusamente a una nueva relación entre autor y personaje no mejor definida por el italiano. En cambio, leída a través del discurso indirecto libre y desde la teoría del lingüista ruso, esa *naturaleza doble* deja de parecer «una simple mezcla de dos sujetos de enunciación totalmente constituidos» en un mismo filme y se revela como una *correlación* entre visión del autor y visión del personaje dentro de un conjunto que es en sí mismo *heteróclito*. Deleuze recuerda que para Bajtin:

Se trata más bien de una composición de enunciación que opera a la vez dos actos de subjetivación inseparables, uno que constituye a un personaje en primera persona y otro que asiste a su nacimiento y lo pone en escena. Hay no una mezcla o promedio entre dos sujetos que pertenecen cada uno a un sistema distinto, sino diferenciación de dos sujetos correlativos dentro de *un sistema en sí mismo heteróclito*. (Deleuze 1983, 111-112, cursiva nuestra)

En este sentido, lo que quedaba enunciado en la intervención de Pasolini como una simple intuición, fuerte pero oscura, esto es, el surgimiento de una tradición del cine diacrónica con respecto a la tradicional, queda perfectamente elucidado a través de la lección bajtiniana porque está claro que la aparición de la subjetiva indirecta libre revela que lo que ha cambiado es el sistema mismo de representación del cine, que se ha vuelto un *sistema en sí mismo heteróclito*.

Cuando Pasolini observa que el discurso indirecto libre *revela una ideología* y es *conciencia sociológica*, coincide —como explica Augusto Ponzio— con cuanto defiende Bajtin acerca de la dialéctica entre monologismo y dialogismo: para ambos autores, el discurso indirecto libre en literatura (como la subjetiva indirecta libre en el cine): «es índice de particulares condiciones socio-ideológicas y realiza una *confrontación* entre lenguajes diferentes, estilos diferentes, ideologías diferentes, relativiza los puntos de vista, desacraliza la palabra monológica» (Ponzio 1992, 72, cursiva nuestra). Así, la palabra (o la visión) del autor no está «dirigida a representar su propio objeto» (o en el caso del cine la historia y sus personajes), sino «también a representarse a sí misma» (Ponzio 1992, 72).

Contestando pues a la pregunta acerca de qué aporta la referencia literaria a la teoría del cine en general y a la propuesta pasoliniana en particular, se podría decir que, leer las nuevas formas del cine desde las

viejas formas de la poesía (narrativa) permite a Pasolini desplazar la preocupación teórica desde el enfrentamiento lengua-lenguaje, que ocupaba en aquel momento a los críticos reunidos en Pesaro, hacia lo que pocos años después, en 1967, el teórico norteamericano Noël Burch empezará a llamar «modos de representación» justamente en sustitución de la expresión «lenguaje cinematográfico» (Burch 1999, 11). Para ambos, «los parámetros técnicos son tan funcionalmente importantes para el conjunto de la forma fílmica como los narrativos» (Bordwell 2009, 279).

En efecto, podría pensarse que la *época de los orígenes* evocada por el cineasta italiano como el único momento en el que el cine no está sometido aún a los procedimientos lógicos de la prosa, sino que se entrega a su *metaforicidad* originaria y a su *violencia expresiva*, está muy cerca de lo que Burch llamará Modo de Representación Primitivo porque, en ambos casos, se trata de un tipo de cine que no conoce la mirada única, que no teme la contradicción, ni su propio carácter tosco.

En cambio, la tradición que consolida la lengua de la prosa en el cine –caracterizada por el recurso de «esconder la cámara»– estaría más cerca del Modo de Representación Institucional, que construye con el montaje un espacio-tiempo habitable, en el cual el cine se ofrece a sí mismo como segunda naturaleza. A diferencia del MRP, que está más próximo a «la gente baja», el MRI «extrae de la cultura burguesa los criterios de sus innovaciones», como sugerirá Burch más tarde (1999, 148).

Finalmente, la recuperación de formas *primitivas*, el desajuste de la mirada, la adopción de un montaje que no borra la *originaria calidad onírica, bárbara, irregular* del cine vendrían a coincidir con un modo de representación moderno o, si se quiere, con la modernidad *tout court*.

No es irrelevante recordar que el volumen de Burch donde se recogen sus primeros trabajos –aparecidos en *Cahiers du cinéma* entre 1967 y 1968 y publicados en Gallimard con el título *Praxis du cinéma* en 1969– es uno de los libros que se encontró en la biblioteca del cineasta italiano en el momento de su muerte. Entre sus páginas, como ha señalado Graziella Chiarcossi, había una nota escrita a máquina en la que Pasolini proponía a Garzanti la traducción italiana del texto del teórico norteamericano (Chiarcossi y Zabagli 2017, 219).

Hay, sin embargo, un aspecto del nuevo cine que Pasolini capta y que es ajeno a las preocupaciones de Burch: la subjetiva indirecta libre revela, como hemos señalado, la aparición de un cine que es *un sistema en sí mismo heteróclito*. El autor, el personaje, la historia, la realidad, están ahí, no obstante, como advertirá Foucault a través de Borges; lo que se ha vuelto imposible, en la modernidad, es *encontrarles un lugar de acogimiento*: el «cine de poesía» ya no es su *lugar común*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APRÀ, Adriano. 1966. «Premessa». *Filmcritica*, n.º 163, pp. 19-21.
- ARGENTIERI, Mino. 1989. «Uscire dalle formule». En MOSTRA. *Per una nuova critica...*, pp. 187-195.
- BARTHES, Roland. 1985 [1963]. «Entrevista con Roland Barthes». En BAECQUE, Antoine de. *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Barcelona: Paidós, pp. 39-51
- BORDWELL, David. 2009 [1985]. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- BORGES, Jorge Luis. 1985 [1952]. «Otra inquisiciones». En *Prosa completa (1930-1975)*, vol. 3. Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 11-203.
- BRUNO, Giuliana. 1991. «Heresies: The Body of Pasolini's Semiotics». *Cinema Journal*, vol. 30, n.º 3, pp. 29-42.
- BURCH, Noël. 1969. *Praxis du cinéma*. París: Gallimard.
- BURCH, Noël. 1999 [1985]. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen, 1999.
- CATELLI, Nora. 2019. «Los críticos como bricoleurs: unas observaciones». En MÜLLER, G. y M. SISKIND (eds.). *World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post, Otherwise*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, pp. 43-49.
- CHIARCOSSI, Gabriella y Franco ZABAGLI (eds.). 2017. *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*. Firenze: Leo S. Olschki.
- COMOLLI, Jean Louis y François WEYENGAS. 1964. «Venise 64». *Cahiers du cinéma*, n.º 159, octubre 1964, pp. 16-31.
- CORTI, Maria. 2001 [1967]. «Le orecchie della "neocritica"». En *Nuovi metodi e fantasmi*. Milán: Feltrinelli, Campi del sapere.
- COSTA, Antonio. 1977. «The Semiological Heresy of Pier Paolo Pasolini». En WILLEMEN, Paul (ed.). *Pier Paolo Pasolini*. Londres: British Film Institute, pp. 32-42.
- DE BAECQUE, Antoine. 2005 [2001]. *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Edición de Josep Luis Fecé. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles. 1984. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles. 2017 [2009]. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus, Serie Clases, 2017.
- EPSTEIN, Jean. 2010 [1921]. *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence. Lettre de Blaise Cendrars*. París: Éditions de la Sirène [edición facsímil]. Whitefish, Montana: Kessinger Publishing.
- EPSTEIN, Jean. 1957. *La esencia del cine*. Buenos Aires: Galatea Nueva Visión.
- FERRERO, Adelio. 1977. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venecia: Marsilio Editori, 1986.
- FINK, Guido. 1991. Prefazione a *Empirismo eretico*, de Pier Paolo Pasolini, Milán: Garzanti, pp. VII-XVII.
- FORTINI, Franco. 1993. *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi.
- FOUCAULT, Michel. 2003 [1966]. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando. 2015. *Pier Paolo Pasolini. Los Apuntes como forma poética*. Santander: Shangrila.

- JAKOBSON, Roman. 1981. *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*. Barcelona: Crítica.
- JAUSS, Hans Robert. 1987 [1968]. «Cambio de paradigmas en la ciencia literaria». En RALL, D. (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, pp. 59-71
- JORDÀ, Joaquim (ed.). 1970. *Cine de poesia contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- KUHN, Thomas. 1962. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- LUZZI, Joseph. 2014. *A Cinema of Poetry. Aesthetics of the Italian Art Film*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- MARINIELLO, Silvestra. 1999. *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- METZ, Christian. 1966. «A proposito dell'impressione di realtà al cinema». *Filmcritica*, n.º 163, pp. 22-31.
- METZ, Christian. 1989 [1966]. «Considerazioni sugli elementi semiologici del film». En Mostra, *Per una nuova critica...*, pp. 199-214.
- MIRIZIO, Annalisa (ed.). 2014. *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Madrid: Pigmalión, LITECOM.
- MICCHICHÈ, Lino. 1989 [1965]. «La responsabilità della critica». En MOSTRA. *Per una nuova critica...*, pp. 11-15.
- MONTERDE, José Enrique (ed.). 2005. *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA. 1989. *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*. Venecia: Marsilio Editori.
- PARÉS, Luis E. 2018. «P. Adam Sitney. El secreto y la poesía». *Caimán. Cuadernos de cine*, n.º 71 (122), pp. 56-58.
- PASOLINI, Pier Paolo. 1989 [1965]. «La mimesi dello sguardo». En MOSTRA. *Per una nuova critica...*, pp. 17-35.
- PASOLINI, Pier Paolo. 1991 [1972]. *Empirismo eretico*. Milán: Garzanti.
- PASOLINI, Pier Paolo. 1999a. *Tutte le opere: Saggi sulla politica e sulla società*. Edición de Walter Siti y Silvia De Laude. Milán: Mondadori, I Meridiani.
- PASOLINI, Pier Paolo. 1999b. «Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufлот [1969-1975]». En *Tutte le opere...*, pp. 1401-1550.
- PASOLINI, Pier Paolo. 1999c. «Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]». En *Tutte le opere...*, pp. 1283-1399.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. 2008. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PONZIO, Augusto. 1992. *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*. Milán: Bompiani, Il Campo Semiotico.
- SALTINI, Vittorio. 1989 [1966]. «Sulla presunta irrazionalità del linguaggio filmico». En MOSTRA. *Per una nuova critica...*, pp. 289-302.
- SITNEY, P. Adam. 2015. *The Cinema of Poetry*. Nueva York: Oxford University Press.
- TRUEBA, Virginia. 2014. «Cine y poesía en el pensamiento de Jean Epstein». En MIRIZIO, A. (ed.). *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Madrid: Pigmalión, LITECOM, pp. 51-68.

- TYNIANOV, Yuri. 1998 [1927]. «Los fundamentos del cine». En ALBÈRA, F. (ed.). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós, pp. 77-100.
- URRUTIA, Jorge. 2000. «Cine y poesía». *Príncipe de Viana. Anejo*, n.º 18 (Homenaje a Francisco Ynduráin), pp. 405-414.
- VILLANUEVA, Darío. 2015. *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- ZUNZUNEGUI, Santos. 2005. «El estupor y lo nuevo». En MONTERDE, J.E. (ed.). *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*, Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, pp. 143-154.

