

Deleuze lector de Pasolini: el estilo “subjetivo indirecto libre” en el cine

Fernández Muriano, Nicolás (UBA)

En 1945 Merleau-Ponty postula un acuerdo entre el cine y “la nueva psicología”. Por “cine” entiende aquellos films cuya “forma temporal” expresa la “conciencia arrojada al mundo” de los personajes, mientras relativiza el valor fenomenológico del dispositivo (Merleau-Ponty, 2000: 105). Si la pintura ofrece un medio “ideal” para una indagación genética de la percepción a partir de la “reflexión” en la tela del cuerpo del artista que, “prestando su cuerpo al mundo, cambia el mundo en pintura”, *la pantalla cinematográfica no tiene horizontes*, es decir, no *reflexiona* el punto de vista de un cuerpo como su condición *fuera de campo* (Merleau-Ponty, 1986: 15). En discusión con Merleau-Ponty, Deleuze reclama para el cine una reflexividad específica, postulando una “conciencia-cámara” que ningún cuerpo puede encarnar: “la única conciencia cinematográfica no somos nosotros, los espectadores, ni el protagonista: es la cámara, a veces humana, a veces inhumana o sobrehumana” (Deleuze I, 2005: 38). Parte de una lectura de Pasolini, que había adoptado el concepto de “subjetividad indirecta libre” para pensar el estatuto de la percepción cinematográfica alcanzado por el cine que denominaba “de poesía”: “transformaré por lo tanto momentáneamente la pregunta: ¿es posible en el cine una ‘lengua de poesía’?, en la pregunta: ¿es posible en el cine la técnica del discurso indirecto libre’?”, entendiéndolo por ello: “la inmersión del autor en el ánimo de su personaje y, por lo tanto, la adopción, por parte del autor, no sólo de la psicología de su personaje, sino también de su lengua” (Pasolini, 2005: 244). El modelo de la literatura le permite trazar una analogía esclarecedora: puede compararse la toma objetiva con un discurso indirecto (el punto de vista del narrador, exterior al conjunto narrado) y la toma subjetiva, con un discurso directo (el punto de vista del personaje, interior al conjunto narrado). Un plano “subjetivo indirecto libre” compone ambas miradas en un sistema heteróclito, que ya no permite distinguir tomas objetivas de subjetivas. Dice Deleuze: “la cámara desencadenada... ya no se contenta con seguir a los personajes, sino que se desplaza entre ellos... no se confunde con el personaje y tampoco está fuera de él: está *con* él. Es una suerte de *Mitsein* propiamente cinematográfico” (p. 111) Así decía Pasolini de Antonioni:

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. (p. 251)

Sabemos que en Pasolini las condiciones de aparición de un discurso indirecto libre en literatura se fundan en la riqueza polifónica que presenta una lengua, o mejor dicho, siempre que en lugar de establecerse conforme a un ‘nivel medio’, se diferencie en lengua baja y culta. Y que Deleuze ha dicho que la literatura consiste en “crear una lengua extranjera dentro de la propia lengua”. De ahí la pregunta algo diabólica y, como siempre, precisa: “¿Es esta la razón por la cual el cine moderno necesita tanto de los personajes neuróticos, como si estos hablaran el discurso indirecto libre o la ‘lengua baja’ del mundo actual?” (p. 114). Podría agruparse, en efecto, el cine moderno de esta manera: proliferación de miradas afectadas por una anomalía que modifica su percepción, pero que no se contrae en las subjetivas del personaje, como en el cine clásico, que siempre nos devuelve una objetiva normalizadora, sino que afecta en primer

lugar el punto de vista de la narración. En Hitchcock, por ejemplo: ¿no es la ventana *indiscreta* por sí misma antes de que el personaje abra los ojos? No obstante, la analogía con la lengua tiene su límite. La codificación del lenguaje cinematográfico no es a lo visible como la lengua a lo enunciable. Dice Pasolini: "el autor cinematográfico no posee un diccionario sino una posibilidad infinita: no toma sus signos (im-signos) del estuche, del bagaje: sino del caos, donde no son más que meras posibilidades" (p. 236). En contraposición con el escritor, considera la operación cinematográfica *de autor* como doble: el cineasta debe establecer una mirada, como un estilo que no es la afectación singular de una lengua previa, por ejemplo, una lengua culta afectada por una lengua baja, sino, manteniendo el paralelismo, debe crear el diccionario que va a afectar, esto es, establecer la lengua misma como operación de estilo, una "lengua escrita de la realidad", que consiste ella misma en una anomalía más que en una *koiné*: "el linsigno utilizado por el escritor ya ha sido elaborado por toda una historia gramatical popular y culta: mientras que el im-signo adoptado por el autor cinematográfico ha sido extraído idealmente un instante antes, por ningún otro que por él mismo del sordo caos de las cosas" (p. 238). Como dice Deleuze: el cine "implica rasgos de modulación de toda clase, sensoriales (visuales y sonoros), kinésicos, intensivos, rítmicos, tonales e incluso verbales (orales y escritos)... Pero aún con sus elementos verbales, no es ni una lengua ni un lenguaje. Es una masa plástica, una materia a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y aún pragmáticamente. Es una condición, anterior en derecho a aquello que condiciona" (Deleuze II, 2005: 49). De manera que la noción de "estilo" en cine debe entenderse como un procedimiento de subjetivación que opera una modulación del "sordo caos de las cosas" según rasgos, ritmos y valores expresivos, que remiten a las formas de sentir de ese sujeto-cámara que opera sobre lo sensible un nuevo reparto, es decir, que produce un mundo como estilo a partir de un plano de materia-movimiento: "esos granos danzantes que no están hechos para ser vistos, ese polvo luminoso que no es una prefiguración de los cuerpos... constituyen todo un 'más acá de la imagen' que no es un velo indistinto puesto delante de las cosas sino 'un pensamiento, sin cuerpo y sin imagen'" (p. 226) Desde esta perspectiva se entiende mejor la expresión pasoliniana: "el autor cinematográfico extrae sus signos del caos y produce un mundo como estilo." Un encuadre, por ejemplo, es tanto un contenido representado, como una representación. Un acto de determinación implicado en la forma de la imagen. Ahora bien, cuando se dice que un encuadre es tanto un contenido determinado como un acto de determinación que puede deducirse de las formas del contenido, el cine ha hecho su revolución copernicana. La pregunta del crítico ya no será *qué es esto*, sino *quién es esto*: o bien la reproducción de un código (por ejemplo, montaje alterno de subjetivas y objetivas), o bien la invención de un estilo que es como un nacimiento del mundo. Comenta Deleuze:

Está bien, en efecto, que el personaje sea neurótico, para indicar mejor el difícil nacimiento de un sujeto en el mundo. Pero la cámara no ofrece simplemente la visión del personaje y de su mundo, ella impone otra visión en la cual la primera se transforma y refleja. Este desdoblamiento es lo que Pasolini llama una 'subjetiva indirecta libre'. No se dirá que siempre ocurre así: en el cine se pueden ver imágenes que se pretenden objetivas, o bien subjetivas; pero aquí se trata de otra cosa, se trata de superar lo subjetivo y lo objetivo hacia una Forma pura que se erija en visión autónoma del contenido" (I: 113)

De allí que la fábula devenga casi una excusa, dice Pasolini, o mejor, que estos filmes, llamados entonces "de autor", esto es, des-codificados con respecto a las matrices narrativas clásicas, se desarrollen simultáneamente en dos niveles relativamente autónomos:

El cine de poesía tiene en común por lo tanto la característica de producir filmes de doble naturaleza... Bajo ese filme, transcurre otro filme – que el autor habría hecho incluso sin el pretexto de la mimesis visiva de su protagonista: un filme total y libremente de carácter expresivo-expresionista (p. 225).

La noción de 'mimesis visiva' no apunta en Pasolini a una copia naturalista de la realidad, imposibilitada a partir de la denegación de las tomas objetivas (la famosa "ventana" de Alberti, que con Hitchcock se ha vuelto indiscreta), sino a la composición heteróclita de dos sistemas de miradas: "no sólo ambos ven concretamente 'series diversas' de cosas", dice Pasolini, "sino que una cosa, en sí misma, resulta diversa en las dos 'miradas'" (p. 248). La condición no sintética de ambos sujetos reflexiona en las formas inorgánicas del objeto y se deduce de ellas independientemente de la *cosa en sí*: "lo cual le permite llevar la imagen-percepción, o la neurosis de sus personajes, al nivel de la bajeza y la bestialidad, con los contenidos más abyectos, reflejándolos a la par en una pura conciencia poética animada por el elemento místico o sacralizante... Y acaba produciendo con ello una forma cinematográfica capaz tanto de la gracia como del horror" (Deleuze, I: 115). A partir de esto, es preciso diferenciar, dice Pasolini, "entre monólogo interior", teorizado por Eisenstein, y "discurso indirecto libre: el monólogo interior es un discurso revivido por el autor en un personaje que es al menos idealmente de su tiempo... la lengua puede ser por tanto la misma" (p. 245). El 'indirecto libre', en cambio, presupone la heteronomía de ambas lenguas o, mejor, de ambas miradas, y su composición en una forma espacio-temporal heteróclita, que las modifica sin identificarlas. La discusión con el maestro soviético permite determinar el sentido eminentemente político del estilo indirecto libre en Pasolini y el doloroso reconocimiento de su fracaso.

En efecto, Eisenstein es el primero, junto a Epstein, en decir que el cine es una forma de conciencia y que la imagen es mental. De manera ejemplar: si el pueblo viene a la imagen como sujeto, dice, es porque el cine político consiste en la reflexión del pueblo sobre el pueblo, de una conciencia-cámara (cuyo punto de vista es colectivo) sobre sus propios contenidos (cuya materia es común). Un monólogo interior que tiene la forma (dialéctica) de la historia, que ha interiorizado y formalizado la naturaleza, llamada así por Eisenstein la "no-indiferente". Pasolini, igual que Glauber Rocha, discute la forma de la historia, y en general, la forma del tiempo entendida como la mediación que sostiene la identidad de los dos sujetos en la reflexión, bajo la forma de un *hay*: hay pueblo, presupuesto empírico o naturalista de la subjetivación cinematográfica, que consiste en la interiorización del *hay* por un *Yo pienso*, es decir, *yo-el pueblo- monto mi propia historia desde el punto de vista de mi conciencia histórica*. Por eso cuando Pasolini revisa su filmografía de la década del 60 e inicios de los 70, que define por la vocación de "aumentar las posibilidades de lo representable" (Pasolini, 1998: 97), no presupone la cosa a ser representada (un pueblo) ni la forma de la representación (una conciencia colectiva). Se trata más bien de una composición singular, o si se quiere, de una auto-afección que modifica cualitativamente los términos de partida, de un movimiento intensivo entre-dos que produce una nueva Forma y en este sentido "amplía

las posibilidades de lo representable". Sigue Pasolini: "para un director como yo, que hubiese intuido que la cultura (en que se había formado) estaba acabada, que ya no representaba nada, sino precisamente (quizá) la realidad física, era consecuencia natural que tal realidad física se identificase con la realidad física del mundo popular" (p. 99). Lo primero es la diferencia de los mundos: alto y bajo. Luego la producción de un signo por composición: "el signo de la realidad corpórea", dice, "es en efecto el cuerpo desnudo: es, de modo todavía más sintético, el sexo" (p. 99) Ahora bien, tal signo no existe antes ni fuera del gesto estilístico que lo expresa, y que modifica en bloque tanto el punto de vista (una cultura muerta, revive) como el cuerpo desnudo. Así el pueblo viene a la imagen como primer plano del sexo, que no remite ya al cuerpo popular y empírico sobre el que se realiza la toma. Porque sólo la perspectiva de una cultura que agoniza es capaz de revelar el carácter político del sexo, es decir, de transfigurarlo mediante el encuadre, la duración del plano y la insistencia obsesiva del montaje, en un signo político: signo de la resistencia del cuerpo a la normalización capitalista, pero también acto de resistencia de una cultura a su muerte. En otras palabras: reconocemos el estilo-Pasolini en esos primeros planos, mucho más que una grosera objetivación de genitales. No es una pornografía, sino una porno-logía. Pero el Logos en cuestión no está en la naturaleza, ni en la conciencia: sino en la expresión singular que las compone en una Forma Pura. La producción de signos estilísticos se opone, así, al capitalismo como máquina de producir clichés eróticos, codificaciones que organizan los cuerpos y los movimientos del deseo, primero, en la dirección de la producción o reproducción de la fuerza de trabajo, luego, en la dirección del consumo: "ningún poder ha tenido tanta posibilidad y capacidad de crear modelos humanos e imponerlos como este que no tiene rostro ni nombre. En el campo del sexo, por ejemplo, el modelo que tal poder crea e impone consiste en una moderada libertad sexual que incluya el consumo de todo lo superfluo considerado necesario para una pareja moderna... La ansiedad conformista de ser sexualmente libres, transforma a los jóvenes en míseros erotómanos eternamente insatisfechos precisamente porque su libertad sexual fue recibida y no conquistada" (p. 101). Cuerpos sin estilo, normalizados, codificados, que sólo a una mirada desatenta se le aparecen como conciencias arrojadas al mundo, cuando se trata más bien, como decía Godard, de que el mundo se ha vuelto un mal filme. Sólo en nombre de esta política de la sensación, se justifica estéticamente, en el plano de los contenidos, la salida del capitalismo en los filmes que componen la *trilogía de la vida* (*El Decamerón*, *Las Mil y una noches*, los *Cuentos de Canterbury*), como si rodeara al capitalismo histórica y geográficamente para trazar en el vacío su figura negativa. En otras palabras, para poner a sus héroes fuera de la "normalización" sexual burguesa, que es la imposición del sexo como libertad obligada, antes que alcanzada como gesto de resistencia, se debe partir de la composición sensorial de un im-signo, que es la reflexión de un estilo, antes que un monólogo interior: el sexo no está en la cabeza del autor como una idea fija. Ni está en el mundo como una especie de buen salvaje o erotismo ingenuo que nos vendrá a liberar como algunos se apuraban a decir. Pasolini tiene muy claro el carácter anómalo o perverso de la composición ("empirismo herético"), es decir, que el estilo es una perversión de lo real, producto de encuentros y auto-afecciones recíprocas con los cuerpos que frecuentaba como vida a ser expresada: "era claro que estaba haciendo experiencia de una forma de vida con el fin de *expresarla*" (Pasolini, 2011: 29). Así *una vida* se dice como estilo cuando se expresa en la afección de las cosas y en la potencia de ser afectado por ellas y de auto-afectarse a través de ellas. Condición que se ha vuelto imposible en el tiempo de la imagen capitalista del mundo: "si quisiera continuar con películas como *El Decamerón* no podría hacerlas, porque ya no encontraría en Italia

—especialmente en los jóvenes— la realidad física (cuyo estandarte es el sexo en su gloria) que es el contenido de esas películas”. No sólo “mi cultura”, sino el cuerpo “el cuerpo popular, también ha desaparecido” (1998: 101). Es una desaparición simultánea y recíproca, de la conciencia y del personaje, que se expresa en los filmes tardíos, por ejemplo *Saló*, donde el sexo es neutralizado sensorialmente por una codificación fetichista del primer plano, una suerte de castración, que hace posible una objetivación sádica en el plano de los contenidos. Es el triunfo del vacío, la inversión del signo en cliché, como era el desierto en *Teorema*, ese vacío formal y quizá premonitorio donde derivaba a la vez la fábula ingenua de la liberación erótica y la desnudez inexpresiva del cuerpo capitalista: “*me arrepiento* de la influencia liberalizadora que mis películas eventualmente puedan haber tenido en las costumbres sexuales de la sociedad italiana. Han contribuido, en la práctica, a una falsa liberalización, en realidad querida por el nuevo poder reformador permitido, que es el poder más fascista que recuerda la historia” (p. 101). La desaparición del cuerpo como signo de una cultura que encontraba su sede en el cuerpo eróticamente transfigurado, alcanza por fin el espacio vacío de una mirada que ya no puede componerse con los cuerpos, ni producir signos que transfiguren el espacio y el tiempo. Un encuadre, en suma, que sólo puede ser llenado por fantasmas:

Yo soy una fuerza del Pasado. / Sólo en la tradición está mi amor. / Vengo de la ruinas, de las iglesias, / de los retablos de altar, de los pueblos abandonados / sobre los Apeninos o los Prealpes / donde vivieron los hermanos. / Doy vueltas por la Tuscolana como un loco, / por la Appia como un perro sin amo. / O miro los crepúsculos, las mañanas / sobre Roma, sobre el mundo, / como los primeros actos de la Poshistoria / a los que asisto, por privilegio de nacimiento, / desde el borde extremo de alguna edad enterrada. / Monstruoso es quien ha nacido / de las vísceras de una mujer muerta. / Y yo, feto adulto, doy vueltas / más moderno que todos los modernos / buscando unos hermanos que ya no están.

Referencias

- Deleuze, Gilles I, *La imagen-movimiento*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
 ----- II, *La imagen-tiempo*, Paidós, Buenos Aires, 2005
 Eisenstein, Sergei, *Teoría y técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid, 2002.
 Merlau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985
 -----“El cine y la nueva psicología”, en *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona, 2000.
 ----- *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986
 Pasolini, Pier Paolo, “El cine de poesía”, en *Empirismo herético*, Editorial Brujas, Córdoba, 2005.
 ----- *La Divina Mímesis*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2011.
 -----“Tetis”, en *Erotismo y destrucción* (AAVV), Fundamentos, Madrid, 1998.