

# El cine poesía en Pasolini, Bolaño y Scherson

## The Cinema of Poetry in Pasolini, Bolaño and Scherson

Patricia Espinosa H.  
Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica  
de Chile. Santiago, Chile.  
pcespinosa@gmail.com

### Resumen

En el presente trabajo se plantea que *Una novelita lumpen* de Roberto Bolaño y su transposición cinematográfica *El futuro* de Alicia Scherson actualizan elementos de “Cine de poesía” de Pier Paolo Pasolini. Si bien Bolaño y Scherson desmontan la oposición pasoliniana entre “lenguaje de poesía” y “lenguaje de prosa” por medio de la hibridación de géneros, coinciden con el cineasta italiano en cuanto a rechazar la estandarización de las formas de narrar. Este fenómeno se caracteriza por el predominio de relatos de carácter informativo, lineal y transparente tanto en el cine como en la literatura. Así, se plantea que las categorías “cine de poesía” y “cine de prosa” no describen una dicotomía estructural, sino política.

Palabras clave: Bolaño, Scherson, Pasolini, cine, literatura, poesía, política.

### Abstract

In the present work it is suggested that Roberto Bolaño's *A Little Lumpen Novelita* and its cinematographic transposition, Alicia Scherson's *Il Futuro*, actualize elements from Pier Paolo Pasolini's *The Cinema of Poetry*. Even though Bolaño and Scherson both deconstruct the Pasolinian opposition between “the language of poetry” and “the language of prose” through the hybridization of genres, they agree with the Italian filmmaker when it comes to rejecting the standardization of the narrative forms. This phenomenon is characterized by the prevalence of informative, linear and transparent narrative accounts both in film and in literature. It is thus argued that the categories of “cinema of poetry” and “cinema of prose” do not describe a structural dichotomy, but rather a political one.

Keywords: Bolaño, Scherson, Pasolini, Cinema, Literature, Poetics, Politics.

Iniciaré esta escritura señalando que tanto *Una novelita lumpen* (2002) de Roberto Bolaño, como su transposición cinematográfica *El futuro* (2013) de Alicia Scherson, ponen en ejercicio o, más bien, actualizan, elementos planteados en la propuesta estética de Pier Paolo Pasolini en su texto “Cine de poesía” (publicado originalmente en 1965). Esta se puede considerar como una actualización del gesto de desconfianza del creador respecto del lenguaje o, más específicamente, respecto de la capacidad del lenguaje o de todo lenguaje para aprehender la realidad:

[...] 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 [...] (13).

Pero antes de entrar directamente en el tema, quiero remarcar la idea de la no causalidad al momento de poner en diálogo tres textualidades aparentemente tan disímiles como un ensayo, una novela y un *film*. Opté, entonces, por una lectura de recortes, desde la cual advierto niveles de espejos<sup>1</sup> múltiples, remisiones de sentido no unívocas ni menos causales, lo que impide caer en la jerarquización implícita en el antes: Pasolini, y el después: Bolaño y Scherson. Esta lógica implicaría una cierta idea de desarrollo o evolución de un concepto o noción, cuando de lo que se trata es precisamente de lo contrario; es decir, intentamos evidenciar aquellos momentos que escapan al devenir de una linealidad, de una historia formalizable en una secuencia o bien negar el predominio de la secuencia como eje fundante y exclusivo de la significación literaria o cinematográfica. Así, en tanto espejos múltiples me dedicaré a recortar zonas en las cuales la noción de cine/poesía permite la retroalimentación entre Pasolini, Bolaño y Scherson.

Tanto en *UNL*<sup>2</sup> como en *EF*<sup>3</sup>, el personaje protagonista es Bianca, una adolescente que junto a su hermano se ve enfrentada a los problemas de la sobrevivencia tras la muerte de sus padres en un accidente automovilístico. En ambas obras, Bianca toma la decisión de prostituirse, hecho que deriva en una relación amorosa con el viejo luchador y estrella de cine péplum, Maciste. Es importante agregar, además, que en el inicio de ambas obras, la narradora señala que en el presente de la narración es una mujer casada, madre y que antes fue una delincuente (*UNL* 13). A partir de tal enunciado, es posible considerar la totalidad de ambas obras como una remembranza, una analepsis, en la que tanto el soporte literario como el cinematográfico se constituyen como un lugar de memoria.

1 Cfr. Scavino, Lucas. “Prefiguración: una clave de la poética borgeana”. Sitio Web. [http://www.academia.edu/1964874/\\_Prefiguraci%C3%B3n\\_una\\_clave\\_de\\_la\\_po%C3%A9tica\\_borgeana](http://www.academia.edu/1964874/_Prefiguraci%C3%B3n_una_clave_de_la_po%C3%A9tica_borgeana) Fecha de acceso: 4 de noviembre de 2014.

2 A partir de ahora, usaré esta sigla para referirme a *Una novelita lumpen*.

3 A partir de ahora, usaré esta sigla para referirme al filme *El futuro*.

En ambas obras, Bianca es un personaje enigmático, atrapado por el silencio, tosco, “casi animal” (“Cine de poesía”), para usar un término de Pasolini. Su gestualidad, movilidad y miradas constituyen un universo mucho más amplio que su discursividad. Es así como en *EF* el personaje instala una comunicación preferentemente mímica, en su relación con su hermano, los amigos fisicoculturistas de aquel y Maciste. Las palabras han sido reducidas a su mínima posibilidad. Bianca experimenta un proceso de subjetivación en el cual el discurso ocupa un lugar secundario respecto a la gestualidad. En cuanto a sus decisiones, Bianca no las argumenta, sino que solo actúa y sueña, experimentando un proceso de potenciación de su intimidad. Así, afirma Bianca en *UNL* que “de vez en cuando tenía sueños atroces” (45), como aquel en que viaja por el desierto llevando en su hombro un loro que le impide caminar, que parece esperar su muerte para emprender el vuelo. Bianca sueña que asume una nomadía por la cual que se aleja de un lugar de origen, y que en ese lugar otro encuentra a sus padres que la ignoran. Al mismo tiempo que la protagonista experimenta estos terribles sueños, expone una consciencia crítica respecto a sus relatos nocturnos: “tenía sueños donde nada significaba nada, sueños sin ataduras donde yo tenía el valor de hacer lo que quería, aunque las cosas que hacía en los sueños no eran precisamente las cosas que hubiera hecho en la vida real, las cosas que me apetecía hacer en la vida real” (*UNL* 58). Hay una clara disociación entre el sueño y la diurnidad: Bianca está consciente, y aun cuando el filme no desarrolla el nivel onírico –lo que sí realiza Bolaño–, nos presenta a un personaje en permanente desacomodo con su realidad, disociado emocionalmente de su contexto. Es así como Bianca aparece, casi en la totalidad de la narración filmica, espejeando su discurso con el monólogo interior de la novela.

De acuerdo a Pasolini, “el cine de poesía se implanta en un instrumento lingüístico de tipo irracional” (13) que va más allá del diccionario; a su vez en el fuera de ese diccionario no existiría nada, “a no ser quizá la mímica que acompaña los signos en la práctica oral” (13). Pasolini distingue entre el diccionario encasillado para el escritor y la ausencia de diccionario para el autor filmico:

Cada uno de nosotros tiene, por tanto, en la cabeza un diccionario, léxicamente incompleto, pero prácticamente perfecto, del sistema 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 (13).

De este modo, para Pasolini el escritor se enfrenta a un límite a su creatividad, ya que solo puede actualizar el diccionario. Ahora bien, esta misma limitación se convierte en un rasgo esencial, en tanto que el escritor no puede recorrer otra trayectoria que su propia historización. Así, la escritura no puede sino estar sometida a la historia. 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 (13).

Es decir, el autor ejecuta una operación distinta y central para las dos obras que nos convocan. Pasolini considera que el autor fílmico crea o genera su diccionario a partir de los ejes “mímica”, “memoria”, “sueño”, “ambiente”, para “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” (13-4). Es decir, el autor fílmico se ve en la necesidad de llegar a una sintaxis, desembocar en ella.

Bolaño opera desde los presupuestos de Pasolini, trascendiendo el hacer del autor literario o, más bien, unificando la estética literaria con la pasoliniana respecto al autor fílmico. *UNL* intenta rehistorizar, se sitúa fuera del circuito de la Gran Historia; de esa gran historia solo vemos ruinas, lo que interesa es el desecho, no lo monumental: el *péplum*, las huellas del cine hollywoodense, la prostitución de menores, la sobrevivencia tercermundista en un país del primer mundo. Pero también hay algo más. Bolaño pone en ejercicio la memoria, el sueño y el ambiente, con lo que convierte su relato en una estructura llena de agujeros significativos, donde el devenir, el flujo del relato como linealidad, queda suspendido, intervenido por una materia que no quiere plegarse a la sintaxis informativa. La totalidad del texto es una analepsis, un relato en retrospectiva practicado por una memoria fragmentada. Para la protagonista, los sueños son el lugar del dolor. El territorio de lo onírico está configurado a partir de relatos que se pueden comprender, pero también que se cierran en su simbología, que aluden a los temores y deseos inconscientes de Bianca: recuperar a sus padres, avanzar, ser libre, exponer sus emociones a través del llanto. Claramente, dese un punto de vista analítico, podríamos disociar a la protagonista en una Bianca onírica y una Bianca diurna; sin embargo, esta disociación no ocurre ni en la novela ni en el filme. En su diurnidad, Bianca está atrapada en la extrañeza. Por tanto, se fractura lo que también podemos denominar su “realidad”. Es, precisamente, en su realidad donde se exponen los mismos deseos que emergen en sus sueños.

En este sentido, es importante abordar lo que en la novela se presenta como un sueño de Bianca y que en el filme aparece como parte de su realidad diurna. Se trata de la secuencia donde la personaje, paseando por *Campo dei Fiore*, ve a Maciste y, aun cuando lo supone su novio, experimenta un proceso de desencanto amoroso. Scherson

comprime esta secuencia literaria, optando por rescatar y privilegiar sus funciones núcleo: un hombre ciego, solo, en medio de la ciudad, observado a los lejos por una muchacha que finalmente se retira del cuadro. El filme nos enfrenta a corporalidades que se expresan en autonomía del relato de Bolaño y en dependencia de este. Mientras en la narración literaria Bianca expresa su culpa ante el abandono, en el filme se expone simbólicamente la imposibilidad de reunirse del viejo ciego y la ninfa lejana.

De acuerdo a Pasolini, un modo de sostener “la prevalente artisticidad del cine” (17) radica en “su violencia expresiva, su corporeidad onírica: o sea, su fundamental metafóricidad” (17-8). En este punto, es necesario detenerse en el evidente nudo provocado por la expresión “corporeidad onírica”. Algo así como un contrasentido, un par irreconciliable que remarca la necesidad de una serie significativa que no se encuentre maniatada o subyugada por la transparencia de la lógica, la linealidad o la causalidad. La “violencia expresiva” no es otra cosa que la desarticulación de esos elementos dominantes en el discurso filosófico, pero también en el relato regido por la lógica de la concatenación de acontecimientos cuyo significado debiera surgir de la acumulación informativa. Según Pasolini:

[...] 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”) (21).

Discrepamos en este punto con Pasolini. La hibridación de la narrativa, la poesía o del cine es siempre posible. Me refiero con este término a la presencia fragmentaria de elementos de un género o registro diverso en el que se inscribe la obra como totalidad. Más allá de eso, el reclamo de Pasolini respecto de una “tradición de una lengua de la prosa cinematográfica” (Ibíd.) se encuentra plenamente vigente. La importancia cada vez mayor de retóricas estandarizadas dentro de la industria del cine, de fórmulas de relatos seriales, deconstrucciones fílmicas reiterativas, de estructuras clichés, ponen en relieve la importancia del rechazo hacia la lengua de la prosa cinematográfica, entendiendo la lengua como la ley que dibuja los límites y ordena la sintaxis. Pasolini parece advertir un posible desarrollo del relato cinematográfico aprisionado por una narratividad informativa, que excluye los elementos turbios y todo aquello que no pueda ser subsumido en la linealidad de la anécdota.

En las obras de Bolaño y Scherson, identifico recortes que dan cuenta de la hibridación de la narrativa con la poesía y del cine con la poesía. Más que diacrónicamente, ocurre un proceso contrario; emergen modulaciones de poeticidad en la narrativa y en

el cine, en un movimiento sincrónico donde se engarzan ambos registros genéricos. El “cine de poesía” produce filmes de doble naturaleza, señala Pasolini:

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 mimesis visiva de su protagonista: un film totalmente y libremente de carácter expresivo-expresionista (35).

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. El filme atravesado por el subjetivo libre indirecto y ligado a la técnica –“dejar notar la cámara”, dice Pasolini (37)– otorga protagonismo al estilo (39). El libre indirecto, que caracteriza el cine de poesía, permite hablar indirectamente, “a través de una mera coartada narrativa” (40), en primera persona: “y por tanto el lenguaje utilizado en los monólogos interiores de los personajes [...] 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’” (40-1).

En *UNL*, en lugar del libre indirecto, asistimos a la voz de una primera persona: Bianca enuncia sin mediaciones. Sin embargo, en *EF* sí constatamos la presencia del indirecto libre. Emergencia, por tanto, de una multiplicidad de primeros planos de Bianca que refuerzan su protagonismo. Ejemplo del indirecto libre son las secuencias en que Bianca recorre la casa de Maciste o cuando observa en la calle a Maciste o se dedica a ver los VHS de las películas en que él actuó. En resumen, todas las situaciones en que interactúa con el hombre ciego permiten acceder a desplazamientos de la protagonista, pero no a su reflexividad; este aspecto sucede únicamente en el film, ya que la novela explora de modo constante en el aspecto emocional del personaje. Por tanto, es la mirada del personaje, desasida de una significación explícita, lo que caracteriza el libre indirecto.

En el filme de Scherson, advertimos la presencia de la fijación en el rostro de Bianca, su cuerpo y su habitación, la casa de Maciste, el espacio callejero y particularmente en los estudios de *Cinecittà* y sus escenografías de cartón para el gozo de los turistas. Un aspecto importante de *EF* es la significación de la luminosidad: mientras aparecen medianamente iluminados el departamento y la habitación de Bianca, se presenta asoleado el espacio exterior y oscura la casa de Maciste. Se trata, en definitiva, de todo un ejercicio de transiciones constantes, en las que Bianca parece ser el punto de referencia, punto que en ningún caso es inmutable: ella misma varía y, más aún, parece incluso que su propia existencia no está fija en lo sólido, en lo plenamente

luminoso, sino que constituye una existencia feble en la que otra realidad difusa, llena de presagios ciegos, apenas significantes, se comunica con lo cotidiano. Bianca existe o habita en ese *entre*.

En estas palabras de cierre, quiero señalar que llegué a vincular a Pasolini con Bolaño y Scherson luego de volver a *Accattone* (1961) y a *Mamma Roma* (1962). Los protagonistas de ambos filmes me llevaron a Bianca y a la reflexión en torno al concepto de futuro, que luego me deslizó hacia el filme de Scherson, a todo esto una gran obra en sí misma y en tanto transposición de UNL. Sin duda, estamos ante modulaciones de una teoría sobre el cine expuesta hace ya medio siglo, pero que debido a su potencia se instala en los intersticios de obras tan diversas como las abordadas en este texto. Creo en la textualidad como un tejido sin bordes, sin inicio y sin final, infinitizado en sus hebras, acosado por intertextualidades que esperan a su lector, que retroalimentan el universo literario y el de la diversidad de las artes. Es en este punto donde se cruzan estas tres escrituras, potenciándose y distanciándose también, pero por sobre todo, dando lugar a producciones artísticas hoy neovanguardistas. Es fundamental comprender que la propuesta de Pasolini de una oposición entre “cine de poesía” y “cine de prosa” no debe ser entendida como descripción de una dicotomía estructural, sino más bien política, la cual busca alertar sobre la hegemonía que se pretende instalar en los modos de narrar.

## Referencias

- Accattone*. Dir. Pier Paolo Pasolini. Arco Film, 1961. [accattone.deserial.com/ver-pelicula/dHQwMDU0NTk5/](http://accattone.deserial.com/ver-pelicula/dHQwMDU0NTk5/). Fecha de acceso: 3 de octubre de 2014. Sitio Web.
- Bolaño, Roberto. *Una novelita lumpen*. Barcelona: Anagrama, 2002. Medio impreso.
- El futuro*. Dir. Alicia Scherson. Jirafa Ltda., 2013. [vimeo.com/67483826](https://vimeo.com/67483826). Fecha de acceso: 2 de noviembre de 2014. Sitio Web.
- Mamma Roma*. Dir. Pier Paolo Pasolini. Arco Film, 1962. [mamma-roma.deserial.com/ver-pelicula/dHQwMDU2MjE1/](http://mamma-roma.deserial.com/ver-pelicula/dHQwMDU2MjE1/). Fecha de acceso: 1 de octubre de 2014. Sitio Web.
- Pasolini, Pier Paolo. “Cine de poesía”. *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970. 9-41. Medio impreso.
- Scavino, Lucas. “Prefiguración: una clave de la poética borgeana”. [www.academia.edu/1964874/\\_Prefiguraci%C3%B3n\\_una\\_clave\\_de\\_la\\_po%C3%A9tica\\_borgeana](http://www.academia.edu/1964874/_Prefiguraci%C3%B3n_una_clave_de_la_po%C3%A9tica_borgeana). Fecha de acceso: 4 de noviembre de 2014. Sitio Web.