

DISCURSO SOBRE EL PLANO-SECUENCIA O EL CINE COMO SEMIOLOGÍA DE LA REALIDAD

Pier Paolo Pasolini

Observemos el film de dieciséis milímetros que un espectador, en la muchedumbre, hizo sobre la muerte de Kennedy. Eso es un plano secuencia; y es el plano secuencia más típico posible.

De hecho, el espectador-operador no procedió a una elección de un punto de vista: él simplemente filmó desde el punto en el que se encontraba, encuadrando lo que veía su propio ojo -más que el objetivo de la cámara-. El plano-secuencia típico es entonces “subjetivo”.

Para un posible film sobre la muerte de Kennedy, faltarían todos los demás puntos de vista: desde aquel del mismo Kennedy hasta el de Jacqueline, desde aquel del asesino que disparaba hasta el de los cómplices, desde aquel de los demás presentes mejor colocados hasta aquel de los policías etc. etc.

Si nosotros poseyéramos una serie de pequeños films hechos desde cada uno de esos puntos de vista, ¿qué cosa tendríamos entre nuestras manos? Una serie de planos-secuencias que reprodujeran las cosas y actos reales de aquella hora, vistos contemporáneamente desde varios ángulos: es decir, a través de una serie de “subjetivas”. La subjetiva es entonces el extremo límite realista de toda técnica audiovisual. Es inconcebible “ver y sentir” la realidad mientras sucede desde más que un punto de vista: y éste es siempre el de un sujeto que ve y siente: un sujeto de carne y hueso porque aunque si nosotros, en un film de ficción, elegimos un punto de vista ideal, y entonces, de algún modo abstracto y no naturalista, eso se vuelve realista y, al límite, naturalista desde el momento en que en aquel punto de vista plantamos una cámara o una grabadora: el resultado será igual que cualquier cosa vista y oída por parte de un sujeto de carne y hueso (es decir que tenga ojos y oídos). Ahora bien, la realidad vista y oída mientras está sucediendo es siempre en tiempo presente.

El tiempo del plano secuencia, entendido como elemento esquemático y primordial del cine -es decir como una subjetiva infinita- es entonces el presente. El cine, por consiguiente, consiste en “reproducir el presente”. La “toma directa” de la televisión es una reproducción paradigmática del presente de algo que está sucediendo.

Supongamos entonces que tenemos no sólo un cortometraje sobre la muerte de Kennedy sino una docena de cortos parecidos, en cuanto plano-secuencias que reproducen subjetivamente el presente de la muerte del Presidente. En el momento en que nosotros, también por razones de pura documentación (en una sala de proyección de la policía que realiza investigaciones, supongamos) vemos todos esos planos secuencia subjetivos, es decir los juntamos uno tras otro, aunque no materialmente, ¿qué hacemos? Procedemos a un montaje, aunque extremadamente elemental. Y ¿qué nos da este montaje? Nos da una multiplicación de “presentes”, como si la acción, en vez de desarrollarse una sola vez ante nuestros ojos, se desarrollase más veces. Esta multiplicación de “presentes”, en realidad, suprime al presente, lo vacía ya que cada uno de aquellos presentes postula la relatividad del otro, su aspecto inverosímil, su falta de precisión, su ambigüedad.

En el caso de la observación para una investigación de la policía -que se mostraría poco interesada en los aspectos estéticos y más en el valor documental de los filmes, proyectados como testimonios oculares de un hecho real que se quiere reconstruir en su exactitud- la primera pregunta que nos haríamos sería la siguiente: ¿cuál de esos cortometrajes representa para mí con más fidelidad la verdadera realidad de los hechos? Hay tantos pobres ojos y oídos (o cámaras y grabadoras) ante los cuales han pasado irreversibles capítulos de la realidad, presentándose ante ellos de manera diferente (como campo, contra-campo, plano general, plano americano, primer plano, y todos los ángulos posibles): entonces, cada uno de esos modos de presentación de la realidad es extremadamente pobre, aleatorio, casi digno de compasión, si se piensa que es solamente uno y que los otros son infinitos.

Es claro que a través de cada una de esas modalidades, la realidad logró expresar una parte de sus múltiples facetas: decir algo a los que estaban presentes (y con su presencia formaban parte de ella misma ya que la realidad habla sólo con ella misma). La realidad dijo algo en su lenguaje que es el de los actos (productos de los lenguajes humanos simbólicos y convencionales): un disparo, más disparos, un cuerpo que cae, un auto que se detiene, una mujer que grita, muchas personas que gritan... Todos estos signos no simbólicos dicen que algo ha ocurrido: la muerte de un presidente, aquí y ahora, en el presente. Y este presente es, repito, el tiempo de las diferentes subjetivas como plano-secuencias filmados desde varios ángulos visuales en los cuales el destino ha colocado los testigos, con sus órganos naturales imperfectos o con sus instrumentos técnicos.

El lenguaje de los actos es entonces el lenguaje de los signos no simbólicos del tiempo presente que, en el presente todavía no tiene sentido o, si lo tiene es de manera sugestiva, es decir, incompleta, incierta y misteriosa. Kennedy, al morir, se expresó en un acto extremo: el caer y morir, en el negro sillón de un negro auto presidencial, entre los brazos débiles de una pequeño-burguesa norteamericana.

Pero este lenguaje extremo del acto por medio del cual Kennedy se expresó ante varios espectadores, en el presente -en el cual se percibe por los sentidos y se filma, que es lo mismo-, queda suspendido y sin contar. Como lo es todo momento del lenguaje de los actos, éste también es una busca. ¿Busca de qué? De una sistematización con respecto a uno mismo y al mundo objetivo; y por lo tanto una busca de relaciones entre éste y los otros lenguajes de la acción con los cuales ella se expresa. En este caso particular, los últimos sintagmas en vida de Kennedy buscaban establecer una relación con los sintagmas en vida de los que en aquel momento se expresaban, viviendo cerca de él. Por ejemplo, aquellos de su asesino, o asesinos, que disparaba, o disparaban.

Hasta que esos sintagmas no se relacionen entre ellos, sea el lenguaje del último acto de Kennedy como el de los actos de sus asesinos, permanecen cojos e incompletos, prácticamente incomprendibles. Qué es lo que falta para que esos lenguajes se

vuelvan completos y, por consiguiente, comprensibles? ¿Qué es lo que falta para que se establezcan las relaciones que cada uno de ellos busca a ciegas y balbuceando? No a través de una simple multiplicación de presentes -como sería el caso de yuxtaponer las distintas subjetivas- sino de su coordinación. Esta no consiste, como sería el caso de la yuxtaposición, en destruir ni en vaciar el concepto de presente (como en el caso de una hipotética proyección de los varios cortometrajes, uno tras otro en la sala del FBI), sino en convertir el presente en pasado.

Solamente los hechos ocurridos y acabados se pueden coordinar entre sí y, por eso, adquirir un sentido (como diré más adelante, quizás más claramente).

Ahora bien, hagamos una suposición ulterior: supongamos que entre los investigadores que han visto los varios hipotéticos cortometrajes, uno pegado tras otro, se encuentra un genio analítico. Su genialidad consistiría en poder hacer una coordinación. Intuyendo la verdad -a partir de un análisis atento de los distintos fragmentos... naturalistas, que componen los distintos cortometrajes-, estaría en posición de reconstruirla, ¿cómo? Eligiendo los momentos verdaderamente significativos de los distintos planos-secuencias subjetivos y encontrando, por consiguiente, su verdadero orden sucesivo. Se trataría, en palabras sencillas, de un montaje. Como consecuencia de tal trabajo de elección y de coordinación, los distintos ángulos visuales se disolverían y la subjetividad existencial cedería su lugar a la objetividad; no habría más parejas de ojos-oidos (o cámaras-grabadoras) para recoger y reproducir la fugitiva y, por eso tan poco fiable, realidad. En su lugar habría un narrador. Este transformaría el presente en pasado.

Pero desde el momento en que interviene el montaje, es decir cuando uno pasa de la cinematografía al film (que son dos cosas totalmente distintas, como la lengua es distinta de la palabra), el presente se convierte en pasado (si se ha hecho la coordinación de los distintos lenguaje en vida): un pasado que, por razones relativas al medio cinematográfico, y no por opción estética, tiene siempre las modalidades del presente (de un presente histórico, entendemos).

Entonces, aquí tengo que decir qué es lo que yo creo de la muerte (y dejo a los lectores la libertad de preguntarse, con escepticismo, qué tiene que ver esto con el cine). Ya dije varias veces, pero siempre mal, que la realidad tiene su propio lenguaje, o mejor, que ella es un lenguaje y para describirlo se necesita una “Semiótica General” que, por ahora, falta también como concepto (los semiólogos se fijan siempre en objetos bien distintos y definidos, es decir en varios lenguajes, hechos de signos o no, que existen; no se han enterado todavía que la semiótica es la ciencia que describe de la realidad).

Tal lenguaje, ya lo dije pero mal, coincide, por lo que al hombre se refiere, con la acción humana. El hombre se expresa ante todo por medio de su propia acción -ésta entendida no sólo en su aspecto pragmático- porque con tal acción modifica la realidad e interviene en el espíritu. Pero a esta acción suya le falta unidad y sentido hasta que no se haya completado. Mientras Lenin seguía vivo, el lenguaje de sus actos permanecía en parte indescifrable, ya que todavía tenía la posibilidad de modificarlo por medio de eventuales actos futuros. Para resumir, mientras existe futuro, es decir un factor incógnito, un hombre no llega a expresarse de manera definitiva. Puede haber un hombre honesto que, a la edad de sesenta años, comete un crimen: tal acto reprochable modifica todos sus actos pasados y él mismo se presenta entonces como otro de lo que hasta aquel momento había sido. Hasta que yo no haya muerto, nadie podrá garantizar que me conoce verdaderamente, es decir dar un sentido a mis actos que, como material lingüístico, quedan casi indescifrables.

Por eso, es absolutamente necesario morir porque mientras seguimos vivos le falta sentido a nuestra vida y resulta imposible traducir su lenguaje (con el que nos expresamos y al que atribuimos máxima importancia): es un caos de posibilidades, una busca de relaciones y de significados sin continuidad. La muerte realiza un montaje fulminante de nuestra vida: elige los momentos verdaderamente significativos (y ahora inmodificables por otros posibles momentos incoherentes o de sentido contrario) y los pone en sucesión, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto y por eso indescrípible desde el punto

de vista lingüístico, un pasado claro, estable, cierto, y por eso describible (justamente, en el marco de una Semiótica General). Sólo gracias a la muerte, nuestra vida nos sirve como expresión.

El montaje opera entonces sobre el material del film (constituido de fragmentos, larguísimos o muy cortos, de tantos plano-secuencias como de infinitas posibles subjetivas) lo que la muerte opera sobre la vida.

2

El film se podría definir como «palabras sin lengua»: en efecto, los distintos films para ser comprendidos no remiten al cine, sino a la realidad misma. Se entiende que con esto estoy postulando mi habitual identificación del cine con la realidad y que la semiología del cine sólo debería ser un capítulo de la Semiología General de la realidad.

Veamos: en un film aparece el encuadre de un muchacho con el pelo rizado y negro, los ojos negros y sonrientes, una cara cubierta de acné, la garganta un poco hinchada, como de hipertiroide, y una expresión alegre y burlona que emana de toda su persona. Este encuadre *de un film*, ¿remite acaso a un pacto social hecho de símbolos, como sería el cine definido por analogía con la «lengua»? Sí, remite a este pacto social, pero este pacto social, *no siendo simbólico no se distingue de la realidad*, o sea del auténtico Ninnetto Davoli (1) en carne y hueso reproducido en aquel encuadre.

Tenemos va en nuestra cabeza una especie de «Código de la Realidad» (o sea esa Semiología General en potencia de la que estoy hablando). Y, a través de este inexpresado e inconsciente código que nos hace comprender la realidad, también comprendemos los diferentes films. Mejor dicho, para decirlo todo, de la forma más sencilla y elemental, reconocemos la realidad en los films, que se expresa en ellos para nosotros como hace cotidianamente en la vida.

Un personaje, en el cine, como en cualquier momento de la realidad, nos habla a través de los signos, o *sintagmas vivientes*, de

su acción que, subdivididos en capítulos, podrían ser: 1) el lenguaje de la presencia física; 2) el lenguaje del comportamiento; 3) el lenguaje de la lengua escrita–hablada; todos, precisamente, sintetizados en el lenguaje de la acción, que establece relaciones con nosotros y con el mundo objetivo. En una Semiología General de la realidad, cada uno de estos capítulos debería, naturalmente, dividirse en un número impreciso de apartados. Es un trabajo, éste, que desde hace tiempo tengo en la pluma; quisiera limitarme aquí únicamente a observar el segundo apartado, el titulado «Lenguaje del comportamiento»; indudablemente sería el más interesante y complejo. Mientras tanto, y en primer lugar, habría que dividirlo en dos subapartados, es decir, el «Lenguaje del comportamiento general» (que sintetizaría la manera de ser aprendida a través de la educación en una sociedad codificadora), y el «Lenguaje del comportamiento específico» (que serviría para expresarse en situaciones sociales particulares y en determinados momentos, diría de la jerga, de esta situación).

Cojamos, por ejemplo, al actor con el pelo rizado y el acné del que hablaba antes: el lenguaje de su *comportamiento general* me indica inmediatamente –a través de la serie de sus actos, de sus expresiones, de sus palabras– su ubicación histórica, étnica y social. Pero el lenguaje de su *comportamiento específico*, precisa hasta la más extrema concreción como ubicación (así como sucede con el dialecto y la jerga con respecto a la lengua). El lenguaje del comportamiento específico está, por lo tanto, sustancialmente constituido por una serie de ceremoniales, cuyo arquetipo pertenece decididamente al mundo natural o animal; e! pavo real que despliega su cola, el gallo que canta después del coito, las flores que muestran, en una determinada estación, sus colores. El lenguaje del mundo es, en resumen, sustancialmente un espectáculo. En el caso de una pelea, el muchacho del pelo rizado que hemos tomado como ejemplo, no trasgrediría uno solo de los actos exigidos por e! código popular: desde las primeras frases del diálogo dichas con la peculiar expresión, confusa casi, del que no se siente bien, a las primeras amenazas casi dignas de compasión, a los primeros gritos contra el pecho del adversario con ambas manos abiertas con las palmas hacia adelante, etc., etc.

De los diversos ceremoniales vivientes del lenguaje del comportamiento específico se llega, insensiblemente, a los diversos ceremoniales conscientes: de aquellos mágicos arcaicos a aquellos establecidos por las normas de la buena educación de la civilización burguesa contemporánea. Hasta llegar, después, siempre insensiblemente, a los diversos lenguajes humanos simbólicos, pero no *sígnicos*: los lenguajes en que el hombre, para expresarse, utiliza su propio cuerpo, su propia figura. Las representaciones religiosas, los mimos, las danzas, los espectáculos teatrales pertenecen a estos tipos de lenguajes figurales y vivientes. También el cine.

En espera de trazar al menos algunos apuntes de esta «Semiología General» mía, quisiera limitarme aquí, todavía, a observar cómo dicha Semiología General sería, al mismo tiempo, la Semiología del Lenguaje de la Realidad, y la Semiología del Lenguaje del Cine. Teniendo presente un solo hecho más: la reproducción audiovisual. Sobre las maneras de dicha reproducción —que recrea en el cine las mismas características lingüísticas de la vida entendida como lenguaje— podría plantearse y elaborarse una gramática del cine. Y, en otras ocasiones, precisamente me he ocupado de esto. Aquí me interesa señalar —y es el punto central de estas palabras mías— cómo, semiológicamente, si no hay ninguna diferencia entre el tiempo de la vida y el tiempo del cine entendido como reproducción de la vida —en cuanto supone un infinito plano—secuencia—, es en cambio sustancial la diferencia entre el tiempo de la vida y el tiempo de los distintos films.

Cojamos un plano—secuencia en estado puro: es decir, la reproducción audiovisual, hecha desde un ángulo visual subjetivo, de un fragmento de la infinita sucesión de cosas y acciones que podrían potencialmente reproducirse. Dicho plano—secuencia en estado puro estaría constituido por una sucesión extraordinariamente aburrida de cosas y acciones insignificantes. Lo que me aparece y me sucede *en cinco minutos* de mi vida resultaría, proyectado en una pantalla, algo absolutamente carente de interés: de una irrelevancia absoluta. Esto no se me manifiesta en la realidad porque mi cuerpo es viviente, y esos *cinco minutos* son cinco minutos de soliloquio vital de la realidad con-

sigo misma.

El hipotético plano-secuencia puro pone en evidencia, por lo tanto, representándola, la insignificancia de la vida en cuanto vida. Pero a través de este hipotético plano-secuencia puro, también logro saber —con la misma precisión de las pruebas de laboratorio— que la proposición fundamental expresada por lo más insignificante es: «Yo soy», o «Hay», o simplemente «Ser».

Pero ¿es natural ser? No, no me lo parece; al contrario, me parece que es portentoso, misterioso y, en cualquier caso, absolutamente innatural.

Ahora, el plano-secuencia, dadas las características que he descrito de él, se convierte, en los films de ficción, en el momento más «naturalista» de la narración cinematográfica. ¿Un hombre da una bofetada a una mujer, sube a su automóvil y se va por la autopista del mar? Pues bien, yo coloco la cámara con un magnetófono en el mismo sitio donde podría estar un testigo de carne y hueso, míseramente naturalista. y tomo toda la escena seguida, como vista y oída por él, hasta la desaparición del coche hacia Ostia. Es cierto: tanto en el acontecimiento que sucede en la realidad frente a mis sentidos como en su reproducción, la proposición fundamental y dominante es: «Todo esto es.» (Sin embargo, al igual que en la realidad no soy indiferente, tampoco, potencialmente, soy indiferente delante de la reproducción de la realidad. y puesto que en el film juzgo a través del Código de la Realidad, reproduzco en mí, poco más o menos, los mismos sentimientos que si viviese aquel hecho material.)

Puesto que el cine jamás podrá prescindir de dichos planos-secuencia por mínimos que sean, tratándose siempre de una reproducción de la realidad, es acusado de naturalismo. Pero el miedo al naturalismo es (al menos a propósito del cine) miedo al ser. O sea, en definitiva, miedo a la falta de naturalidad del ser: de la ambigüedad territorial de la realidad debida al hecho de que está basada en un equívoco: el pasado del tiempo. ¡El mejor naturalista! Hacer cine es escribir sobre un papel que arde.

Para comprender qué es el naturalismo del cine, tomemos un

caso extremo que se presenta, o es presentado, como un acontecimiento del cine de vanguardia: en las bodegas de New York del New Cinema, se proyectan planos-secuencia que duran largas horas (por ejemplo, un hombre durmiendo) (2). Esto, por lo tanto, es cine en estado puro (como he dicho más veces), y como tal, en cuanto representación de la realidad desde un único ángulo visual, es subjetivo en el sentido de locamente naturalista: sobre todo en cuanto de la realidad *también tiene la duración natural*.

Como siempre, culturalmente, el nuevo cine es una consecuencia extrema del neorrealismo: con su culto al documental y a lo verdadero. Pero mientras el naturalismo cultivaba con optimismo, sentido común y sencillez, su culto a la realidad con los inherentes planos-secuencia, el nuevo cine invierte las cosas: en su exasperado culto a la realidad y en sus interminables planos-secuencia, en lugar de tener como proposición fundamental «Lo que es insignificante, es», tiene como proposición fundamental «Lo que es, es insignificante». Pero dicha insignificancia se siente con tanta rabia y dolor que agrade al espectador y, con él, su idea del orden y su existencia! amor humano por lo que es. El breve, sensato, mesurado, natural, afable plano-secuencia del neorrealismo nos proporciona el placer de conocer la realidad que cotidianamente vivimos y disfrutar a través de la confrontación estética con las convenciones académicas; el largo, insensato, desmesurado, innatural, mudo plano-secuencia del nuevo cine, por el contrario, nos coloca en un estado de horror ante la realidad, a través de la confrontación estética con el naturalismo neorrealista, entendido como academia de vivir.

Por lo tanto, prácticamente, la cuestión de la diferencia entre vida real y vida reproducida, es decir entre realidad y cine, es una cuestión, como decía, de ritmo temporal. Pero es también una diferencia de tiempos que distingue un cine del otro. La duración de un encuadre, o el ritmo en la concatenación de los encuadres, cambia el valor del film: lo hace pertenecer a una escuela en lugar de otra, a una época en lugar de otra, a una ideología en lugar de otra.

Si, además, se tiene presente que en los films de ficción puede

darse la ilusión del plano–secuencia también a través del montaje, entonces el valor del plano–secuencia se hace todavía más ideal: se convierte en la auténtica y verdadera elección de un mundo. Mientras, de hecho, el plano–secuencia verdadero reproduce tal cual una acción real, y tiene su duración, un plano–secuencia *falso* (que es el caso de la mayor parte del cine neorrealista, pero también de ese naturalismo ilustrativo de la convención comercial) *imita* la correspondiente acción real, reproduciendo varios rasgos, reduciéndolos después conjuntamente a un tiempo que los falsifica fingiendo la naturalidad.

Los montajes del nuevo cine tienen, en cambio, como principal característica la de mostrar, de forma manifiesta, las falsificaciones del tiempo real (o, en el caso de los eternos planos-secuencia de los que hablaba antes, su exasperación a través de la inversión del valor de lo insignificante).

¿Tienen razón los autores del nuevo cine? O sea, ¿en una obra el tiempo real es sin duda destruido, y dicha destrucción debe ser el elemento principal y más evidente del estilo? ¿Quitando por esto completamente al espectador la sensación del desarrollo de la acción en el tiempo, como ocurría en los antiguos y recientes cuentos?

A mi entender, los autores del nuevo cine no mueren suficientemente dentro de sus obras: se agitan, se contorsionan o, mejor, agonizan dentro de ellas, pero no mueren: por esto sus obras quedan como testimonios de un sufrimiento del absurdo fenómeno del tiempo, y, en este sentido, únicamente se pueden interpretar como un acto de vida. El miedo al naturalismo les contiene en definitiva dentro de los límites del documento, y la subjetividad llevada hasta el extremo de suministrar o planos-secuencia –para horrorizar al espectador sobre la irrelevancia de *su realidad*– o una obra de montaje que trastorna la sensación del desarrollo en el tiempo, siempre de esa realidad *suya* –termina por convertirse en la mera subjetividad de los documentos psicológicos– o incluso en la página literaria más vanguardista y aparentemente indescribable, se evoca una determinada realidad o *tout court*, la realidad: no se huye de la realidad porque habla consigo misma y nosotros estamos en su círculo. Desde una

página vanguardista ilegible —como desde una secuencia cinematográfica que exaspera los tiempos hasta quitarnos cualquier ilusión de revivir la realidad a través de ella— siempre hay una realidad que salta fuera: y es la del autor que, a través del propio texto, expresa su miseria psicológica, su cálculo literario, su noble o innoble neurosis pequeño-burguesa.

Debo repetir que una vida, con todas sus acciones, sólo es descifrable plena y verdaderamente después de la muerte: en este momento, sus tiempos se estrechan y lo insignificante desaparece. Su proposición fundamental entonces ya no es, simplemente, «ser», y su naturalidad se convierte así en un falso blanco como un falso ideal. El que hace un plano-secuencia para mostrar el horror de la insignificancia de la vida, comete un error igual y contrario al del que hace un plano-secuencia para mostrar la poesía de la insignificancia. El proceso de la vida, en el momento de la muerte —o sea después de la operación de montaje— pierde toda la infinidad de tiempos en los que viviendo nos —regodeamos, deleitándonos en la perfecta correspondencia de nuestra vida física —que nos lleva a la consunción con el transcurso del tiempo: no hay un instante en que esa correspondencia no sea perfecta. Después de la muerte ya no existe esa continuidad de la vida, pero *existe su significado*. O ser inmortales e inexpresivos o expresarse y morir. La diferencia entre el cine y la vida es, por lo tanto, insignificante; y la misma Semiología General que describe la vida puede describir, repito una vez más, también el cine. Por lo cual, mientras una acción que ocurre en la vida —por ejemplo, yo que estoy hablando —tiene como significado su sentido — que sólo podrá descifrarse verdaderamente después de la muerte—, una acción que sucede en el cine, tiene como significado el significado de la misma acción que sucede en la vida, y, por lo tanto, sólo indirectamente tiene su sentido (sentido también en este caso sólo descifrable verdaderamente después de la muerte). Por lo tanto, a diferencia de lo que ocurre en la vida, en el cine, en un film una acción —o signo figurativo, o medio expresivo, o sintagma viviente reproducido, úsese la definición que se quiera— tiene como significado el significado de la acción real análoga —realizada por las mismas personas en carne y hueso en aquel mismo cuadro natural y social—, pero su sentido ya es completo y descifrable, como si ya hubiese ocurri-

do la muerte. Lo que quiere decir que en el film el tiempo es finito, aunque se trata de una ficción. Por lo tanto, es necesario aceptar la fábula por fuerza. El tiempo no es el de la vida cuando se vive, sino el de la vida después de la muerte: como tal es real, no es una ilusión y puede muy bien ser el de la historia de un film.

(1967)

Notas

(1) Amigo de Passolini, que ha actudo en casi todas sus películas desde *Uccellacci e uccellini* (N del T.).

(2) Se refiere al film *Sleep*, de Andy Warhol (N del T.).

De *Problemas del Nuevo cine*. (Varios autores) Alianza Editorial, Madrid, 1971. Traducción de Augusto Martínez Torres.