

Poesía y poéticas en el cine moderno

Javier Herrera

En un reciente texto la polifacética intelectual estadounidense Susan Sontag establecía su personal canon fílmico en tres bloques de diez películas, al final de las cuales cae en la cuenta de que no ha colocado ninguna de Bergman, Eisenstein, Visconti, Naruse, Mizoguchi, Imamura, Resnais o Anguelópulos (y también —añadimos nosotros— de Buñuel). Si traigo su ejemplo a colación no es por otra cosa que por su carácter balsámico y en cierto modo exculpatorio: si una cinéfila de tal calibre, agudeza y experiencia reconoce que para establecer un canon sin llamativas ausencias debe dársele la oportunidad de llegar a los cien títulos, se comprenderá la extrema dificultad que para nosotros ha supuesto el reto de ofrecer una panorámica razonablemente representativa de la poesía en el cine moderno, pues, como el mismo canon de Sontag demuestra, es un hecho que aquellas películas que más se recuerdan y más han impactado en la sensibilidad del espectador crítico y entendido han sido las consideradas como *poéticas* (o que contienen mayores dosis de *poesía* en el sentido más amplio que pueda concederse a esa palabra). Menos mal que nuestro objetivo no ha sido establecer un canon del cine poético (o del cine de poesía) sino tan sólo ayudar a delimitar dicho territorio en función de las múltiples posibilidades que nos han proporcionado los autores, los países y los movimientos que han caracterizado al cine llamado «moderno». Aun así, como a Sontag, mucho nos tememos que no hayamos podido (o sabido) evitar las imperdonables ausencias u olvidos, por lo que, desde este mismo momento, estamos dispuestos a asumir la cuota de responsabilidad que nos corresponda.¹

¹ El texto de Sontag titulado «El canon de Sontag» ha aparecido en *Blanco y Negro Cultural*, n.º 613 (25 octubre 2003), p.42.





Escena de *Nosferatu, vampiro de la noche* de Werner Herzog, 1978

La poesía en el cine moderno

Podría definirse el **cine moderno**, desde el punto de vista poético y a grandes rasgos, como el continuador de la tradición rebelde instaurada por las vanguardias históricas europeas para hacer frente al modelo de artificio impuesto por el sistema industrial hollywoodense y su todopoderosa maquinaria de producción, distribución y consumo. Suele aceptarse que la segunda guerra mundial y sus consecuencias de toda índole, la paulatina competencia de la televisión y la utilización de nuevos y más manejables equipos técnicos, con el consiguiente abaratamiento de los costes de producción, al tiempo que provocan el surgimiento de nuevos estilos, más acomodados a la realidad social en la que surgen y por supuesto más independientes, van propiciando, en virtud de una más que detectable influencia estética, un paulatino descenramiento del orden artístico dominante, el llamado **cine clásico**, fundado tanto en el monopolio de las *majors* y en el *star system* como en su dependencia respecto a los registros teatrales, novelescos o musicales. Es la época de emergencia a nivel mundial, primero, del **neorrealismo** italiano, y después del **cine japonés** de los Mizoguchi, Kurosawa y Ozu así como del otro gran maestro del cine oriental, el indio **Satyajit Ray**, conocidos gracias a los festivales de cine que se van fundando por Europa (Venecia y Cannes principalmente) como alternativa difusora al aplastante dominio americano. Dichos estilos y modos de concebir el cine, aun permaneciendo dentro de los cánones narrativos del cine clásico, llevan consigo el germen de un nuevo concepto de la **poesía cinematográfica**, es decir de la poesía que utiliza al cine como medio para manifestarse.



Escena de *Brazil* de Terry Gilliam, 1984

En efecto, mientras el neorrealismo más ortodoxo nos lleva en línea recta al descubrimiento de la poesía que puede manifestarse (o encontrarse implícita) en los problemas cotidianos de la gente sencilla y humilde, el cine oriental nos sumerge en una suerte de poetización de la vida que viene dada por el respeto escrupuloso a sus propios valores y a su sensibilidad esencialmente poética. Mientras en uno se tiende más a transmitir un reflejo objetivo de la realidad, en el otro parece que la subjetividad del cineasta opera y actúa con mayor intensidad, por lo que tenemos ya en liza las dos vertientes complementarias a través de las cuales se va a manifestar la poesía en el cine moderno: de un lado tendremos el **cine como revelación** y de otro el **cine como contemplación**.

El cine como revelación

El componente fotográfico del cine acentúa la momificación del tiempo en el espacio —el *punctum* de que hablaba Roland Barthes— por el que las cosas y las personas quedan eternizadas para siempre, y posibilita, mediante el carácter mecánico de su registro, la revelación de aspectos ocultos de cualquier realidad que se coloque delante de la cámara (eso que Walter Benjamin denominaba el «inconsciente óptico») siendo ahí precisamente, en los intersticios que deja sin rellenar la prosa más convencional, donde pueden encontrarse fragmentos poéticos (épicos, líricos o heroicos) de singular belleza. El hallazgo tiene lugar (porque de auténtico «encuentro» se trata) de dos formas que pueden presentarse bien cada una por separado o combinadas entre sí: **1** la de raigambre **documental**, respetuosa con la tradición iniciada con las primeras películas Lumière, que llega al cine moderno a través de las diferentes escuelas documentalistas desde Flaherty



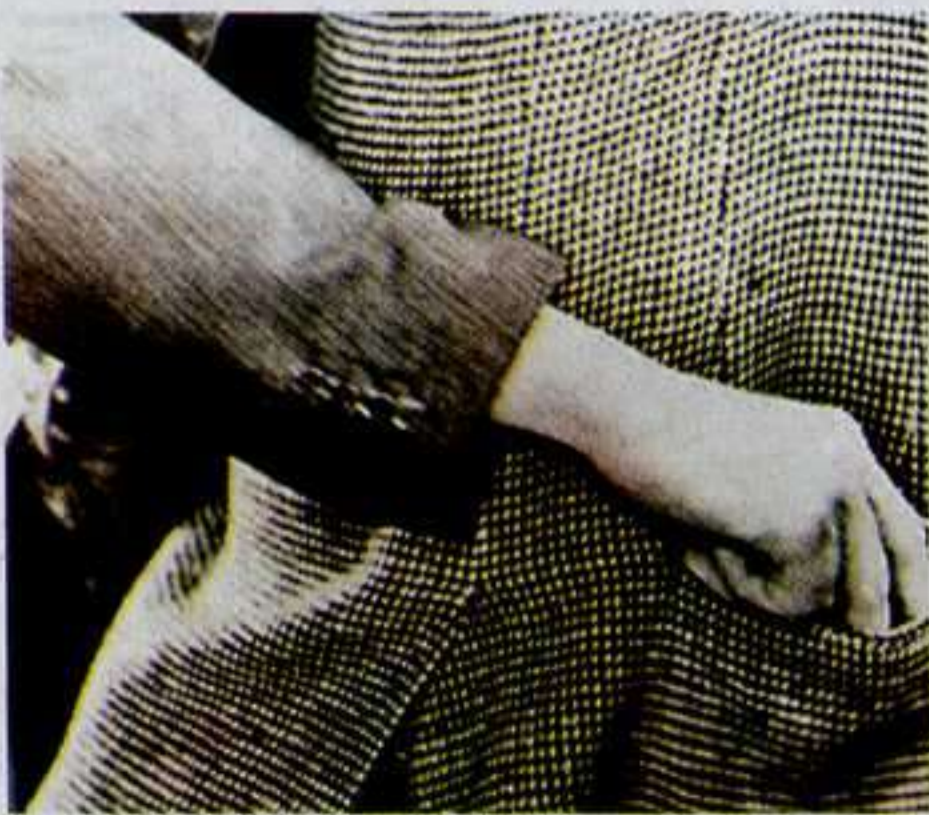
Escena de *Rojo* de Krzysztof Kieslowski, 1994

hasta los diversos movimientos de «cine directo» que tienen lugar a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta; **2** la de orden **escénico-narrativa**, enraizada en el espectáculo teatral y en la tradición novelesco-folletinesca, que, fundada en el respeto al carácter analógico de la imagen, pone el énfasis en la lógica de la puesta en escena y en el continuum narrativo, para «contar» una historia sometida a la normativa de las tradicionales unidades de tiempo, acción y lugar; en resumen de todo aquello que se entiende como cine clásico.

Tanto en uno como en otro caso la materia prima es la propia **vida humana** entendida ya como pura biología (el nacimiento-desarrollo-muerte de cualquier ser vivo) trasladada en su estructura básica a la trama argumental de la película (las películas también tienen un comienzo, un desarrollo y un final) o bien como tema que merece la pena ser tratado en toda su plenitud, complejidad e infinidad de variantes étnicas, geográficas o sociales. Atención cuyo discurrir no sólo tiene momentos previsibles, rutinarios o cotidianos, perfectamente narrables según dicha lógica, sino también momentos incontrolados, oníricos, irracionales o simplemente poéticos que el cine se encarga de desvelar, en la mayoría de las ocasiones sin ninguna pretensión consciente por parte del cineasta de provocar dicha emoción; antes al contrario lograría esa dimensión poética, esa poesía que llamaremos «implícita», con base en ser fiel a la propia condición narrativa de la historia que se cuenta y que el cine parece llevar consigo por el mero hecho de ser realmente como es.

A esos planteamientos parecía responder Eric Rohmer en 1957 cuando a propósito del *Moby Dick*² de John Huston, y al preguntarse cuál sería en el cine el equivalente a la metáfora poética, se plantea que acaso al cine le esté vedado el terreno de la poesía porque el cineasta no puede actuar como el poeta que, al comparar lo que no admite comparación, se ve abocado a hacer de la mentira un arte

² Eric Rohmer, «Lec-
ción de un fracaso» en *El
gusto por la belleza*. Barce-
lona: Paidós, 2000, pp. 151-
160.



Escena de *Pick pocket* de Robert Bresson, 1959



Escena de *La Marquesa de O* de Erik Rohmer, 1976

que es pues de esa forma, expresa, frente a la imposibilidad manifiesta del habla ordinaria de conseguirlo, como puede expresar la esencia secreta de las cosas. Sin embargo eso sucede porque las tentativas de hacer un cine poético en aquellos momentos eran excesivamente mecánicas y se basaban más en el calco de un lenguaje a otro que en el respeto a la especificidad de cada medio, con los consiguientes fracasos; pero la idea estaba ya durante los cincuenta ahí en estado latente pues en el fondo

Rohmer (y con él todos los cahieristas ortodoxos), aunque desconfía del procedimiento respecto a cualquier contaminación procedente de otros medios expresivos, no deja de reconocer que en la tendencia que ellos defienden, en ese ir hacia un «más allá» y de rupturalista con los límites estéticos del cine, se encuentra ya la poesía y que esta puede manifestarse implícitamente sin necesidad de forzarla respetando lo específico de su medio y huyendo de la irrealidad: mejor le hubiera ido al film de Huston, por ejemplo, intercalar unos fragmentos de un documental sobre la caza de ballenas que reconstruir ficticiamente dicha caza, el cine tiene que dejarse de competir con la novela en aquello que ésta es insuperable pues de lo contrario el resultado es ridículo, viene a decir y no le falta razón. De hecho unos años después, en 1965, no haría sino confirmar esas impresiones en abierta oposición a las



Escena de *Sabotaje* de Alfred Hitchcock, 1937

sía de Pasolini cuando afirma que «no es el cine lo que es poético, es la cosa mostrada lo que lo es».³

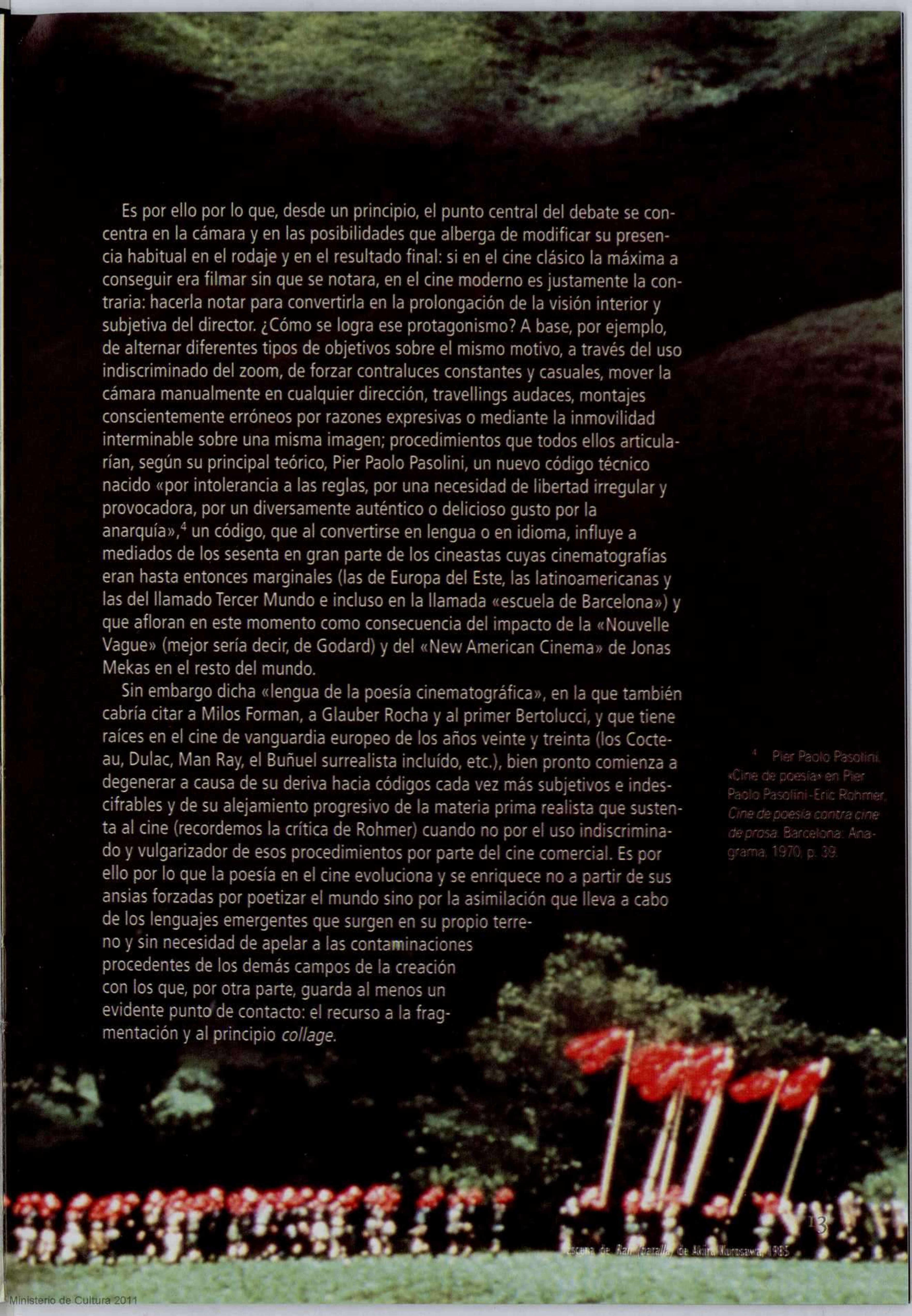
Con esa posición Rohmer se negaba a considerar que lo poético en el cine fuera incompatible con su función de «contar historias»; y en efecto dicha resistencia supone una apelación directa a la poesía contenida en los grandes maestros del cine clásico, desde los Hawks, Ford, Welles, Hitchcock y el mismo Huston hasta los neorrealistas italianos como Rossellini, Visconti o De Sica. Ciertamente ninguno de ellos suele ir asociado a la poesía ni a lo poético sin embargo nadie podría negar que sus cines respectivos carezcan de poesía, sobre todo en lo que respecta a algunas de sus obras maestras, pues en todos ellos, cuando sale a la luz, el cine se comporta como un medio capaz de *revelar* lo imperceptible esencial del ser humano en su trascendencia. Desde esa óptica, Fellini sería en nuestra opinión el más rotundo representante.

Otro caso, menos ambiguo y que conecta con el moderno cine de poesía, es el del llamado realismo poético francés (los Renoir, Clair y Carné, aunque también por afinidad podríamos incluir a Ophüls), en el que todo se organiza para crear universos poéticos que el cine refleja según su discurso narrativo propio, pero hay un matiz diferencial respecto a los grandes clásicos: la intervención del realizador, de su mirada, ya es más determinante, ya que no depende, como en los casos anteriores, de la lógica específica del discurso sino que existe un esfuerzo por su parte para alinear la realidad con elementos poéticos que no le son ajenos, línea en la que cabría situar al mejor Truffaut.

El cine de poesía

Frente a la tradición clásico-narrativa, «cuentística», dominante a lo largo de la historia del cine y que es susceptible de filmar la poesía porque existe en la misma vida, se encuentran los cineastas que, como medio para romper con ese dominio que se identifica con el modelo industrial del cine estadounidense, pretenden, como mínimo, alterar (mejor sería, subvertir) el orden lógico de dicho discurso proyectando deliberadamente elementos subjetivos de carácter poético en su manera de mirar la realidad: si los narradores clásicos se limitan a aprovechar un material que de por sí ya es poético como material pre-filmico, los modernos tienden a una poetización del mundo, a una proyección de su mirada personal sobre las cosas. Ese planteamiento distorsionador y subversivo, surgido de las enseñanzas del neorrealismo y de la *nouvelle vague*, y que tiene a Godard, Antonioni y a Pasolini como a sus principales mentores iniciales, tiende a poner el máximo énfasis en la condición autorial del director como sujeto máximo responsable de la obra fílmica y en consecuencia a reivindicar el máximo de libertad en el uso de los instrumentos propios de un trabajo creativo destinado a conseguir un discurso poético que supere al considerado tradicionalmente como «cine de prosa».

³ «Entrevista con Eric Rohmer: lo antiguo y lo nuevo» en Pier Paolo Pasolini-Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970, p.51.



Es por ello por lo que, desde un principio, el punto central del debate se concentra en la cámara y en las posibilidades que alberga de modificar su presencia habitual en el rodaje y en el resultado final: si en el cine clásico la máxima a conseguir era filmar sin que se notara, en el cine moderno es justamente la contraria: hacerla notar para convertirla en la prolongación de la visión interior y subjetiva del director. ¿Cómo se logra ese protagonismo? A base, por ejemplo, de alternar diferentes tipos de objetivos sobre el mismo motivo, a través del uso indiscriminado del zoom, de forzar contraluces constantes y casuales, mover la cámara manualmente en cualquier dirección, travellings audaces, montajes conscientemente erróneos por razones expresivas o mediante la inmovilidad interminable sobre una misma imagen; procedimientos que todos ellos articularían, según su principal teórico, Pier Paolo Pasolini, un nuevo código técnico nacido «por intolerancia a las reglas, por una necesidad de libertad irregular y provocadora, por un diversamente auténtico o delicioso gusto por la anarquía»,⁴ un código, que al convertirse en lengua o en idioma, influye a mediados de los sesenta en gran parte de los cineastas cuyas cinematografías eran hasta entonces marginales (las de Europa del Este, las latinoamericanas y las del llamado Tercer Mundo e incluso en la llamada «escuela de Barcelona») y que afloran en este momento como consecuencia del impacto de la «Nouvelle Vague» (mejor sería decir, de Godard) y del «New American Cinema» de Jonas Mekas en el resto del mundo.

Sin embargo dicha «lengua de la poesía cinematográfica», en la que también cabría citar a Milos Forman, a Glauber Rocha y al primer Bertolucci, y que tiene raíces en el cine de vanguardia europeo de los años veinte y treinta (los Cocteau, Dulac, Man Ray, el Buñuel surrealista incluido, etc.), bien pronto comienza a degenerar a causa de su deriva hacia códigos cada vez más subjetivos e indecifrables y de su alejamiento progresivo de la materia prima realista que sustenta al cine (recordemos la crítica de Rohmer) cuando no por el uso indiscriminado y vulgarizador de esos procedimientos por parte del cine comercial. Es por ello por lo que la poesía en el cine evoluciona y se enriquece no a partir de sus ansias forzadas por poetizar el mundo sino por la asimilación que lleva a cabo de los lenguajes emergentes que surgen en su propio terreno y sin necesidad de apelar a las contaminaciones procedentes de los demás campos de la creación con los que, por otra parte, guarda al menos un evidente punto de contacto: el recurso a la fragmentación y al principio *collage*.

⁴ Pier Paolo Pasolini, «Cine de poesía» en Pier Paolo Pasolini-Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970, p. 39.

El principio documental

Uno de los lenguajes que se actualizan y que cobran una dimensión más influyente en la poesía del cine es el que se deriva del desarrollo de la tradición documental y lo que hemos dado en llamar el «estilo Lumière», es decir la parte del cine que tiene más que ver con el cinematógrafo como aparato registrador de instantes, hechos y acontecimientos irrepetibles, aquella que en consecuencia refleja tanto la actualidad y su conversión en memoria histórica (con frecuencia ligada a lo que se ha dado en llamar MPI o «modo de representación institucional») como la tendencia a reivindicar una mirada crítica o científica del mundo utilizando al máximo el poder de convocatoria y de convicción de las imágenes sea para denunciar sea para mostrar realidades ocultas o silenciadas por dicho MPI. Y es en el seno de dicha tradición, iniciada por Vertov y Flaherty y continuada por los grandes clásicos del documental (los Ivens, Grierson, Ruttman, el Buñuel de *Las Hurdes* o el Vigo de *A propos de Nice*), donde se produce, tras la segunda guerra mundial, el resurgir de una visión poética del mundo que sin perder de vista el respeto hacia la realidad reivindica un modo de representación fundado en la expresión personal del documentalista y su relación con el Otro social, cultural o antropológico.



Escena de *Días del cielo* de Terrence Malick, 1978

Esta poética innovadora, que surge simultáneamente en el Canadá francófono con Terence Macartney-Filgate y Michel Brault, en Francia (gracias a la intervención de Brault), y en Estados Unidos con el grupo Drew Associates (donde sobresalen además de Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker y los hermanos Maysles), fundamenta sus principios en privilegiar, gracias a las novedades técnicas que se producen en el área del sonido directo, la espontaneidad expresiva que se deriva del uso de la palabra sin mediaciones de ningún tipo y la imprevisibilidad consiguiente a la grabación sincronizada entre sonido e imagen. Este cine en «tiempo real», que remite a las primitivas experiencias arqueológicas de los padres del cinematógrafo, impone una nueva articulación espacio-temporal, y por ello, como en el caso de Jean Rouch y el documental etnográfico, un nuevo tipo de montaje que tiende a respetar la estructura íntegra del acontecimiento; pero sobre todo introduce un factor condicionante de inéditos estímulos poéticos: la conversión del propio cineasta, de su equipo de filmación y de la cámara en protagonistas de la propia película, hecho que por su carácter autorreferencial introduce una perspectiva metalingüística que distorsiona el discurso habitual del cine si bien al mismo tiempo lo enriquece en sus ansias modernas de hacerse notar lo máximo posible. Dicha novedad lo que hace también es metaforizar el viejo debate sobre la verdad en el cine (el *kino pravda* de Vertov) poniéndolo en el centro de las reflexiones innovadoras del período tal y como queda demostrado por dos de las poéticas más sólidas del cine moderno: las de Bresson y Tarkovsky.

Para el francés es el cinematógrafo en la acepción más primitiva y maquinista del término (con todo lo que eso significa de aceptación plena del «estilo Lumière») la mejor forma de escribir y de sentir, y por lo tanto de crear: «Dos tipos de películas —dirá que existen: las que emplean los medios del teatro (actores, puesta en escena, etc.) y se sirven de la cámara para *reproducir*; las que emplean los medios del cinematógrafo y se sirven de la cámara para *crear*»⁵, lo que excluye cualquier tipo de manipulación distorsionadora de la realidad (el consejo: «Monta tu película a medida que ruedas.»⁶) o de persecución forzada de la poesía: «No corras tras la poesía. Ella penetra por sí sola a través de las juntas (elipsis)».⁷ Y en parecidos términos se va a manifestar Tarkovsky cuando hable del sustrato realista intrínseco del cine para registrar las formas de la vida («El cine no crea nada irreal; todo lo que emplea y compone procede del mundo sensible que nos rodea, de la naturaleza en que vivimos»⁸), esa obsesiva «escultura del tiempo» que obstinadamente persigue a fuer de rechazar el experimentalismo poético

⁵ También postula: «Crear no es deformar o inventar personas y cosas. Es establecer entre personas y cosas que existen, y *tal como existen*, relaciones nuevas». Cfr. Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ediciones Ardora, 1997, pp.17 y 24.

⁶ Bresson, *op.cit.*, p.32.

⁷ Bresson, *op.cit.*, p.33.

⁸ Rafael Llano, *Andrei Tarkovski: vida y obra*. Valencia: IVAC, 2002, vol.1, p.190.



Escena de *Terciopelo Azul* de David Lynch, 1985

(«Soy enemigo de ese «cine poético» que trabaja con imágenes que se apartan de lo material y concreto, para tratar de afirmarse como un mundo propio, cerrado en sí mismo.»⁹) y abogar por el principio de *documentalidad* como el método fundamental de realización cinematográfica contemporánea.

Y es que al potenciar el elemento temporal en detrimento del espacial, la experiencia cinematográfica adquiere toda su capacidad hipnótica y comunicativa con el espectador atrapándolo en el tiempo real de la proyección y sumergiéndole en un estado emocional análogo al estado creativo de quien lo provocó, confluencia de «estados» que sólo puede lograrse de manera sublime a través de la asimilación de la cámara a la palabra del poeta o del escritor; por eso no resulta nada extraño a partir de ese instante que se llegue a una suerte de mística del cinematógrafo fundada en lo que podríamos denominar *principio de alteridad* consistente en buscar la unión del Yo del cineasta con el Otro, con los demás, con el prójimo (identificado las más de las veces con el espectador y con el público) a través del «encuentro»¹⁰ y sus múltiples implicaciones de orden comunicativo: si el encuentro es de orden explícito (filmación del proceso de filmación del film y presencia del director y de su equipo) nos encontramos con las aportaciones del *cinema vérité* o del *direct cinema* mientras que si el encuentro es de carácter implícito (es decir se sugiere) nos situamos en esa *documentalidad* tarkovskiana o en la experiencia cuasi-religiosa del *misticismo* bressoniano, por eso no es nada raro observar a partir de estos momentos contaminaciones e incluso planteamientos teóricos muy cercanos entre ambos territorios.

El cine como contemplación

Tener la conciencia de que la cámara es una máquina que reproduce a la perfección lo que tiene delante y lograr que su acción pase desapercibida al observador, es decir «que no se note», son dos de las características esenciales que Pasolini atribuía al cine clásico pero también a Mizoguchi (extensiva a Kurosawa y Ozu) y a Bergman; y en efecto ambos son los dos grandes iniciadores de un tipo especial de poesía cinematográfica fundada en la «contemplación» como medio de conocimiento del mundo, de la vida y de la realidad. Sus

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ No es casual que el principal representante de esta tendencia el judío-francés Emmanuel Levinas coincida en muchas de sus apreciaciones con Robert Bresson y que sus obras fundamentales se publiquen durante los mismos años. Sobre el tema véase el número monográfico de la revista *ER. Revista de Filosofía*, 19 (1995).

poéticas respectivas suponen la superación de la experiencia perceptiva de la imagen por otra de orden superior, de índole visionaria, que vendría dada por la penetración en los más recónditos recovecos de la intimidad del ser humano con el mínimo posible de intervención del director, lo que llamaba Tarkovsky «calma olímpica»,¹¹ y que implicaba tener el autodomínio suficiente para prescindir de todo lo que pudiera significar la expresión subjetiva de las propias emociones y sentimientos.

Dentro de ese modelo, en el que también podríamos encuadrar a cineastas como Oliveira, Kiarostami, Anguelópulos, Satyajit Ray o Erice (y sin prescindir por supuesto de Bresson y de Tarkovsky), el cine sin dejar de ser espacio es también *tiempo* y sin dejar de ser montaje es también *duración*; es por ello por lo que, tras las apariencias, también parece imponerse una reflexión sobre el propio cine como registro del tiempo, constituyendo dicha coherencia el factor determinante del esencial tono poemático de sus obras, muy cercanas a los valores de la experiencia religiosa; casi podría decirse que cine es igual a poesía. Y tal parece que así sea porque su señal distintiva es el logro de un *ritmo* propio que intenta armonizar el tiempo personal e íntimo del cineasta con el tiempo colectivo y cósmico a través de la acentuación de los aspectos menos cambiantes de la realidad: de ahí el recurso a los silencios y a las pausas, a un ritmo dominado por la introspección y la meditación, por los planos duraderos e inmóviles que intentan transmitir al espectador las realidades más universalmente válidas y estéticamente más hermosas de la existencia humana; un cine, en resumen, en el que la palabra sea imagen y la imagen hable por sí misma en perfecta armonía.

Una poesía del cine moderno no puede olvidar la singularidad de casos como el de Chris Marker o el de Stanley Kubrick aquí incluidos en tanto que generadores de increíbles simbiosis lingüísticas anticipatorias de nuevos y revolucionarios medios de expresión en el caso del primero y de coherencia en la indagación visionaria de mundos aún desconocidos en el caso del segundo.

Madrid, 6 diciembre 2003

¹¹ Tarkovsky, *op. cit.*, p.197



Escena de *El contrato del dibujante* de Peter Greenaway, 1982



Escena de *Underground* de Emir Kusturica, 1995