



Secuencia del film de ISAAC JULIEN *Paradise Omeros*

La poesía del cine

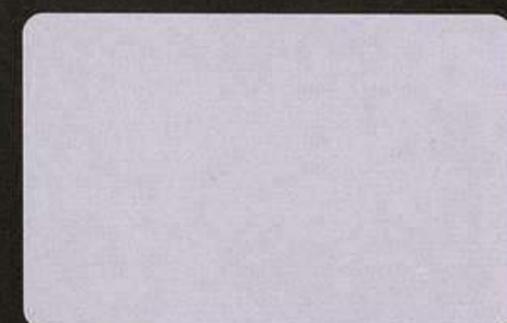
Javier Herrera

El mismo año del nacimiento oficial del cinematógrafo, Mallarmé publica en *La Revue Blanche* un artículo fundamental titulado *Crise de vers* en el que al mismo tiempo que postula la separación de la poesía de toda descripción y referencia a la naturaleza recomienda al poeta concentrarse en sus aspectos más puros y mecánicos, preconizando incluso su desaparición en favor de ceder la iniciativa a las palabras en una suerte de impresionismo musical espontáneo, que dos años después, en *Un coup de dés*, adquirirá completa independencia y llevará a la expresión poética hacia el verso libre.

El verso así liberado deviene imagen pura, como las imágenes que registran mecánicamente las cámaras de los Lumière y sus operadores. Dicha desaparición del sujeto tras una máquina reproductora de la naturaleza era una vieja aspiración romántica que, lejos de romper las convenciones de la representación, tiende a confirmarlas y acentuarlas en lo que tienen de antropocentrismo, abstracción y visión racional del mundo. Es por ello por lo que puede decirse que tanto la fotografía primero como el cinematógrafo después lo que logran (desde el punto de vista artístico se entiende) es una mayor *proyección* (y nunca mejor dicho) del sujeto en las imágenes por él inventadas para, a través de su registro por los artefactos mecánicos que él y sólo él manipula, convertirlas en espectáculo para el disfrute y entretenimiento, eminentemente visual, de otros semejantes.

Lo que plantea en última instancia Mallarmé y que responde al «espíritu del tiempo» es la renuncia a la poesía de la mimesis basada en imágenes descriptivas, que son precisamente aquellas que el cinematógrafo registra y que por lo tanto al apropiárselas las libera de cualquier otra elaboración artística, proceso del todo similar al que operó en su momento la fotografía respecto a la pintura, pues con quien tiene que enfrentarse el nuevo medio no es con los medios de expresión basados en imágenes fijas y desarrolladas en el espacio sino con aquellos que tienen como elemento común las imágenes móviles y que requieren de un discurrir en el tiempo, es decir las artes literarias, escénicas y musicales. Y efectivamente el cinematógrafo al confirmar los postulados naturalistas promueve un tipo de experiencia en las artes del tiempo no sometida a las leyes imi-

tativas y por lo tanto liberada de los clichés reproductivos: es decir puede decirse que en esa liberación se encuentra el rechazo a la expresión descriptiva asociada habitualmente a la prosa, a la narración y al relato. Esa es, al menos, la novedad que se desprende de las primeras experiencias de los Lumière: la proyección en un lienzo blanco de imágenes previamente registradas por una cámara movida a un cierto ritmo por un individuo que a su vez ve realmente los acontecimientos que registra a través del visor y del objetivo de dicha cámara; tal tipo de operación se parecía mucho al proceso preconizado por Mallarmé (también por Valery): primero, la ocultación del poeta como si se tratara de un simple medium a través del cual se manifiestan autónomamente las palabras es análoga a la actividad de los primitivos operadores que los Lumière expanden por todo el mundo y que se dedican sólo a colocarse delante del acontecimiento y prestar a la cámara sus conocimientos técnicos para que actúe; segundo, la cesión de la iniciativa a las palabras y a la ruptura del verso, de la rima y del ritmo sin aparente conexión de unas con otras otorgando al azar una importancia que antes se le concedía a la razón y a la lógica es idéntica al proceso registrador de la cámara cuando se acciona el mecanismo que permite rodar el motivo en un tiempo determinado. Sin embargo, a pesar de que los procesos son similares, el resultado no es el mismo ya que mientras la poesía «pura» rompe el orden lógico y racional del verso, alterando incluso la tipografía y rompiendo en consecuencia la continuidad temporal del ritmo, el cinematógrafo continúa haciendo prosa porque no altera el orden discursivo de lo visto, las imágenes del mismo objeto son sucesivas e identificamos en los diversos

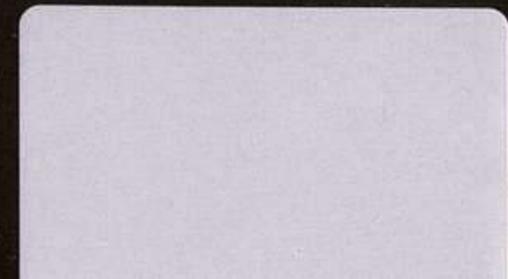
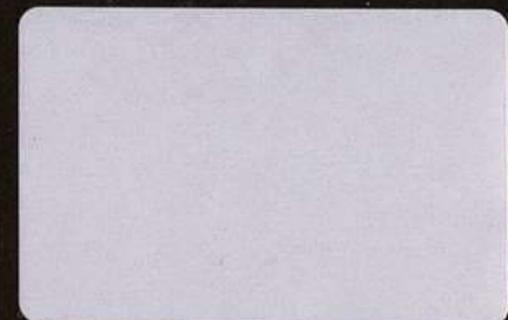
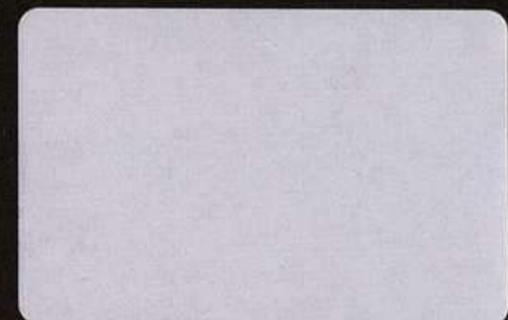
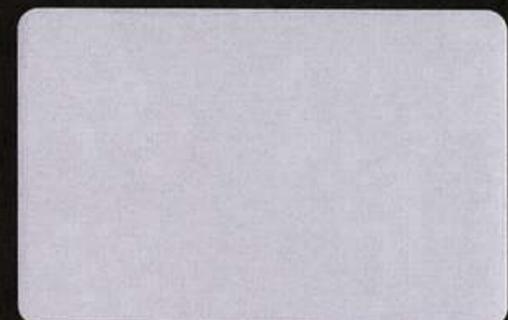


planos concatenados a las cosas que se nos muestran; eso sí, lo que percibimos nos sorprende por la rapidez con que se sucede porque vemos moverse a las personas y a las cosas al mismo compás que el nuestro, acaso al que funciona nuestra capacidad de pensar para comprender lo que vemos: la diferencia estriba entonces en la **revelación** de un mundo que existe pero que estábamos acostumbrados a captar de otra manera, a no destacarlo porque *antes* no le concedíamos la más mínima importancia.

Acaso suceda que el cinematógrafo sea en sí mismo, por su propia naturaleza, poesía en virtud de esa condición mediúmnica e impersonal (el «inconsciente óptico» de que hablaba Benjamin) por cuya mediación pueden manifestarse los aspectos ocultos de la naturaleza que suelen pasar inadvertidos incluso al observador más detallista y que han formado parte siempre del material poético; acaso también por esos mecanismos mediante los cuales el azar disecciona quirúrgicamente la realidad y conquista la suprema y «santa objetividad» a la que aludía Dalí en los años inmediatamente previos a *Un chien andalou*. Dualidad o disyuntiva que ha perseguido al cine desde sus mismos orígenes formativos cuando tras un primer estadio en el que predomina la reproducción mecánica de la realidad natural (los Lumière y los reportajes de «actualidades»), en estricta coherencia con su procedencia fotográfica, se pasa a la imitación de las convenciones del mundo del espectáculo teatral, circense o mímico para cuyos fines explota hasta el máximo la magia y el ilusionismo que le suministran sus otros dos medios formativos: de un lado, la fisiología de la visión en la captación del movimiento y de otro la tradición folletinesca y los espectáculos populares, resul-

tando de todo ello una paralela doble dirección que aún hoy en día sigue vigente: de un lado las películas documentales o de no-ficción y de otro las películas de ficción. La imposición a gran escala de esta última opción (por evidentes razones mercantiles, sociales y políticas) ha sido la causa de que el cine progresivamente haya ido acentuando los efectos falsamente «artísticos» sobre el espectador y apenas haya modificado su inicial estructura narrativa basada en una prosa vulgar y mayoritariamente comprensible, relegando a su esencial naturaleza poética al más oscuro rincón del olvido.

Precisamente la fascinación que ejerce y el poder hipnótico que posee para el espectador son consecuencia de una de sus cualidades más poéticas: esa oscuridad necesaria para su disfrute en la sala de proyección, asimilable a la noche, y que le convierte en un perfecto correlato del sueño (de ahí que cualquier representación onírica en el seno de la estructura discursiva suponga además de una referencia poética incuestionable una interrupción de la secuencia lógica de acontecimientos que es la película en cuanto correlato también de la continuidad ininterrumpida que es la vida). Sin embargo esa capacidad para alterar el orden de la experiencia empírica del tiempo y la asimilación de la experiencia cinematográfica al subconsciente y al sueño (en su aparente incoherencia) es lo que convierte a las imágenes del cinematógrafo en imágenes dotadas de sentido poético en tanto que aquellas nos revelan el modo de funcionamiento real del pensamiento, y éste no es nunca permanente, lineal y continuo sino muy al contrario móvil, simultáneo y discontinuo, de ahí que el cine, según pensaba —y llevó a la práctica hasta sus últimas conse-

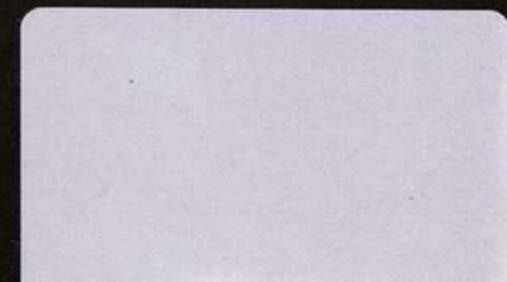
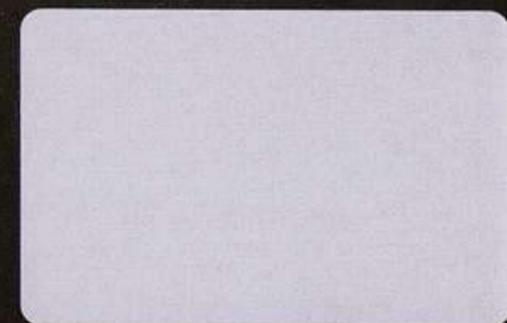
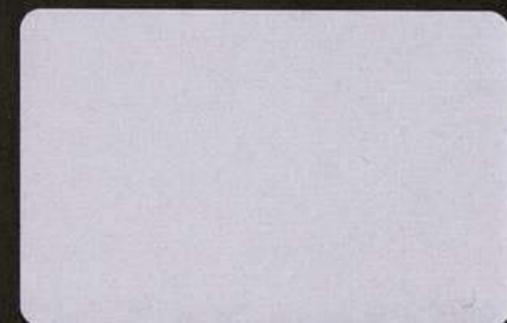


cuencias— Buñuel, sea el mejor instrumento de poesía, el arma más maravillosa y peligrosa «para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto» ya que «parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, por la que tan profundamente penetra por sus raíces, la poesía».

Dicha tendencia hacia el auténtico *realismo poético* tiene lugar cuando sin anular la esencial estructura en prosa teatral y novelesca heredada se asimile, se incorpore y se ponga en práctica la idea de montaje, sin lugar a dudas la invención más esencial de su historia y que convertirá al espectáculo del *cinematógrafo* simplemente en *cinema*, un recurso que se irá experimentando poco a poco y que tiene mucho que ver conceptualmente hablando, además de con los nuevos procesos industriales de fabricación en serie, con las operaciones de corte y alteración de sentido efectuadas por la poesía y la música coetáneas, las primeras experiencias cubistas de Picasso y el uso del *collage* como técnica expresiva. Resulta sintomático que se atribuya a David W. Griffith su paulatina, definitiva y magistral aplicación en el período comprendido entre 1908-1917 cuando es él precisamente quien consolida en la época un nuevo género de películas bautizadas como **poétics films** por inspirarse en poemas de autores anglosajones coetáneos. Parece, pues, que la consecución del lenguaje propio del cinema, de su específica escritura visual, viene de la mano, como sucede con la poesía escrita, de una purificación respecto al mimetismo del folletín, el teatro, el circo, el ballet y la pantomima, y su recambio por las nuevas posibilidades ofrecidas por el *montaje* para modificar las relaciones espacio-temporales y la propia estética de la imagen. Al mismo

tiempo, a través del aumento del repertorio de planos, en especial por el uso expresivo del *primer plano*, y de la movilidad de la cámara se logra la dinamización del espacio, y en esa misma medida la intervención cada vez más acentuada de un sujeto que, a manera de un director de orquesta, coordina la multiplicidad de elementos en una unidad del todo coherente que debe responder a un compromiso entre los medios colectivos puestos a su servicio y la creación individual. La cámara registradora de los operadores del cinematógrafo se ha convertido en cámara artística por medio de la cual el sujeto que mira pretende transmitir una visión del mundo o simplemente contar unas historias que entretengan y trasladen al espectador a otros mundos imaginarios. Es a partir de entonces (la cesura suele situarse en torno a 1915), al percibirse una coherencia entre los medios formativos, los medios expresivos y los fines sociales amén de una cada vez mayor evidente repercusión económica y cultural, cuando los poetas y demás intelectuales, sean o no de vanguardia, se entusiasman por el nuevo medio, al que desde el primer momento consideran por naturaleza «poético», si bien en la mayor parte de los casos aún supeditado a la narración y al discurso en prosa.

Es en ese territorio más selecto, cultural e intelectualmente hablando, de recepción del cinema donde irá haciéndose más ostensible, sin menoscabo de sus condicionantes industriales, la poesía del cine, es decir la manifestación del mundo, de los hechos y de las personas ligadas a la poesía *en* el medio cinematográfico, o la poesía cinematográfica, es decir las cualidades poéticas (o los aspectos de la vida más habitualmente ligados a la poesía) que se encuentran presentes en los films propiamente dichos. Si en un

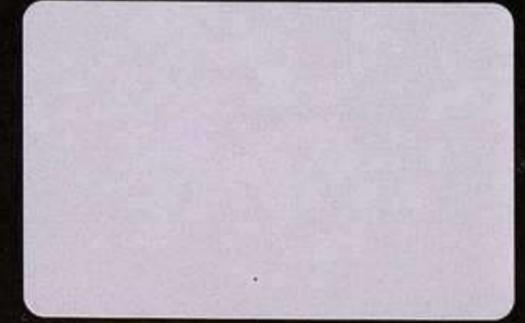
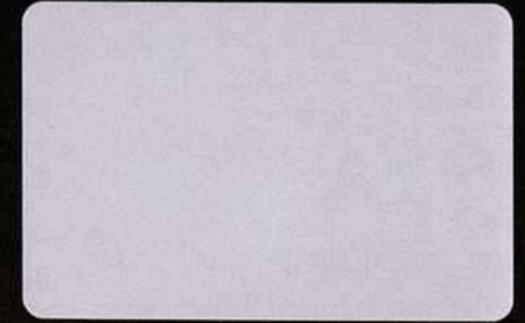
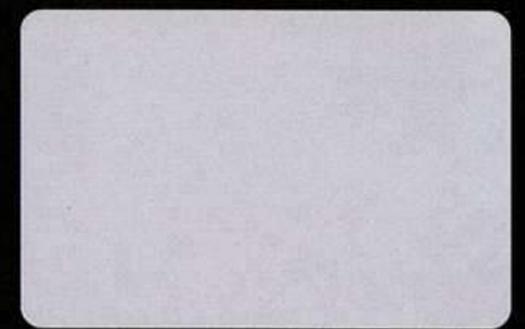


principio el contagio tiene lugar en el cine procedente del mundo de la poesía bien pronto se atisbará el proceso inverso: los poetas utilizarán el cine de todas las maneras posibles no sólo inspirándose en mitos o estrellas o en el mismo espectáculo mágico y misterioso de la pantalla sino trasladando procedimientos estructurales o sintácticos del film al poema.

Estamos en plena época de las vanguardias históricas coincidente casi en su plenitud con la época del cinema mudo: todo el arte y la cultura se inundan de poesía, convirtiéndose en una suerte de hipertexto dominante que planea sobre todos los medios y los marca con su impronta. Más o menos en el año en el que suele situarse la cesura, hacia 1915, el poeta y escritor italiano Ricciotto Canudo da a conocer en París el «Manifiesto de las Siete Artes» que veía en el cine al *arte total* de nuestro tiempo, incluida la poesía; igualmente florecen en Italia un tipo de películas grandilocuentes y monumentales en las que interviene el poeta y escritor Gabriele D'Annunzio inspiradas en sus planteamientos estéticos; por su parte Apollinaire, al mismo tiempo que sus «caligramas», declara su interés por Chaplin y aventura la consideración del cinema como el arte más importante del futuro; el punto 2 del manifiesto sobre la *Cinematografía Futurista* se dedica a los «poemas, discursos y poesías cinematografiadas», es decir se mostrarán todas las imágenes que los componen en la pantalla. A partir de ahí, en obras de Cendrars, Tzara, Jacob, Reverdy, Prevert o Cocteau, pero también de Auden, Brecht, Bowman o Eliot comienzan a aparecer transposiciones de imágenes fílmicas en imágenes poéticas al igual que el grupo de Vertov afirma dirigirse «a través de la poesía de la

máquina, desde el hombre rezagado hacia el hombre eléctrico perfecto... [componiendo] cine-poemas con las llamas y las centrales eléctricas». La incidencia del cine cómico americano (los Chaplin, Sennet, Linder, Keaton y Lloyd) es fundamental y el cine aparece como tema poético en infinidad de obras en todas las literaturas y lenguas (recordemos sólo en lenguas españolas las aportaciones de Huidobro, Larrea, Diego, Salinas, Salvat-Papasseit, Lorca, Alberti, Dalí, del propio Buñuel, etc.). De otro lado, la íntima colaboración de poetas como Mayakovsky o Tagore es crucial en sus respectivas cinematografías. Y desde el punto de vista de la poesía implícita en el cine, tras las aportaciones de Griffith, sometida ya la producción estadounidense al imperio de la prosa de Hollywood, hay que tener en cuenta las primeras películas experimentales realizadas en el seno de las diversas escuelas de arte de vanguardia (los Survage, Eggeling, Man Ray, Richter, Moholy-Nagy, etc.), la poética integral de la primera generación francesa de los Epstein, Gance, Herbiere, Dulac y Delluc, los nórdicos con Sjöström y Dreyer a la cabeza y los expresionistas germanos (Murnau, Lang, Ströheim, Leni). Pero de manera especial la poesía cinematográfica se manifiesta durante la época del mudo en tres grandes modelos: la escuela soviética con Eisenstein como punto de mira; el surrealismo como movimiento aglutinador que posibilita la incorporación de poetas, como Buñuel y Dalí, Artaud y Cocteau, a la expresión cinematográfica, y el documentalismo con los magistrales poemas fílmicos de Flaherty en paralelo al «cine-ojo» de Vertov.

Con tales antecedentes puede decirse que la dimensión poética del cine queda perfectamente consolidada pero ha



sido tan abundante y valioso el material que hemos recopilado sobre el tema que nos hemos visto obligados a efectuar justamente aquí un virtual corte cronológico y dejar para otro número próximo todas las implicaciones de la poesía en las épocas más recientes del cine sobre todo en lo que atañe a las variaciones individuales que se producen en las respectivas cinematografías nacionales, por ejemplo, el llamado «realismo poético» de Jean Renoir y René Clair en Francia, así como las obras ulteriores de los autores citados ya que la auténtica novedad, promovida por la creación de los festivales europeos, vendrá por una parte de la mano del neorrealismo italiano, de las «nuevas olas» francesa, británica, alemana y neoyorquina, y por otra de una serie de cinematografías hasta entonces marginales, como la japonesa, la de los países del bloque soviético, la india, la brasileña y la del resto de países, incluido España, dentro de ese fenómeno general que se llamó de los «nuevos cines», y que contribuyeron a enriquecer con poderosas individualidades de fuerte personalidad la perspectiva poética del cine: nos referimos a cineastas del calibre del indio Satyajit Ray, de los japoneses Mizoguchi, Kurosawa, Imamura y Ozu, del polaco Wajda, el ruso Tarkovsky, el portugués Oliveira y un larguísimo etcétera de cineastas de todos los países, incluidas algunas voces discordantes de Hollywood (ante todo los de la llamada «generación perdida»), cuya sola mención resultaría en exceso prolija y que nos demuestra la universalidad de los contactos entre el mundo poético y el mundo cinematográfico, al igual que tampoco pueden olvidarse las aportaciones de cineastas, únicos y difícilmente clasificables, como Ophuls, Varda, Bresson, Bergman, Allen, Corman, Delvaux, Kieslowski,

Lattuada, Fellini, Pasolini.. y más recientes como Marker, Angelopoulos, Kaurismaki, Kitano, Erice, Suárez o Kiarostami...., tendencias, autores y poéticas que tendrán cumplida representación en la segunda entrega que nos comprometemos a dedicarle al tema. De igual forma, y teniendo en cuenta el auge en el que actualmente se encuentra, es nuestra intención tratar en un bloque bien diferenciado todas las posibles relaciones entre el documental y la poesía, desde los clásicos films de Flaherty hasta los más recientes.

Mayo 2003

