

La poesía de la apariencia



José Tirado René Claire

Adriano del Valle Pere Gimferrer

Picasso Jean Cocteau León Felipe José Nieto

EL SIMBOLISMO POÉTICO EN EL CINE*

José Tirado



DZIGA VERTOV Secuencia de *El hombre de la cámara* 1929

La comunión entre las diferentes disciplinas artísticas parece un hecho tan evidente, en algunos casos, como imposible en otros. De manera que, por ejemplo, hallar la conexión entre filosofía y literatura resultaría viable, en tanto que ésta se establece a nivel de contenido. ¿Pero cómo podríamos determinar que pintura, poesía (u otras artes) trascienden hasta afectar al arte cinematográfico?

¿Bastaría con proponer que han sido muchos los films que han recreado imágenes pictóricas, siendo genios como Murnau o Renoir sus principales estandartes..? Creo que no. Considero que la relación se forja en torno a una concepción más profunda y no a un simple guiño escenográfico, tal y como Santos Zunzunegui ha sabido interpretar magistralmente en *La mirada cercana*.

En este caso en cambio, quisiera reflexionar sobre la influencia que la poesía ejerce sobre el cine, precisando entre la conexión establecida a nivel narrativo y su inmediata aplicación formal. El grado de implicación que relacionará ambas entidades estribará según la frecuencia del componente simbólico.

La aplicación del concepto simbólico al texto poético importa un matiz diferenciador respecto a su significación más extensa. Mientras que la definición de símbolo corresponde a la figura con que se representa un concepto moral o intelectual, por alguna correspondencia que el entendimiento percibe entre éste y la imagen que lo representa, la homóloga función poética variará por su necesidad de ceñirse al laconismo de la narración. Así pues, la incursión del símbolo, en poesía, no debería limitarse a la transferencia figurativa sino a su capacidad de síntesis (procurándose analizar el concepto hasta alcanzar su extracto expresivo y realizar entonces la transacción representativa). De manera que si el texto debe acotarse a la brevedad, sólo mediante la expresión simbólica puede representarse una idea, frase o historia con un único término que contenga la totalidad del significante (al mismo tiempo que se elimina el factor previsible de la lectura). Y es que el símbolo, como interpretación conceptual debe responder a la misma idea de función que caracteriza a la noción que representa, de manera que la unión entre ésta y su símbolo se realiza con base en su carga semántica, aportando el mismo (o similar) significado al texto.

Por tanto, la poesía se sirve del uso del símbolo para sintetizar ideas y plantearlas, bajo una analogía racional, de manera que su lectura suscite la implicación emocional con el texto. Así se consigue condensar un acopio de sensaciones implícitas que satisfacen en mayor grado al lector, debido a su carácter evocador, y organizan al mismo tiempo su estructura.

Como consecuencia, dicha continua búsqueda de analogías narrativas afectará directamente a la organización formal del texto poético. La constante inserción de símbolos (entendidos como síntesis exigua de una

idea) permite confeccionar un discurso basado en el lenguaje deponente de todo rigorismo lógico y gramatical en favor de la palabra, primando al mismo tiempo el espacio poético sobre la noción de temporalidad para exaltar su especial fluidez y rítmica musical. Así, se consigue hacer de la poesía una de las disciplinas artísticas con mayor capacidad de sugestión.

Sin lugar a dudas la otra es el cine, que al adaptar la concepción poética del símbolo consigue crear el mismo efecto mediante imágenes. Podríamos decir incluso, que su capacidad de sugestión es más hipnótica si cabe que el de la poesía, pues al tratarse de un soporte audiovisual goza de mayores posibilidades (narrativas y formales) que ésta, pudiendo congregarse en una misma escena la estimulación que ofrece la pintura, la literatura, la fotografía, la música, la interpretación...

La variabilidad para vehicular dichas representaciones conceptuales han concedido al cine su popular carácter de unión de todas las artes, siendo uno de los principales influyentes el ignorado texto poético. Ignorado no sólo por la opinión crítica, sino por los propios cineastas que no han sabido explotar las ventajas que patrocina dicha analogía conceptual. Sólo algunos obstinados experimentadores del lenguaje han progresado en la investigación del carácter poético del cine, entre los que destacan Dziga Vertov y Jean Luc Godard.

La interpretación de la imagen en Vertov y Godard

El soviético Dziga Vertov ha sido uno de los mayores iconoclastas de la cinematografía universal. En cada una de sus obras, y siempre bajo un pretexto de innovación, se dispuso a acabar con la estructura típica del cine (clara heredera de la organización literaria), acercándose así a la misma concepción poética de las obras de Rimbaud, Mallarmé o Verlaine, e incluso a las teorías que Marinetti propuso aplicar al arte en su *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912). Así, dicho cineasta se encargaría de destruir la sintaxis huyendo del tradicional discurso teatral, de exaltar la idea pura, el momento clave que habla por sí solo sin necesidad de una custodia discursiva. Y para conseguirlo dotaría al texto del máximo desorden, acabando entonces con el Yo literario.

Sin duda, dichas características apuntan hacia un claro conocimiento de la estructura poética, y hacia un evidente interés por el uso de la licencia simbólica a la hora de explicar historias, de hacer cine. Se hace presente, con la obra de Vertov, la incipiente motivación del concepto de síntesis (aplicado a la cinematografía), de resumir la narrativa del texto a una sola idea... las ideas-fuerzas a las que apela con su simplicidad ornamental, pues es tan extrema su capacidad de atracción que no necesitan ser ataviadas con mayores recursos escénicos.

Esta presunta austeridad de la escena, vacua de soportes visuales que vulneren la pureza de la imagen, contrasta con el exaltación que Godard nos regala en cada plano.

Jean Luc Godard ha sido probablemente el director que más ha experimentado con el lenguaje cinematográfico, explorando sistemáticamente la combinación de estilos y materiales con los que estructurar sus películas. Así, la representación de la simbología se erige en torno a un amplio abanico de posibilidades que acaban ahogando la escena en infinidad de colores, formas, luces, sonidos... en definitiva, de las mismas sensaciones sugestivas con que está dotado un poema.

A esto se refiere Noël Burch, en *Praxis del cine*, cuando habla del collage godardiano. El director francés organiza sus películas en torno a la ornamentación, pues lo que le interesa es la cantidad de elementos visuales que arrojan al pequeño argumento, documentando así la vida contemporánea a través de los ítems que la definen: publicidad, televisión, cómic...

Y si antes apuntaba que la imagen en Vertov aparece sintetizada y exenta de cualquier tipo de ornamentación,



Dziga Vertov

Jean Luc Godard



no significa que ésta sea simple, pues la propia escena contiene en sí misma una atracción impresionante que consigue culminar las expectativas del espectador. Cada uno de sus planos deviene un símbolo propio, pues metaforiza e interpreta la revolución industrial, y extrapolando su concepción de autonomía de la máquina en una imagen, consigue personificarla. Así la transacción simbólica de la vitalidad de las máquinas queda representada con cada una de las secuencias en que genera un ballet mecánico, una coreografía entre la máquina y su entorno que, organizadas mediante un dinámico montaje con base en la variación del tempo y la multiplicidad de plano, se consigue dotar a la cinta del ritmo y la musicalidad poética. Evidentemente el cineasta bolchevique consigue aproximarse a la poesía visual con tal caleidoscopio de figuras danzantes (Véase *La sexta parte del mundo* o *El hombre de la cámara*).

Dicha recreación en las implicaciones estéticas de la representación de la realidad enfrentaron a Vertov con algunos de sus colegas soviéticos, pues éste no se limitaría a registrar las imágenes de la Revolución, sino que mediante sorprendentes aportaciones plásticas armonizaría la estética con la función social del film de propaganda. Sin lugar a dudas, este carácter diferenciador entre Dziga Vertov y el resto de realizadores coetáneos se debe a las grandes ventajas que encontró en la aplicación del montaje según coordenadas estéticas, consiguiendo conferir a la cinta el mismo ritmo que define a la poesía. Así pues, con dicho realizador se inaugura la concepción de documentalista esteta que, gracias al montaje y a sus innumerables posibilidades de *raccords*, consigue reestructurar la acción según su voluntad, aplicando un importante grado de modificación visual a la, a priori, austeridad del entorno. De esta forma Vertov deviene el ancestral referente de cineastas como Godard, Rouch o Kaurismaki, al operar la representación del azar con base en connotaciones formales, deviniendo un demiurgo de la realidad y no su subordinado.

Y es que Godard, en su interés por reflejar la vida cotidiana combinará escenas dotadas de una deducible sensación de improvisación con otras calculadas al milímetro. Así, en *La Femme mariée* se incluyen esporádicas muestras del más vertovia-

no *cine-verdad*, en un contexto de ficción que alcanza a veces tal grado de abstracción que constituye un nuevo material. El resultado es un vasto puzzle en el que los carteles publicitarios adoptan un carácter distribuidor. No obstante la técnica del collage vive su cenit con *Pierrot le fou*, paradigma del interés del director por alejarse de la disposición narrativa de la literatura, instaurando por tanto su estructura dispersiva: basada en la heterogeneidad del lenguaje, el tono y los materiales (tal como pasa con la discontinuidad de la poesía baudelaireana o de la pintura de Braque, Picasso o Juan Gris).

No obstante, la estructura dispersiva de sus cinematografías, contraria a la constructividad literaria, no se fragua únicamente mediante soluciones estéticas, sino que también la fragmentación de su textualidad contribuirá a ello. Por su parte, Vertov integraría los intertítulos en la demiurgia del montaje, relegándole su clásica función meramente explicativa y consiguiendo así concederles un lirismo similar al de los poemas de Maiakovski. Mientras que Godard, para alejarse de la distribución literaria, y acercarse más aún a la libertad organizativa que ofrece la poesía, dislocaría el monólogo combinando su propia ideología con el diálogo de los actores, y sólo así consigue recrear la misma participación de voces que en cualquier oda o canto poético.

* Reproducido con autorización de la revista digital *babad.com*

Cine **Puro** y Poesía

René Clair



PAUL COLIN para *El viaje imaginario* 1925

Había en 1925 una especial preocupación por la pureza. El abate Bremond suscitó la polémica de la «poesía pura», y no recuerdo bien si en la discusión sobre este tema se llegó a poner en tela de juicio la pureza del teatro, de la escultura o de la coreografía, pero, desde luego, lo del «cine puro» estuvo a la orden, del día. ¿Qué significaba? Una revolución desesperada, aunque no inútil, contra el cine «anecdótico y descriptivo».

Parecerá un absurdo exaltar la imagen «en sí misma», el cine «abstracto»: el cine puro, en momentos en que el cine se ve suplantado por el cine-industria. Pero en las épocas de decadencia es cuando hay, que ser más radicalmente extremista y no es preciso citar los nombres de Danton o Cézanne para demostrarlo...

...En principio no soy enemigo del «asunto» en literatura o en pintura. Rimbaud y Cézanne, sacando la palabra y el objeto del caparazón que los ocultaba, como sus sucesores dadaístas o cubistas, nos han librado del «tema» en medida suficiente para que, por reacción, gustemos de las obras más deliberadamente anecdóticas. Pero esta actitud indolente que adoptamos ante artes que tienen muchos siglos de existencia, no podemos tomarla también con un medio de expresión que apenas acaba de romper el cascarón y está ya bastardeado, deformado, constreñido...

(Georges Charensol. *Les Cahiers du Mois*: 1925.)

Henri Chomette, mi hermano, que estaba muy interesado en la cuestión, hablaba por su parte en estos términos:

Aún no se había liberado la imagen de su inmovilidad, cuando el cine se empezó a servir de fórmulas engañosas. La naciente esperanza fue condenada por malos cómicos, dramas italianos, novelas en episodios y «colores naturales». Más adelante, los espectadores —complacidos con las adaptaciones teatrales, pero confiando al azar la elección de los films a ver— descubrieron con sorpresa La marca de fuego, Chaplin, Mack' Senett o Nanook. La comprensible desilusión fue sustituida por una reconciliación temporal.

En la actualidad —a excepción de la legislación francesa, que aún lo incluye entre los «espectáculos extranjeros»— el cine ha conquistado a sus jueces más severos. Pero, fuerza naciente de múltiples posibilidades, se manifiesta sólo en una de sus potencias: representación de las cosas conocidas.

No tiene aún, respecto al ojo, sino un papel comparable al del fonógrafo con respecto al oído: registro y reproducción.

El «ralenti», sin duda, nos revela hechos que nuestro ojo no percibía o percibía mal (el marchitar de una rosa) —aunque al menos teníamos de ellos una idea— y los trucos nos ofrecen ilusiones sin precedente (supresión de la fuerza de gravedad o de la opacidad de un cuerpo por medio de la sobreimpresión) —aunque siempre con objetos familiares a nuestro raciocinio, objetos concretos, conocidos—. ¿Que alguien quiere escapar de lo real, evocar lo puramente imaginario, un alma, por ejemplo? Entonces hay que hacer intervenir un cuerpo, un cuerpo transparente, sí, pero un cuerpo

humano, reconocible. Representación convencional, pero representación al fin.

Así que todas las manifestaciones actuales del cine se refieren a un solo mundo —el Representativo— divisible en dos grupos: documental —simple reproducción animada— o dramático (cine cómico, dramas, temas fantásticos, etc.) cuyo origen y esencia se encuentra en espectáculos más antiguos (teatro, pantomima, music-hall, etc...).

Pero el Cinema no se limita a ser una forma de representación. Puede crear. Ha creado ya una especie de ritmo (del que no cabe hablar a la vista de las películas actuales, ya que su valor queda disminuido por la significación de la imagen).

Gracias al ritmo, el cine puede obtener de sí una energía nueva, que sobrepasando la lógica de los hechos y la realidad de los objetos genera una serie de visiones desconocidas, sólo posibles mediante el objetivo y la película. Cine intrínseco o, si se quiere, Cine puro, ya que está separado de todos los demás elementos épicos, dramáticos o documentales que nos han dejado presentir ciertas obras de nuestros realizadores más personales. Esto es lo que ofrece verdaderas posibilidades a la imaginación puramente cinematográfica y dará nacimiento a algo que ha sido llamado —por la señora Germaine Dulac, me parece— «Sinfonía visual».

Virtuosismos, puede ser, pero que llamarán a nuestra sensibilidad y nuestra inteligencia como el más armonioso concierto. ¿Pues por qué no admitir en la pantalla esta facultad de encantamiento, concedida a la orquesta?

Caleidoscopio universal, generador de toda clase de visiones móviles,

de las, menos extrañas, a las más inmateriales, ¿por qué no ha de crear, junto al reino de los sonidos, el reino de la luz, del ritmo y de las formas?

(Henri Chomette. *Les Cahiers du Mois*: 1925.)

Mientras tanto, Alexandre Arnoux desconfiaba, declarando el santo horror que le inspiraba la «pureza», a la que hacía estas objeciones:

La Poesía pura, la música pura y la novela pura, me fastidian, escribía. Sólo me emociona lo impuro, y sólo con lo impuro puedo establecer contacto, mezclarme como si fuera cosa de mi raza. Mis emociones necesitan una cierta dosis de grosería, pues no pueden alimentarse de sustancias químicamente puras, reducidas a fórmula, y yo no engendro a gusto por medio de la copulación abstracta. Para ser ángel, espero, según consejo de Pascal, a la vida futura. Hasta que eso llegue, mis pies pisan el suelo y me he prohibido la depuración infinita, la quintaesencia al vacío.

Pero Arnoux tenía demasiado amor al cine, del que fue uno de sus críticos más lúcidos y sensibles, para permanecer en esta disquisición humorística. Poco después, a tono con esa fantasía saltarina que hace de su obra un ballet de ideas, escribiría las siguientes líneas:

Alguna vez habrá de comprenderse que la verdadera finalidad del cine no está en maravillarnos con cheques, con millones de dólares, con mala retórica y con cuadros vivientes, sino en descubrir un ángulo inédito del cielo, una imagen ingenuamente sobrenatural. La sombra de una nube que pasa sobre un prado, una hoja que cede al viento, una biela que rinde su carrera, bastan si lo sabemos confiar al aparato tomavistas y ordenarlo en buen ritmo cinematográfico. Soñamos siempre con las tres manzanas de Cézanne. Tres manzanas, y sobre de ellas, en cine como en pintura, tres cosas que no se compran: un ojo, una inteligencia, una sensibilidad. No hace falta más; pero eso casi nunca es posible reunirlos.

Los partidarios del cine puro no dijeron mucho más de particular. Por mi parte, yo no pensaba que aquel problema mereciera tantas discusiones como había llegado a promover:

El cine es ante todo una industria. La existencia de un «cinema puro», comparable a la música «pura», se encuentra hoy tan pendiente del azar que no es posible considerarla en serio.

Este problema del cine puro, ¿tiene relación directa con esa otra cuestión de «el cine arte o industria»? Para contestar a esta pregunta habría que definir plenamente el concepto de arte. Pero nuestra época no es propicia a las definiciones. Después tendrían que alterarse las condiciones de existencia material del cine. Una película no existe en el papel. El guión más detallado no puede prever todas las fases de su ejecución (ángulo exacto de cada toma, luz, diafragma, trabajo de los intérpretes, etc.). Un film vive sólo en la pantalla. Pero entre el cerebro que concibe y la pantalla que refleja, media toda una organización industrial ansiosa de dinero.

Parece inútil, pues, hablar de la existencia de un cinema «puro» mientras sus condiciones materiales de existencia no se modifiquen. Para esto tendría que cambiar mucho el espíritu del público.

Sin embargo, el cine puro anuncia su llegada. Se encuentra ya en pasajes de muchas películas; un fragmento de un film se convierte en cine puro en el momento que logra provocar una sensación en el espectador por medios estrictamente visuales. Definición amplia, sin duda, mas suficiente por ahora.

Esto hace que la principal virtud del «realizador» actual deba ser el introducir con especial habilidad el mayor número de temas visuales en un guión hecho para contentar a todo el mundo. Al fin y al cabo, el valor literario del guión es completamente subestimable.

Igualmente pude haber escrito: «Ante el objetivo Andrómaca y La Cartuja de Parma pierden todo su valor» (lo que hoy día es muy cierto, a pesar de las ventajas que el sonido ofrece al cine). Pero si el valor *literario* del guión es «subestimable», no es menos cierto que este problema sigue siendo hoy como ayer, uno de los más importantes del cine y que el guión capaz de «contentar a todo el mundo» se encuentra con menos facilidad de lo que una frase tan ligeramente escrita puede hacer creer.

La cuestión resultaba menos superficial cuando el cine puro se consideraba como poética de la pantalla:

Los subtítulos de una película reciente, basada en un célebre poema romántico, son en su mayor parte citas textuales del original literario. Estos célebres versos pierden así, proyectados entre dos imágenes, casi toda su fuerza. Y no es extraño. Unas notas, aisladas de una gran orquesta



CARZOU: Arte gráfico para el film *L'Épervier*, 1933

ción verbal, no tienen valor. Supongo que lo mismo pasaría con una imagen aislada del film puesta entre las líneas del poema. Parece como si la poesía literaria y la poesía cinematográfica fueran incompatibles.

La pantalla no deja lugar para otra poesía que la creada por la imagen misma. Poesía de singular novedad, de reglas imperceptibles y desconocidas. Esas puestas de sol con que muchos realizadores pretenden despertar un sentimiento poético, son recursos del mismo orden que los «los raudos corceles» o «la noche lúgubre» de la poesía anticuada. Aquí la poesía nace del ritmo de las imágenes. El lirismo de un Sjöstrom o de un Griffith —el chino de «El lirio roto», las cumbres de «Los proscritos»— nos la han hecho saber. Nada supera el lirismo heroico-cómico, o lirismo a secas, de las disparatadas correrías de Douglas, las zambullidas absurdas de las *girls* de Mack Senett o las interminables carreras de Charlot, perseguido por la policía o la fatalidad; son carreras que siguen, simplemente, porque están empezadas. Las efusiones de los poetas líricos tampoco tienen otra razón de ser.

...*Nanook, Al asalto de los Alpes con ski, El silencio*



RENÉ CLAIR

eterno demuestran que el interés del público puede mantenerse sin necesidad de argumentos inventados. Las imágenes bastan. La diversión nos deja entrever el futuro. Quizá llegará el día en que una simple sucesión de imágenes sin nexo aparente produzca una emoción musical. El público llegará a comprender el cine mejor de lo que puedan suponer los críticos. Toda estética concreta corre el riesgo de ser demasiado limitada.

...Lo mejor del cine es su condición de arte —si de verdad, lo es— consagrado solamente al presente. El destino borra las huellas de su paso, la película es perecedera. Quizá para su bien. Un arte sin experiencia, sin museo, será un arte singularmente vivo, flexible, ligado a la humanidad y, como ella, pasajero. Y siempre proyectado hacia el futuro.

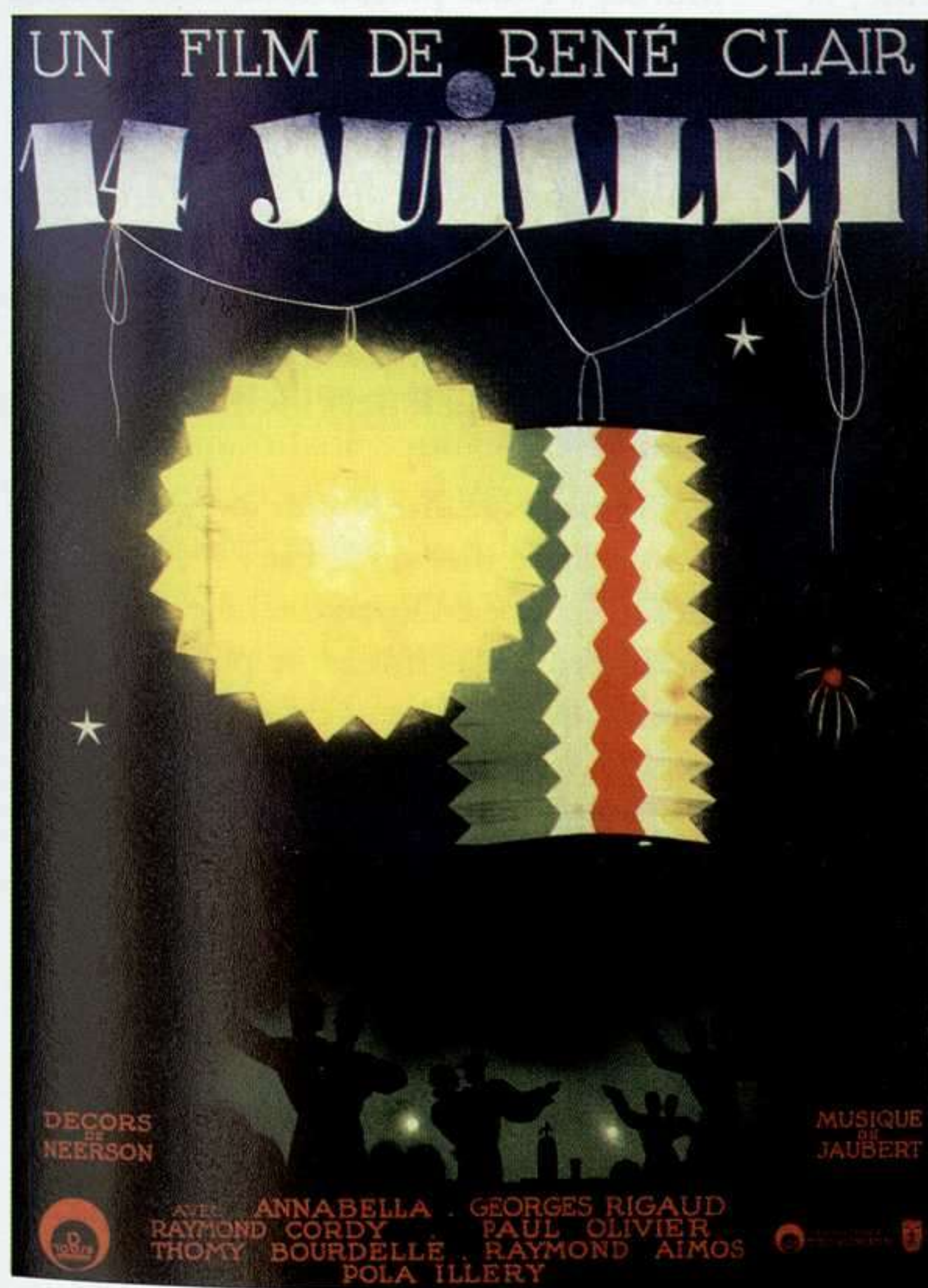
...¿Ficción o realidad? Pirandello sacude brutalmente el actual concepto de teatro, enfermizo, amanerado, con ese drama crítico que se titula «seis personajes en busca de un autor». ¿Intenta seriamente convencernos de que es posible ahogarse en un poco de cartón? Eso es demasiado. Aunque, desde luego, nos convence, pero su verdad empieza en el momento de levantarse el telón.

...¿Ficción o realidad? ¿Quién puede separarlas en la pantalla, donde la realidad es, como la ficción, una sombra que pasa?

Creo que el cine no ha hecho aún más que iniciar la conquista de un mundo interior. La sucesión de imágenes es infinitamente flexible, precisa como la frase literaria, vaga como la frase musical, capaz de expresar los sentimientos más complejos y las sensaciones más remotas. Lo que el gran público no comprende ni admite en las teorías de Freud o las novelas de Proust, quizá lo pueda sugerir el cine con más facilidad que la palabra.

Al tiempo que nacía el concepto del cine como instrumento de creación poética, el surrealismo intentaba la renovación de la poesía. Un artículo de 1925, consagrado a este doble tema, me sugirió la reflexión siguiente:

M.J. Goudal ha publicado en la *Revue hebdomadaire* un interesante estudio sobre las relaciones entre cine y surrealismo.



Sería fatigoso discutir sus ideas aquí. Hay, sin embargo, un punto que vale la pena comentar brevemente. Dice así: *la aplicación de las ideas surrealistas al cine elude toda objeción que pueda hacerse al surrealismo literario*. Sea. Pero se presentan ahora nuevas objeciones. Si el surrealismo tiene una técnica propia, también la tiene el cine. Lo que más me interesa del surrealismo es lo que hay en él de puro, de extraartístico. Pero para expresar en imágenes la más pura concepción surrealista habrá que someterse a la técnica cinematográfica, lo que hará perder a este «automatismo psíquico puro» buena parte de su pureza.

Esta es la razón para que yo no considere al cine como medio de expresión surrealista. Pero cine y surrealismo están muy lejos de poder considerarse mutuamente extraños. Estoy de acuerdo con M. Goudal cuando destaca el carácter de alucinación del cine y la inutilidad de todo comentario lógico ante los hechos que vemos en la pantalla. Si el cine no puede ser para el surrealismo un perfecto medio de expresión, hay, sin embargo, un campo de actividad surrealista incomparable en el espíritu del espectador. La notable película de Buster Keaton «El moderno Sherlock Holmes», nos ofrece una especie de crítica dramática de este aspecto del cine, equiparable a lo que fue para el teatro «Seis personajes en busca de un autor».

Pero el surrealismo no era todavía más que un movimiento de iniciados cuya importancia la literatura de la época, no era aún perceptible para es público popular tan allegado al cine.

Cada semana el cine habla de amor a ciento cincuenta millones de seres humanos. Extraña costumbre la que se han impuesto tantos films de terminar con un beso de amor o de promesa. Sumisión acatada por los más grandes creadores de imágenes. Y me pregunto si esta representación del amor no constituye uno de los encantos esenciales del cine, el gran, secreto de ese embrujo que tiene para la multitud.

Por la pantalla pasan seres inmateriales, transparentes, aureolados de luz. Las productoras han seleccionado las mujeres más bellas y los hombres más guapos para ser los modernos intérpretes del pueblo. Y el cine nos ofrece cada tarde una glorificación del rostro humano en todos sus aspectos, del cuerpo humano en su totalidad, agrandado por el objetivo al tamaño de los antiguos dioses.

Nadie lo tome a broma. La inclinación del público por esta ilusión óptica no es solamente un fruto de la moda o la publicidad. Se puede interpretar como un renacimiento de la

poesía. Es esta época en que la poesía verbal pierde su influencia sobre las multitudes al convertirse en «cosa de iniciados» (¿cuántos lectores tenían Lamartine o Hugo? ¿Y cuántos tienen los poetas modernos?), el cine viene a ser como una nueva forma de expresión poética, capaz de enternecer todos los corazones de la tierra.

Poesía que late en esas imágenes que a veces desafían la lógica, pero que lleva a las salas oscuras una corriente de lirismo amoroso. Ha nacido una poesía popular que busca su camino...

...Hay quien nos reprocha el tono lírico con que hablamos del cine. Son esos que no siguen con atención los progresos de esta máquina enorme y aún en plena infancia. No amamos tanto el cine por lo que es como por lo que será. Marcel Proust preguntaba si la música no era más que la única forma de lo que hubiera sido —a no mediar la invención del lenguaje, la formación de palabras, el análisis de ideas— la comunicación entre las almas. No, no la única forma. Marcel Proust no hubiera dicho eso si hubiese conocido las posibilidades de un arte visual: del cinema.

No amamos tanto el cine por lo que es como por lo que será. Hoy resulta increíble que en 1926, fecha en que se escribieron esas líneas, se pensara que el cine iba a continuar siendo silencioso. Tres años más tarde, la cita de Marcel Proust perdió todo sentido con el triunfo de «El cantor de jazz».

De Reflexiones. Notas para la historia del arte cinematográfico. 1920-1950. RENÉ CLAIR

La poesía en el Cine

ADRIANO DEL VALLE



ADRIANO DEL VALLE por José Caballero

Sí. Creo en una poesía cinematográfica. Lo contrario significaría tirar la piedra contra nuestro propio tejado, si no de cristal, al menos de celuloide por esta vez. Pero entiéndase bien: no creemos en un cine esencialmente poético en cuanto a las posibilidades que ofrece la palabra o, mejor dicho, el endecasílabo fotografiado, el sonido lírico hecho imagen, tirso florido en el volumen de la voz. Cine, sin embargo, con elementos plásticos que rebasen los límites de la técnica al uso para extravasarse, así las aguas de un puro manantial, en el país de la fantasía imaginativa, esto es, de la creación poética, eso sí. Ahí tenemos, como espléndido paradigma aleccionador, algunas escenas y secuencias inolvidables de la película «Recuerda». Aquel estupor amoroso de Ingrid Bergman y Gregory Peck cuando en el confuso pensamiento del protagonista giran los goznes de una puertas secretas que van abriéndose misteriosamente a lo largo de una clara galería casi de espejos que no reflejan nada, ni siquiera el relámpago psíquico de una confusión mental; aquel sentimiento de una soledad plenamente deshabitada por otra cosa que no

sea por la laberíntica complicación de unos complejos, nos da la más pura imagen de lo que es, o debe ser, la poesía en el cine. Economía casi sinóptica de sus medios expresivos, de sus poderosos elementos expresivos, si queréis, ya que la imagen en movimiento tiene categoría de idioma universal, de esperanto de los ojos.

Poesía vieja como el mundo de un cine dos veces milenario. Podríamos decir que la primera sesión de cine-club fue ofrecida por Jehová después del Diluvio Universal, cuando proyectó en la pantalla aérea de un cielo virgen la señal de la bonanza, el technicolor del Arco Iris, la más prodigiosa anticipación de la técnica cinematográfica en los albores de la humanidad.

Pero estos son los armoniosos elementos del más puro equilibrio poético. Luego vendrá —y seguimos refiriéndonos a la misma película de Alfred Hitchcock— la poesía satánica y turbia de la subconciencia, de los sueños y sus interpretaciones, no viejos como el profesor Freud, sino antiguos como el Viejo Testamento.

Para orgullo de España, Salvador Dalí, Mèliés aerodinámico de nuestra época, asume la responsabilidad más difícil de las secuencias oníricas de «Recuerda». Nos parece estar contemplando algunos de sus cuadros más famosos, y que éstos echaran a andar, en virtud de un milagro bíblico, por los caminos del ancho mundo. Imaginaos lo que dirían los cuadros de Jerónimo El Bosco, por ejemplo, si sus figuras y sus alucinantes animalias comenzaran, de pronto, a tener voz y gesto. Algo así asume ante los ojos del espectador asombrado ese sueño de Gregory Peck, cabalístico y terrible, entre los recovecos de su amnesia. Y eso sucede después de aquel desfile de bellísimas imágenes bucólicas alzadas para la escenografía de un idilio campestre, con un fondo de altas montañas tutelares. Maravillosas escenas apenas sin transición, con la naturalidad de la ventana que se abre frente a una mágica naturaleza.

Excelsa y pura poesía cinematográfica. Sin el recurso de aquellas otras situaciones donde lo deductivo se da la mano con la ciencia infusa del psicoanálisis. Poesía creada, en fin. Pero creada autónómicamente con los poderosos elementos del cine. Con la autarquía de su propia belleza.



Cine y *surrealismo*

Pere Gimferrer

No puede hablarse de cine surrealista por dos razones: porque significa invocar un imposible (todo cine es necesariamente realista) o, si se prefiere, porque implica una tautología (todo cine es, por esencia, surrealista).

Bette Davis eyes

Ambivalencia o reversibilidad que ilustra el ser contradictorio de todas las artes. A la pregunta muy lógica —¿y por qué tiene el cine que ser realista?— que cabe oponer a todas las modernas corrientes teóricas que, venidas de André Bazin, fundamentan su evolución en la conquista de un realismo ontológico, sólo puede responderse con una muy simple constatación: el cine no puede ser sino realista, porque, apprehendida y transmitida por la cámara, cualquier realidad es ya, y para siempre, la realidad. El realismo es don inseparable de la imagen fotográfica, que infunde a las apariencias el latido inestable de la vida, ordenándolas y fijándolas ante nuestra retina cautivada por su flujo y variaciones rituales. Fascinación en la que la cámara, lejos de orientar nuestra mirada, se orienta ella misma y participa como miembro activo en el ceremonial. Todo arte se compone de signos —como ha formulado Roland Barthes— que requieren nuestra vigilia y reclaman con su centelleo la atención de mente y sentidos. Estos signos vienen aquí de la voz, de las miradas, de los cuerpos, de los ropajes, de los decorados; simultáneos pero divergentes, nos llevan de la mano, rendidos o forcejeantes, hacia sus propios dominios o continentes metafísicos. La armonía nacerá, pues, de la neutralidad, o acuerdo y conjura sensorial entre los signos concurrentes a la fascinación del espectáculo. Pero si en el espectáculo teatral unos signos —decorados, vestuario— permanecen y otros —palabras— varían constantemente (de ahí que los actores destaquen siempre sobre el decorado, ajenos a él, aun sin recurrir a técnicas distanciadoras, del mismo modo que la acción fílmica rodada al aire libre, sin transparencias, seguirá no obstante apareciendo siempre como superpuesta a la acción real) en el espectáculo cinematográfico ningún signo permanece inalterable. Y ello porque no vemos uno, sino veinticuatro fotogramas por segundo, microcosmos sucesivos de la imagen entre cuyas fisuras han pasado ya las lanzas hirientes del tiempo. No se me objete que este tiempo entra también en juego en el espectáculo teatral. En éste, el tiempo es experimentado igualmente por creadores y receptores del espectáculo. El tiempo cinematográfico, por el contrario, se nos aparece ya ahí, consumado, definitivo, irreversible, paralelo al nuestro, pero anterior y perdido sin remedio. Nada más lejos del arte teatral, cuya máxima característica es la inmediata simultaneidad vida-espectáculo, susceptibles siempre de intercambio o alteración de términos.

Mas esta realidad filmada, sustraída a nuestro dominio pero ejerciendo su fascinación sobre nosotros, nos llega aún (se hace ante nosotros, fenomenológicamente) a través de un último

signo, la imagen, que es a la vez signo y símbolo. Signo en sí misma, como tal imagen, en la vibración y remansamiento óptico que llama desde fuera a nuestra conciencia; símbolo, en cuanto vehículo o función encargada de transmitirnos otros signos, pero en ningún caso omnicomprendiva de ellos o totalitaria. Olvidar lo que la imagen tiene de símbolo y comerciar con ella como signo abstracto —ignorando que no sólo es, sino que también representa y restituye— nos conduce a una aberración que ni siquiera tiene el consuelo de ser esteticista: es, pongo por caso, el cine de vanguardia de las postrimerías del mudo, vertiginoso carrusel de imágenes vacías e intercambiables como tarjetones, que ejercían sobre la sensibilidad receptora una seudofascinación equivalente al mecanismo de los reflejos condicionados de Pávlov. Y es de justicia reconocer que no siempre los que han aspirado a un surrealismo cinematográfico han sabido sustraerse a esta tentación de la imagen como signo abstracto que se basta a sí mismo.

Signo, pues, y símbolo que nos transmite otros signos: una liturgia visual se ordena ante y para nosotros y nos encadena a su discurso de pausas, giros y tensiones. Realismo, de una parte, según hemos visto: aquello es necesariamente verdad, fijado para siempre por la cámara para nosotros. Pero surrealismo, sin embargo: esta realidad litúrgica, sensorial, de representaciones y apariencias desplazándose, tiene más que ver con el mundo mental que con el visible, más con la realidad interna que con la externa. Como una estatua de dos rostros, el cine nos enfrenta a la realidad y nos sustrae a ella. Este Adonis bicéfalo no entraba en las panoplias de la habitual mitología artística, y no es extraño que las divinidades menores le hayan vuelto por mucho tiempo las espaldas.

¿Se trunca, pues, la liturgia de lo cinematográfico por la intrusión de elementos llamados a despertar el misterio latente más allá de las cosas? Nada menos cierto: el misterio se integra en esta liturgia y vibra, muere y renace en el frenesí visual de apariencias y destellos ordenándose, fijeza y mutabilidad. Reencontrada la realidad total, en su ambigüedad y sus oscuras latencias vegetales, cada desplazamiento de la cámara absorbe, inhala o exhala la realidad, y el misterio. Una y otro coexisten en el espectáculo total, el cine de Mizoguchi, de Dreyer, de Lang, de Godard, poetas de la apariencia —pues la apariencia es de por sí poética— que a la vez nos llaman y nos alejan de su sortilegio sensorial.

Fragmento de *Cine y literatura*

PICASSO *fotos de cine*



JACQUES PRÉVERT y PABLO PICASSO Escena del film *La Vie commence demain* 1949



Pablo Picasso, 1953

El arte es una mentira que nos
permite decir la verdad

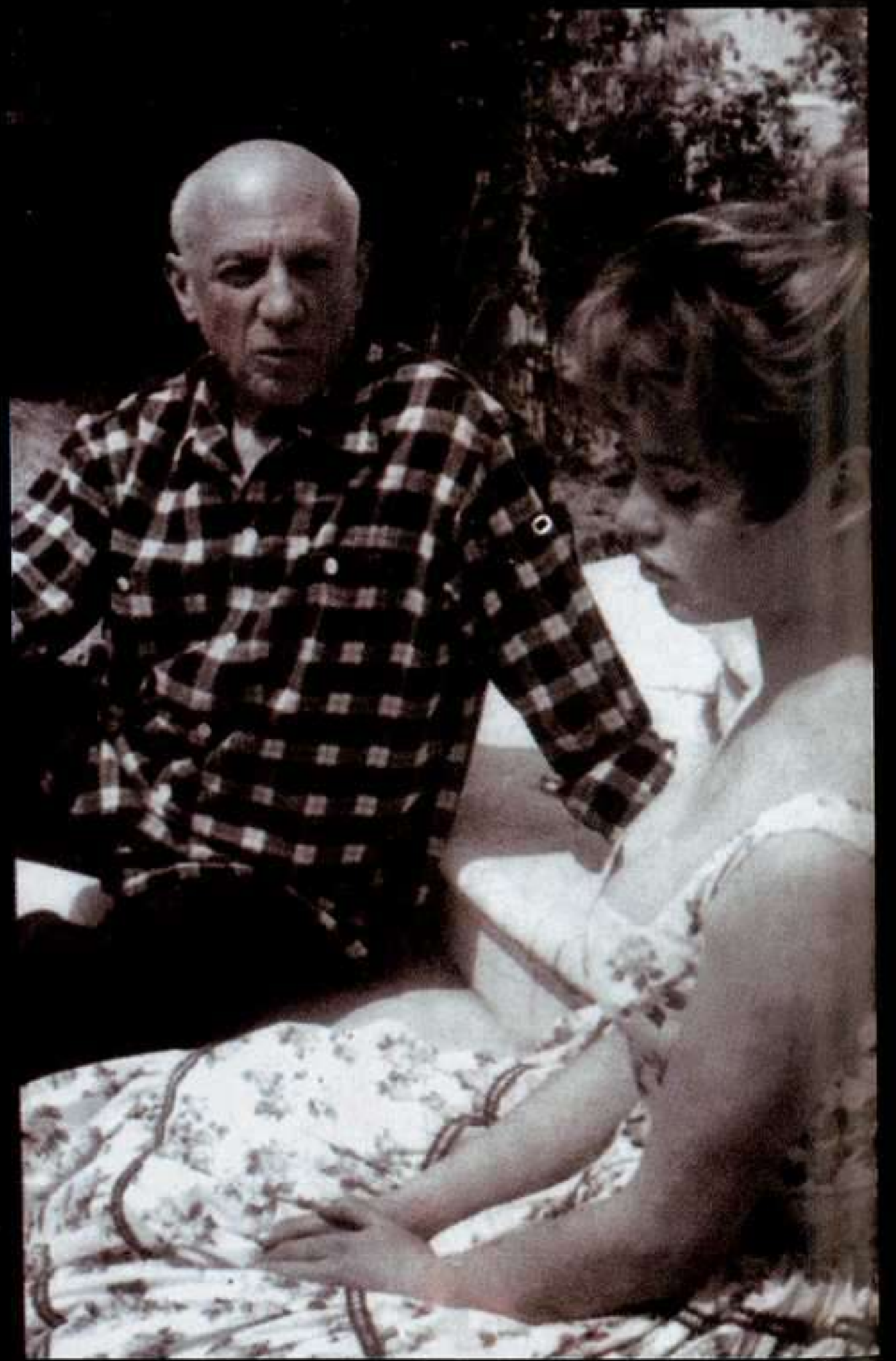
PABLO PICASSO



Le mystère Picasso de Henry-Georges Clouzot 1955



Picasso con Gary Cooper 1955



Picasso con Brigitte Bardot 1957



Jean Cocteau

El arte cinematográfico, como cualquier otro, se presenta bajo dos aspectos. O bien el arte activo, especie de periodismo sublimado cuyo objetivo es prestar servicios de carácter social; o bien este arte oculto, escondido, especie de explosivo retardado que parece, a primera vista, un lujo escandaloso, pero que constituye con el tiempo la figura menos perecedera de las patrias. No es frecuente que esta forma de arte muy secreta y normalmente muy mal recibida por el público se produzca fuera de la sombra; quiero decir fuera de los libros de tiradas restringidas o de los espectáculos de una noche. Por lo que conlleva de ruinoso, de inabordable y por la necesidad que impone de una enorme e inmediata recuperación, el cinematógrafo, arma de los poetas por excelencia, escapa al uso que fatalmente tenía que ser suyo. ¡Ninguna libertad en esta zona de libertad perfecta! Y cuando grandes poetas como Chaplin o Keaton lo adoptan, su única excusa consistirá en excitar la risa. La misma fuerza que gastan, si la gastaran en beneficio del drama y si sus «gags», en vez de someterse a lo burlesco, sirviesen a la tragedia, de inmediato la risa del público se volvería feroz y el linchamiento reemplazaría los aplausos.

Cada vez más el cinematógrafo se aleja de la autonomía e intenta confundirse con el teatro, teatro postizo y triste que ya no se beneficia de este esperanto sobrenatural de las imágenes.



Jean Cocteau *La sangre del poeta* 1930

Escenas como las de la vaca o del jefe de orquesta en *La Edad de Oro* de Buñuel se pueden considerar como un acontecimiento muy importante: la aparición del *gag* trágico. No dudo de que una mala risa las acoja; de todas formas existen y nada parará ya el río negro del que son la fuente.

He aquí el verdadero papel del mecenas. El mecenas no debe amparar los buenos negocios sino los negocios malos, ciertos negocios malos, los mejores posibles, los éxitos a largo plazo, las ganancias misteriosas que las pequeñas bolsas o las bolsas áridas no pueden esperar, que son el atributo de los verdaderos ricos, ricos de corazón y de dinero.

El vizconde y la vizcondesa de Noailles nos ofrecen este noble espectáculo. Un gran apellido y una gran fortuna que no pretenden quedarse debajo de los focos de la moda y que se colocan más allá, en la sombra donde trabajan los artistas a quienes aman, a quienes adivinan, a quienes respaldan, y quienes no encontrarían en ninguna otra parte el medio para expresarse libremente.

Por eso he aceptado su oferta después de tantos rechazos. A pesar de la amabilidad de las grandes empresas, la cortesía elemental nos obliga a no «*hacerles correr un riesgo*» y a «*trabajar para ellas con prudencia*». Aquí, nada de prudencia. La comandita cierra los ojos, se tapa los oídos y extrema la delicadeza hasta no molestar en el trabajo de estudio. Sea cual sea, la sorpresa será buena, aunque desencadene la reprobación del círculo mundano en medio del que nuestros mecenas, burlados, ridiculizados y expuestos a las peores insolencias, innovarán con mucha calma un papel desconocido de los salones que sólo puede ennoblecerlos.

La vida de un poeta, película sonora en el sentido en que lo entiende Chaplín, es un documental realista de acontecimientos irreales. El estilo importa menos en ella que la anécdota y el estilo de las imágenes permite a cada uno sacarle provecho, simbolizar según su mente, porque Freud tiene razón al decir, en el prefacio de *El Jugador*, que no hace falta que un artista haya pensado en ciertas cosas para que éstas se conviertan después en objeto principal de su obra.

León Felipe

EL CINE *y* EL POETA

Fragmentos



SALVADOR DALÍ *Rapsodia moderna (Las 7 artes)* 1957

«Vosotros veis el cine como es; yo lo veo como puede ser.»

Un buen cuento es como un poema... Y el cine es una máquina de contar cuentos. Se inventó porque el Poeta dijo un día: Un cuento bueno... un poema hay que contárselo a todos los habitantes del planeta.

El primer cuento del mundo se lo contó la serpiente a Adán y a Eva nada más. No había, por entonces, otros espectadores en el Edén. Fue el cuento aquel de la manzana con sorpresa, inédito entonces, y que después se ha repetido tantas veces.

Luego, el auditorio creció y los cuentos se contaron junto a las hogueras y el fogón... Más tarde, vino maese Pedro y los contó en la plaza pública ante una audiencia municipal y heterogénea. Después, los cómicos itinerarios del carro de Tespis llevaron los cuentos a los corrales de los burgos y los coliseos de las grandes metrópolis...

Pero esto no era bastante todavía.

Un buen cuento debía llegar a todas las latitudes de la Tierra, para que lo oyeran las naciones y los continentes...

Entonces... nace el cine.

Pero he aquí que ahora nadie sabe contar un cuento. ¿O será que ya no hay nada que contar en el mundo?

En realidad, todo está contado ya y no hay más que un cuento. El hombre moderno inventa mil cosas vanas todos los días, pero lo esencial está inventado desde hace muchos siglos. No hay más que un cuento, y lo que el hombre descubre ahora es una nueva manera de contar el mismo viejo cuento que contaron, con otros utensilios, los poetas antiguos.

La verdad es que el tesoro del hombre, todo el triste legado del hombre, es un diamante negro que cada época se complace

en engarzarlo sobre una montura diferente... Y esto es lo que inventamos: monturas.

El cine no es más que una montura. También lo fue la epopeya con su mecanismo primitivo, y el teatro religioso y la novela más tarde. La montura cambia, pero el cuento es el mismo.

Este cuento lo contaron siempre los poetas. Los poetas eran gente sin solar; ciegos y mendigos iluminados que apenas ganaban para cubrir sus carnes y que, en el mejor de los casos, salían bien pagados con *un vaso de bon vino*. Oficio de tan mezquina retribución no le buscaban para su provecho los diligentes y ambiciosos que querían enriquecerse con presteza. Los poetas, además, eran hombres malditos por los dioses. Y con esta maldición sagrada iban por el mundo sin que nadie les disputase su vocación demoníaca ni su ración despreciable en la despensa colectiva.

Pero he aquí que ahora, con el nuevo lenguaje del cine, con la nueva montura, contar un cuento parece cosa fácil y puede ser un negocio magnífico... Mercaderes, piratas de la literatura y vendedores de bisutería se apoderan de los antiguos y desdénados atributos del Poeta, y ellos mismos se ponen a contar el cuento.

Pero el cuento es la piedra sagrada, la piedra angular y fundamental del arte, la piedra preciosa a la que guarda y custodia la montura... El cuento es el poema..., el diamante negro sacado de las entrañas de

la Historia, de las entrañas de la Tierra, de las entrañas del Poeta y que simboliza el llanto cristalizado de la creación...

Dejo esto aquí como preámbulo y voy a comenzar.

El cine es un arte nuevo. Mejor será decir que es un género artístico nuevo. Apenas acaba de nacer. Va a doblar la esquina peligrosa de su infancia. Aun en sus ejemplos más logrados, no es más que una esperanza todavía. Y como todo lo que no ha llegado a su cabo, está sujeto a contingencias... A la acción de fuerzas favorables y adversas.

Para denunciar estas fuerzas, condenar las que tiendan a aniquilarle y fomentar las que le fortifican y ennoblecen, debe trabajar sobre él la crítica, como trabaja sobre cualquier organismo que comienza a caminar por la superficie de la Tierra: paternal y didáctica..., a veces agria y dolorosamente... Y más vale una crítica dura que una falta de crítica. Siempre hay que podar. Y el buen labrador sabe que es necesario acudir muchas veces a medidas drásticas para destruir al parásito y al gusano que amenazan la cosecha.

...

Todos los grandes temas de las mitologías y de los libros sagrados que recogió el teatro y a los que dio forma de poemas y de tragedias, se acomodarán a la clave del cine; la palabra se hará más sentenciosa y más precisa; la imagen plástica y las escenas vivas sustituirán al relato; y la luz de la cámara, al caer sobre los versos diamantinos que se salven de los grandes poemas antiguos, les hará brillar como nunca, con un resplandor de milagro y santidad.

No os esforcéis por inventar nuevas fábulas. Todas se han inventado ya. Descifrad y explicad las clásicas. Acomodad los viejos misterios a la medida de la pantalla.

El cine está en espera de los grandes cuentos clásicos, los cuales pienso, a veces, que se han escrito para este encuentro milagroso con la luz de la pantalla. Ahí está muerto el Edipo de Sófocles, porque no cabe ya en los escenarios apolillados que levantó la trompetería del siglo XIX. El Edipo, los dos Edipos, *los Tres Edipos*, con la interpretación psicológica de los poetas modernos, los ha de recoger un día el cine para dar a conocer a todos su misterio.

Donde se reúna el pueblo ha de acudir el Poeta. Y

jamás ningún Poeta ha tenido ocasión, como hoy, de que su mensaje pueda ganar al mismo tiempo a todos los hombres de la Tierra. Que los tenores anacrónicos, coronados de laurel, se queden con el proscenio polvoriento de los viejos coliseos, y los sombríos predicadores tonsurados con el púlpito de las catedrales.

¡Dadle al Poeta la pantalla! Obligadle a que la recoja, la levante del cieno y la dignifique, que es suya. Aunque él no lo quiera.

El cine nació como un juguete. Lo que tiene de estampa, de calcomanía, de teatro guiñol,

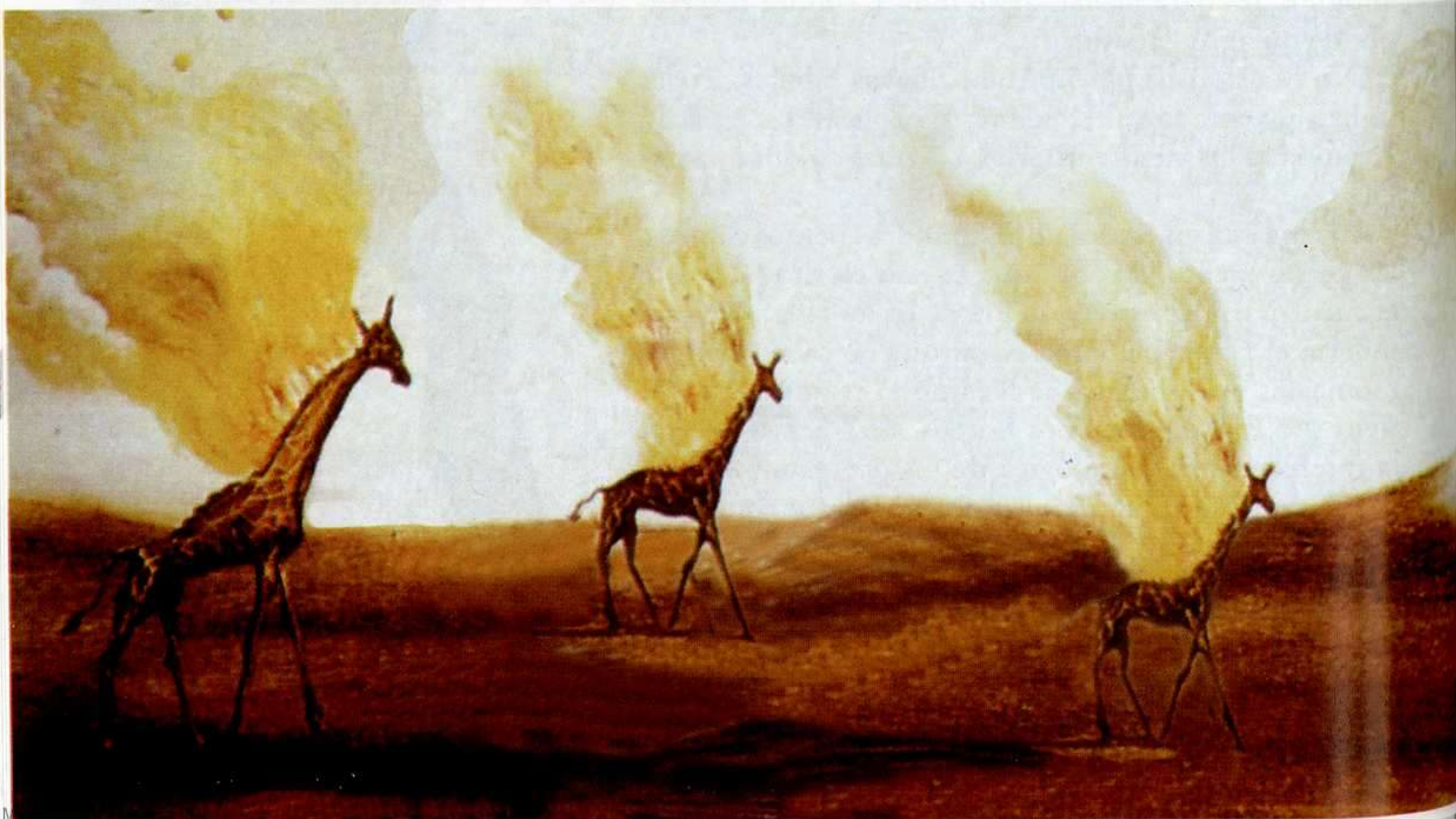


de sombras chinescas y de caja de música, le ganó la curiosidad infantil y despertó hasta en los hombres más huraños sus inocentes reservas escondidas; pero lo que tiene de cámara oscura, en la que entra y se aísla la persona, fue lo que le conquistó más prosélitos. Siendo un espectáculo de grandes masas, es el más individual, porque cada espectador queda solo y solitario en la sala oscura, sin conexión con la totalidad ni con el vecino más inmediato. Como allí nadie se ve, no se crea esa atmósfera aglutinante que liga los sentimientos y forma la conciencia colectiva. El espectador del cine es más puro que el del teatro y que el del circo, y más que el devoto de las iglesias; está más despegado del asiento y más dispuesto al raptó. En la sombra y solo, se ofrece dócil al éxtasis como

el místico en la noche oscura de su entrega. Lloro, río y se estremece como un ingenuo fantasma abandonado. Creo que el hombre nunca se ha entregado más y ha dejado tan sueltos los hilos y los resortes de la voluntad, de la conciencia y del pudor, y que nunca se ha ofrecido tan abiertamente a la admiración y a la sorpresa. Solo y en tinieblas, se ha atrevido a poner su corazón en el regazo para que hagan con él lo que quieran. (¡Y el poeta allá lejos, en su torre!)

• • •

Se acaba una época, se cierra un ciclo históricamente en la vida del cine. Esto es lo que origina la gran crisis actual. Aquí, en Hollywood y en todas partes. El cine va a pasar de la infancia a la mocedad. Ya ha aprendido a moverse, a expresarse, a hablar. Ya está preparado para decir algo. Hasta ahora no ha hecho más que manifestar su fantasmagoría. Su primera época, ésa que termina ahora, fue la época de la técnica, en que la linterna mágica y dinámica por sí sola era ya un espectáculo. Fue el momento en que todo el énfasis se puso en el invento, en el aparato maravilloso. El primer espectador del cine se satisfizo con el milagro aparente de ver mover las figuras y, embobado, se dejó asombrar por los trucos y la prestidigitación luminosa de la cámara. Fue el momento en que la máquina necesitaba pretextos para mostrar la maravilla de su mecanismo. El arte le ofreció entonces todo el repertorio tradicional de sus fábulas y algo de una menguada invención. El arte, hasta el viejo arte clásico, se sometió a la técnica cinematográfica que acababa de nacer. La misma poesía se le entregó. Pero todo cayó en manos de patanes y usureros. Sin



embargo, en donde hubo poesía, un poco de poesía, el milagro aparente de la cámara se hizo milagro divino y verdadero. Por su genuina calidad poética, de esa época se salvan tan sólo los cuentos infantiles y mágicos de Walt Disney y la pirueta lírica y angélica de Chaplin.

Ahora tiene que cambiar todo. Y todo tendrá que hacerse al revés de como se ha hecho hasta aquí. Ahora, el cine, la máquina, entrará al servicio del arte y de la Poesía. Ha llegado el momento en que la pantalla se ponga humildemente de rodillas ante el mensaje de los nuevos poetas.

Los camarógrafos y los directores técnicos se echarán las manos a la cabeza al leer esto y comenzarán a blasfemar. Ya conozco su léxico y no me detengo.

Dejando a un lado el cine didáctico informativo y documental, diré que en el campo estético una película, una gran película, debe estar hecha lo mismo que un poema. Una gran tragedia y una gran novela son poemas nada más. Y así debe ser un gran film. El poema cambia de clave tan sólo. Y el cine no es más que una nueva clave adonde pueden trasladarse los poemas. Esta clave tiene un ritmo más ligero, ya lo sé, y una preceptiva con exigencias peculiares... Pero esa preceptiva el Poeta puede aprenderla en media hora. Porque el poema, en el teatro, en la novela y en el cine, sigue rigiéndose por las mismas leyes viejas y eternas de Aristóteles. Esto es lo que se ha olvidado; probable-

mente, lo que la mayoría de los directores no ha sabido nunca. Por eso hablan tan petulantemente de la *continuity* y del *suspense* como si fuesen cualidades nuevas y privativas del cine. Toda obra de arte, lo mismo que el cine, tiene una línea temática que se mueve orgánicamente mediante una lógica poética, que es la continuidad, la cual debe ir cargada de emoción hasta el rapto..., que es el *suspense*, el nudo, el nudo en la garganta, el cual hay que deshacer sin azúcar y sin anestesia.

El que sabe hacer esto, para lo cual se necesita, además de disciplina, vocación y gracia teológica, es el Poeta; y ni el



fotógrafo, ni el director técnico, ni el carpintero podrán entrar jamás en el reino de la poesía si los dioses no les abren la puerta. ¿Entienden ustedes? ¿Saben ustedes lo que quiere decir esto? Que el cine, hasta ahora, ha vivido desenfocado, que ha puesto el énfasis sobre la técnica y ha tomado en *close-up* lo que debe estar en el fondo... que todo su edificio se ha organizado alrededor de un núcleo incompetente y secundario. Que el personaje creador es el Poeta y que todos los demás no son más que elementos cooperadores que le ayudan a organizar su creación, lo mismo el tramoyista que el actor, que el utilero, que el electricista, que el director técnico y que el fotógrafo.

El Poeta es el verdadero responsable, como el pintor es el responsable del cuadro. El Poeta sabe lo que quiere, y debe saber decir lo que quiere. Todo ha de ir acotado en el poema; primero poéticamente, después técnicamente, científicamente (aquí entra el director técnico), y no es necesario que el Poeta invada los laboratorios y los estudios. Le bastará con ver las pruebas, que son los *rushes*, y corregirlos como se corrigen las pruebas de un libro.

Y el poema es sagrado e intangible. Y nadie debe modificarlo más que el Poeta, en caso de necesidad.

El poema no puede ser juguete de productores, de directores, de fotógrafos y carpinteros. Si no se acomoda a las dimensiones de la pantalla, el Poeta buscará la manera de acomodarlo. El carpintero es capaz de cortar «Las Meninas» para embutirlas en un cuadro de cornucopia, porque para él el cuadro se ha hecho para el marco... Que el carpintero clave y cepille lo que se le encomiende, que ése es su oficio. Y que cada cual se siente en su silla.

Repito que un buen film debe ser un poema. Y un poema tiene la misma unidad, el mismo equilibrio y la misma armonía que esa catedral gótica que un arquitecto lírico fue levantando rítmicamente desde la cruz de la base hasta la cruz de la torre... y ningún albañil se atrevió nunca ni a añadirle una piedra ni a suprimir un contrafuerte... Pero vivimos en una época en que los albañiles se han sentado en la silla de los arquitectos y de los poetas.

Yo acepto la coordinación de todos los esfuerzos. Pero hay un trabajo inicial preliminar, el del Poeta, que no puede surgir de la coordinación de las voluntades del grupo o del equipo, porque todo poema arranca de una experiencia personal y nace de una angustia específica y subjetiva. Eso de hacer un poema entre varios señores reunidos en una mesa redonda como los consejeros de un banco es algo tan grotesco como norteamericano. En tribu, o al alimón, no se han construido nunca más que comedietas.