

I

ENSAYOS DE POÉTICA. MIRADAS SOBRE EL CONTACTO ENTRE EL CINE Y LA POESÍA

Jorge Oter
Santos Zunzunegui
(eds.)

EL COLOQUIO
DE LAS MUSAS.
Sobre el cine y
las demás artes

eman la zabal zaku



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

ENSAYOS DE POÉTICA

Miradas sobre el contacto
entre el cine y la poesía

ENSAYOS DE POÉTICA

Miradas sobre el contacto
entre el cine y la poesía

Jorge Oter
Santos Zunzunegui (eds.)

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

CIP. Biblioteca Universitaria

Ensayos de poética [Recurso electrónico]: miradas sobre el contacto entre el cine y la poesía / Jorge Oter González, Santos Zunzunegui (eds.) - Datos. - Bilbao : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, [2019]. - 1 recurso en línea : PDF (120 p.)

Modo de acceso: World Wide Web

ISBN: 978-84-9082-833-5.

1. Cine y literatura. 2. Poesía. I. Oter González, Jorge, coed. II. Zunzunegui, Santos, coed.

(0.034)791.43:82

El curso de verano de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) *Cine y poesía. Del hecho poético a la página filmada* tuvo lugar del 15 al 17 de junio de 2015 en Bizkaia Aretoa (Bilbao).

Dirección: Jorge Oter y Santos Zunzunegui (MAC). Participantes: Santos Zunzunegui, Paulino Viota, Pilar Carrera, Alberte Pagán, Gabriel Villota, M.ª Soliña Barreiro, José Julián Bakedano, Germán Rodríguez y Lois Patiño.

Agradecemos a Victoria Cirlot el consentimiento para la publicación de textos de Juan Eduardo Cirlot dentro del capítulo *Bronwyn* del presente volumen. Dichos textos retoman, con algunas modificaciones, los aparecidos en el libro *Bronwyn* (Siruela, 2001: páginas 60, 61, 86, 174, 185, 210, 221, 229, 231, 236, 250). Las imágenes contenidas dentro del mismo capítulo provienen del cortometraje *Bronwyn de Juan Eduardo Cirlot* (José Julián Bakedano & Germán Rodríguez, 2015), con autorización de sus autores.

Esta publicación ha sido promovida y financiada por el grupo de investigación **Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo** (MAC) (IT1048-16, Gobierno Vasco), adscrito al Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU).



mac

Ikus-entzunezko Garaikideen Mutazioak
Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-9082-833-5

ÍNDICE

Presentación	9
Introducción	11
<i>Entre los sueños y la materia. (Cine y poesía: notas para un prólogo), por Gabriel Villota Toyos</i>	15
<i>De los amantes fervientes a los sabios austeros o de qué hablamos cuando hablamos de poesía, por Santos Zunzunegui</i>	29
<i>Fotogenia y ostranenie, la especificidad poética de la vanguardia, por M.^a Soliña Barreiro González</i>	43
<i>Formas del cine-poema (Los caminos de la poesía en el cine), por Alberte Pagán</i>	71
<i>Bronwyn, por José Julián Bakedano y Germán Rodríguez</i>	89
Autores	113

PRESENTACIÓN

2013, 2014, 2015, 2016 y 2017 han sido años intensos para mí como miembro del Comité Académico de la Fundación Cursos de Verano/Uda Ikastaroak de UPV/EHU, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, y es que han sido años de mucha responsabilidad.

La trastienda del cargo de Directora de Proyección del Campus de Bizkaia es muy complicada. Te sitúa ante una gran mesa, con especialistas de todas las áreas, que han estudiado las propuestas que han llegado en plazo a la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea y deben cribarlas. En esa mesa de uno de los imponentes salones del Palacio de Miramar, en Donostia, se dirime cada año una apuesta para los Cursos de Verano, porque, más allá del interés académico de las propuestas estudiadas, se juega a futuros (por utilizar un símil bursátil). ¿El título de las propuestas será persuasivo? ¿El profesorado invitado tendrá habilidades divulgativas? ¿Qué es lo que interesará realmente al público?

Un curso de verano ocupa un espacio y un tiempo lúdico, y por tanto procura abrir las mentes, sin la presión de la evaluación del curso académico. Y sirve para tender puentes

entre la universidad y los deseos de aprender de las personas, a quienes gusta reflexionar y están deseosas de conocer de cerca a expertos en los temas de su interés. En esa mesa de apuestas en Miramar, por lo tanto, necesitas argumentos para pelear por los cursos que —bajo la responsabilidad que te otorga el Rector— has escrutado días antes porque, si no lo haces, tus apuestas fracasarán. Considero que para estar en esa mesa hay que tener conocimiento, sí, pero también olfato periodístico. Ser una especie de cazadora de tendencias en el ámbito de la ciencia y la cultura.

Al contrario de lo que sucede en el mundo anglosajón, ni las artes escénicas, ni la danza, ni la música, ni el teatro caben en los estudios de grado en la universidad vasca (en el marco de la universidad española). El cine todavía arrastra el lastre de haber entrado en la Academia universitaria casi a hurtadillas, más cerca de lo subjetivo que de lo objetivo y por lo tanto pareciera que lejos de lo científico. Y por ello, el cine, una expresión artística que bebe de la literatura, de la plástica y de la música, que propicia momentos que te iluminan, donde entiendes el sentido de cosas que apenas intuyes, pensé que debía tener su lugar en Bilbao. De ahí que cursos de verano como el que propuso Jorge Oter, bajo el manto del catedrático Santos Zunzunegui, me diera argumentos más que suficientes para defenderlo. Hubo un tiempo en el que algunas personas y algunas ideas nos confabulamos para favorecer un tiempo y un lugar donde apreciar la belleza y el porqué de las cosas. Y me alegro de haberlo hecho, porque con ese convencimiento nace también un libro sobre cine y poesía. Agradezco a Jorge y a Santos la oportunidad de contarle en estas líneas.

Dra. Miren Gabantxo Uriagereka

Directora de Proyección del Campus de Bizkaia y Miembro
del Comité Académico de la Fundación Cursos de Verano/
Uda Ikastaroak, UPV/EHU (2013-2017)

INTRODUCCIÓN

Con la celebración del curso de verano *Cine y poesía. Del hecho poético a la página filmada* (junio de 2015, Bilbao), el grupo de investigación Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo (MAC) dio comienzo a la organización de una serie de cursos de verano centrados en el estudio de las relaciones entre el cine y las demás artes.

Si el cine, como integrante paradigmático de ese «audiovisual» que inunda la cotidianeidad actual, ha venido ocupando un lugar predominante en el panorama cultural del siglo xx, lo ha hecho en convivencia con otros sistemas de expresión de diferente naturaleza, pero con los que necesariamente ha dialogado, de los cuales ha recogido influencias y a los que, a su vez, ha contaminado. Por eso es necesario detenerse con un cierto detalle en el análisis de las «mutaciones» que ha producido el diálogo cruzado (unas veces explícito, otras implícito) entre el cine y las otras artes. De aquí que una de las líneas de trabajo del grupo MAC sea la exploración sistemática de esos intercambios, los cuales no son abordados meramente según una premisa analítica, tantas veces circunscrita al reducto del estudio académico, sino que se afrontan también desde una vocación de difusión que persigue la

transmisión de conocimientos capaces de constituirse en instrumentos críticos que permitan, finalmente, una lectura competente de los discursos puestos en circulación en el mundo que nos rodea.

En relación directa con ambos planteamientos, el propósito de los cursos es el de, bajo la cobertura de los Cursos de verano de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), desplegar una serie de encuentros articulados a lo largo de tres jornadas en los que, gracias a la colaboración de profesores y especialistas invitados, sea posible poner el foco de atención en cada uno de dichos intercambios, mediante la proyección de una mirada plural sobre una variante precisa de la relación entre el cine y las artes.

Nadie debería extrañarse de que, en este contexto, la primera edición de los cursos se centrara en las relaciones entre cine y poesía, en un cuestionamiento de cómo puede entenderse «lo poético» en relación al cinematógrafo. Tanto más cuanto que «lo poético» puede ser pensado como un género, sí, pero sobre todo como una cualidad transversal presente en cualquier forma artística. Los participantes, principalmente provenientes del mundo académico, ofrecieron una serie de aproximaciones a partir de sus ámbitos de especialización. Estos acercamientos brindaron al público, por un lado, la oportunidad de asistir a la conformación de un recorrido singular y espontáneo por la Historia del Cine, así como, por el otro, la de ampliar más adelante sus conocimientos a partir de las pistas condensadas en las lecciones. No podía faltar en un encuentro de este cariz la participación de artistas a los que se pidió que se acercaran al problema a partir de su praxis.

La presente serie de libros vinculados a los cursos pretende proporcionar una continuación «material» al carácter efímero de la propuesta original. Los textos que reúnen están inspirados total o parcialmente en las po-

nencias ofrecidas en las jornadas, sin que representen en ningún caso una mera transcripción de las mismas, sino una oportunidad para los autores de prolongar la experiencia original en un nuevo formato, estableciendo, de la misma, una nueva lógica entre las diferentes aportaciones. Los volúmenes que integran la serie están concebidos, por tanto, con la voluntad de dotar de una nueva vida a los materiales de partida. Quieren proponer a sus lectores, tanto si fueron asistentes a los cursos como si no, una serie de conceptos e ideas que éstos puedan movilizar en sus exploraciones ulteriores, utilizándolos al servicio de sus intereses singulares.

Jorge Oter y Santos Zunzunegui

ENTRE
LOS SUEÑOS
Y LA MATERIA

(Cine y poesía:
notas para un prólogo)

Gabriel Villota Toyos

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿De qué hablamos cuando hablamos de poesía? Si nos remontamos a la concepción de la antigua Grecia, encontramos que la idea de Poesía abarcaba tanto el género lírico como el dramático (es decir, el que se refiere a lo que genéricamente consideramos hoy «teatro») o el épico (lo que en términos generales consideramos «narrativa»), estando todos ellos escritos igualmente en verso y de forma rítmica; será solo con el tiempo cuando acabemos designando como «poesía» únicamente a aquella forma que se relacionaba con el género lírico, y estaba vinculada directamente a la música (en concreto al acompañamiento de la lira). Sin embargo, en textos como la *Poética* de Aristóteles todavía se remite por igual a todos y cada uno de estos géneros, que llevan dentro de sí, aún en estado embrionario, lo que será la historia de la literatura occidental en su conjunto. Por tanto, una cierta ambigüedad respecto a lo que consideramos poético está ya implícita desde el principio. Si además sumamos a esto la traslación de ese supuesto carácter poético a una expresión de naturaleza diferente, como es la cinematográfica, la ambigüedad aumentará notablemente.

Por ello partimos aquí de una única certeza: definir cuál es el componente poético que puede encontrarse en el cine es una tarea harto confusa y compleja. Sin embargo, es también una intuición compartida por muchos, desde los primeros tiempos de este medio de expresión, que ese aroma de lo que ambiguamente llamamos «poético» se desprende con facilidad de las imágenes y sonidos de los que están hechas las películas. Será por tanto objetivo de este libro, y de las líneas con las que desde aquí queremos prologarlo, dilucidar en qué aspectos, a partir de qué presupuestos, y en qué condiciones podemos hablar de la

existencia de un lenguaje poético en relación al arte cinematográfico.

2. UNA CUESTIÓN DE BASE SINESTÉSICA

Comenzando por el ya mencionado Aristóteles, este nos dice en su texto que lo que él denomina un «lenguaje agradable» habría de constar de «ritmo, armonía y música» (1996, p. 237). Luego aquí tendríamos ya algunas características de las que ir tirando: nociones tales como «ritmo» o «armonía» visual no son al fin y al cabo tan extrañas, y han sido teorizadas en numerosos tratados de estética. Pero hablar de «musicalidad» visual tal vez sea no obstante algo más complicado, en tanto en cuanto nos remite a un terreno más abiertamente sinestésico: lo propio de unos sentidos captados por otros, transmutados quizás metafóricamente (también en su origen el ritmo o la armonía visual, en cuanto conceptos musicales, en su aplicación a las artes visuales devenían nociones de efecto sinestésico, pero este con el uso ha acabado naturalizado y por tanto pasa desapercibido).

Si nos paramos a profundizar algo más, encontraremos que en la base del uso poético de la sinestesia se encuentra una figura más elemental, e incluso diríamos la más fundamental del hecho poético: la metáfora (según Aristóteles, es «la transposición de un nombre a una cosa distinta» [ibíd., p. 293]). Y es que, a fin de cuentas, si tenemos en cuenta que en una operación de carácter sinestésico estamos asistiendo a una traslación perceptiva de unos sentidos a otros, en el fondo esto no deja de ser, en su base misma, una metáfora, pues esta etimológicamente se refiere al «transporte» (*metaphorikós*), en cuanto que no deja

de funcionar como una suerte de «intercambiador de lugares y funciones» presente de manera inevitable en el corazón mismo del lenguaje:

no hay nada que no pase con y mediante la metáfora. Todo enunciado a propósito de cualquier cosa que pase, incluida la metáfora, no tendrá lugar *sin* metáfora. (Derrida, 1989, p. 210) [Cursivas en el original].

En el sentido en que lo expresa Derrida se puede decir que la metáfora es consustancial al hecho lingüístico. De modo más específico y habitual, la metáfora nos da acceso a lo «desconocido» mediante un «rodeo por algo familiar reconocible» (*ibíd.*, p. 224). Pensamos que esta idea de traslación, de rodeo para llegar a acceder a aquellas zonas oscuras que escapan a nuestro conocimiento inmediato, está también presente en el hecho cinematográfico: y en esa medida, constituye desde lo metafórico el carácter poético del lenguaje fílmico. Así lo consideró también Pier Paolo Pasolini, para quien la «artisticidad del cine, su violencia expresiva, su corporeidad onírica» constituía precisamente su «fundamental metafóricidad» (Pasolini, 1970, p. 18), dado que careciendo según él de un «léxico conceptual y abstracto», su naturaleza se volvía necesaria y poderosamente metafórica (*ibíd.*, p. 22).

3. ALGUNAS POLÉMICAS PIONERAS

Para dilucidar hasta qué punto este carácter sinestésico que nos traslada perceptivamente de un lenguaje al otro y que nos lleva mediante la metáfora de las palabras a las imágenes y sonidos se encuentra presente en el hecho cinematográfico, sería conveniente observar algu-

nos ejemplos que a comienzos del siglo xx ya lo intentaron de forma más o menos explícita. Jorge Urrutia se ha referido a ellos, a partir de Ricciotto Canudo, cuando este distinguiera junto con otros cineastas y críticos entre dos tipos de cine: uno de carácter más referencial, sustentado en un «enguaje basado en la reproducción de los objetos, los hechos y las relaciones de la realidad experimentada», frente al que había de surgir otro, llamado con frecuencia «cine puro», que por influencia de las corrientes vanguardistas de la época buscaría más bien la ruptura, cierto es que desde perspectivas muy diversas entre sí (Urrutia, 2000, p. 409). Esa errática búsqueda de un cine puro se centraría, de modo tan frecuente como inútil, en la «búsqueda de su especificidad como lenguaje», entendiéndose que ahí radicaría la clave que le permitiría huir «de lo puramente mostrativo», o sea, «de lo “prosaico”», y en ese sentido acercarse a lo «poético», pues al parecer «en el cine resulta experimental el mero hecho de no contar, es decir, ocupar un espacio equivalente al que, en literatura, cubre la poesía» (*ibíd.*, p. 411). Sin embargo, enseguida observa Urrutia cómo estas afirmaciones están llenas de simplificaciones y trampas, pues no podemos «retirar la narratividad del campo poético», del mismo modo que nada nos garantiza el carácter poético de «cualquier texto no narrativo» (*ibíd.*). Ya en los años cincuenta André Bazin zanjaría esta discusión con su defensa, precisamente, de un cine impuro (*ibíd.*, p. 410-11).

Al margen de estas discusiones, algunos modos de hacer se reivindicaron como propios de un supuesto cine poético, pese a que su especificidad resulta difícil de defender: como bien afirma en su texto Urrutia, una película como *Entr'acte* (1924), de René Clair, puede ser entendida tanto como un poema cinematográfico como también como un «producto de la conexión de la pintura y la música» (*ibíd.*, p. 412), por lo cual llegamos a la conclusión de que el efecto sinestésico presente en el cine es altamente ambiguo y subjetivo.

4. OTRAS POLÉMICAS VANGUARDISTAS Y TARDOMODERNAS

Como Adriano Aprà nos recuerda en su «Premisa» a la mítica publicación de *Cine de poesía contra cine de prosa*¹, ya entre los cineastas soviéticos se dio esta discusión; mientras que Eisenstein defendió la idea de utilizar la poesía como «método» de montaje casi a partir de unos *a priori* aristotélicos, podríamos decir, pues consideraba que «al alejarse por un momento del drama en el sentido propio, el cine ha asimilado perfectamente los métodos de la épica y de la lírica» (Aprà, 1970, p. 6), encontramos que sin embargo para Yukevitch, también citado por Aprà, aquel cine «puro» de comienzos de siglo que buscaba precisamente la poesía de las imágenes, en cuanto que «lenguaje poético donde los encuadres se han transformado en ritmos, y son recitados como versos», habría llevado en último extremo «a la negación del hombre, convertido en objeto, a la reducción de la acción a una pantomima este-reotipada» (*ibíd.*).

Sin embargo, ¿podemos acaso afirmar que cuando hablan de poesía todos se refieren a lo mismo? Es difícil sostenerlo, incluso cuando, con indudable habilidad editorial, se trata de enfrentar desde el título dos posturas aparentemente antagónicas, pero que en realidad hablan de co-

¹ Polémica confrontación entre los argumentos al respecto de Pier Paolo Pasolini y los de Eric Rohmer, editada en España por Anagrama en Barcelona en 1970 con edición y traducción a cargo de Joaquín Jordá. Como es bien conocido, el volumen constaba de la conferencia titulada «Cine de poesía», dada por Pasolini en el Festival de Pésaro en 1965, y la entrevista realizada a Rohmer poco después y publicada bajo el título «Lo antiguo y lo nuevo» en el número 172 de *Cahiers du cinéma* ese mismo año.

sas bastante diferentes, como son las que sustentan Pasolini y el al pie citado Eric Rohmer (con quien comparte la publicación mencionada). De hecho el mismo Joaquín Jordá, responsable de la traducción y de la edición española de la misma, afirma en su «Punto final» al cuadernillo que dicha polémica no resulta «excesivamente enriquecedora acerca de las posiciones del cine como “poesía” o como “prosa” que ambos pretenden defender» (Jordá, 1970, p. 89).

En opinión de Aprà, en la polémica que resurge en los años sesenta en realidad está implícita una cuestión de raigambre semiótica, que diferenciaría una concepción de cine-lenguaje («un cine de representación»), que sería la que se colige de las opiniones defendidas por Eric Rohmer en la entrevista de *Cahiers du cinéma*, frente a una concepción de cine-lengua que es la que se desprende de la ponencia presentada por Pier Paolo Pasolini en el Festival de Pésaro (Aprà, 1970, p. 7).

5. LA POESÍA COMO EXPRESIÓN DEL «YO» SUBJETIVO EN PASOLINI

En su comentada ponencia Pasolini se referirá a lo que él llama «lengua del cine» como una «lengua de poesía», frente a una tradición cinematográfica que se había más bien constituido históricamente como «lengua de prosa narrativa» (Pasolini, 1970, p. 18). Pero, ¿en qué consiste dicha «lengua de poesía»? Veremos que la distinción fundamental que hace es la de la defensa de la expresión de una subjetividad, frente a la tendencia «naturalista y ob-

jetiva» que mostraba la lengua cinematográfica; Pasolini cree sin embargo que «la tendencia del lenguaje cinematográfico debería ser una tendencia expresivamente subjetivo-lírica» (*ibíd.*, p. 19-20). Y esta expresión de la subjetividad, como es bien conocido en Pasolini, se desarrolla sobre todo en la búsqueda de lo que él denominara «narración libre indirecta», o «subjetiva libre indirecta» (que desarrollaría técnicamente con el uso sucesivo de dos puntos de vista, y las entradas y salidas «obsesivas» de los personajes en el encuadre, entre otros recursos; ver p. 23-30), a fin de que autor y personaje se confundan en una única voz, adoptando aquel finalmente la lengua del segundo; pero esto en cine, según Pasolini, no es posible paradójicamente a un nivel lingüístico, sino solo estilístico, por lo que el realizador se verá obligado a buscarlo de manera formalista mediante determinados «procedimientos típicos de la “lengua de poesía”», que además en el caso del cine supone «una especie de retorno a los orígenes: hasta volver a encontrar en los medios técnicos del cine la originaria calidad onírica, bárbara, irregular, agresiva, visionaria», que él identifica en varios compañeros generacionales de aquello que llamaríamos los Nuevos Cines (y cita a Antonioni, Bertolucci, Godard, Rocha, Forman) (*ibíd.*, p. 28-29). De todo ello surgirá una serie de «estilemas cinematográficos» que a juicio de Pasolini son «hechos lingüísticos puros» que acabarán constituyendo una «lengua del cine de poesía» (*ibíd.*, p. 36). Esto no quiere decir, como comenta explícitamente Pasolini, que el cine clásico carezca de una poética: pero en ese caso la poesía que se desprende de las imágenes es «interna» a la estructura narrativa, que no consiste en la de un poema, sino en la de un relato; mientras que en la «lengua de la poesía cinematográfica» la estructura es más bien la de un «pseudo-relato» «cuya subjetividad está asegurada por el uso pretextual de la “subjetiva libre indirecta”: y cuyo verdadero protagonista es el estilo», y enumera: «los contraluces constantes y fingidamente casuales con sus deslumbramientos en la cámara, los vacilantes movimientos de la cámara a

mano, los travellings exasperados, los montajes equivocados por razones expresivas, los empalmes irritantes, las inmovilidades interminables sobre una misma imagen, etc.» (*ibíd.*, p. 38-39).

Como el mismo Joaquín Jordá señala en una fecha tan temprana como 1970, año de la edición del mencionado cuaderno, hay mucho de ingenuidad en estas palabras de Pasolini; y con acierto recuerda cómo en las propuestas más interesantes de la vanguardia cinematográfica de la época, como sería para él el caso de Straub y Huillet, la inmensa mayoría de estos procedimientos están excluidos (Jordá, 1970, p. 39, nota 3). Desligándose su planteamiento poético además, añadiríamos, de la supuesta necesidad del ejercicio de un punto de vista subjetivo por parte de sus enunciadores, tal y como lo defendía Pasolini.

6. POR UNA POÉTICA AUDIOVISUAL OBJETIVA: LA MATERIALIDAD DEL CINE

En este sentido querríamos detenernos brevemente aquí para cuestionar, en términos generales, la relación sobreentendida (al menos en el caso de Pasolini), entre poesía y subjetividad, esto es, lo poético en el cine en cuanto que expresión de la subjetividad del autor.

Ya fue Rimbaud quien en sus respectivas cartas a George Izambard y Paul Demeny (*Lettres du voyant* [Cartas del vidente], 1871) propusiera la necesidad de una poesía ob-

jetiva, entendiendo que el propósito de esta sería que el poeta no hablara ya de su universo individual, sino que se convirtiera en una suerte de «vidente», en un catalizador capaz de sintonizar con la Realidad Objetiva del universo, y materializarla en forma de poema. Este punto de vista es el que con otras palabras, pero similares razones, defendería Rainer Maria Rilke décadas después, a comienzos del siglo xx, al hablar del «poema-cosa»: se trata de un poema que existe por sí mismo, es decir, tiene su propia realidad objetiva, más allá de la subjetividad del poeta, que este tratará de mostrar mediante el ejercicio de una observación detallada.

Pasolini sin embargo en su texto parecía relacionar la objetividad de la lengua con el naturalismo, y ambos con una lengua de prosa, que según él sería la que caracterizaría las primeras décadas del cine, y frente a la que, como veíamos, la evidenciación retórica y expresiva del propio medio sería la respuesta en clave de subjetividad y de poética, incluso hasta el punto de ofrecer «otro film» dentro del filme (Pasolini, 1970, p. 19, 35).

Eric Rohmer, en la entrevista que funciona como respuesta al texto citado, habla claramente de su interés contrario, en el sentido en que no está interesado en que en el cine «deba sentirse la cámara» (más bien se declara partidario de llegar a un cine en el que la cámara pudiera llegar a ser «completamente invisible»), y que esto por otro lado no es garantía de que el cine sea moderno, ni por otro lado cree que el cine para ser moderno tenga que sea «un cine de poesía» (Rohmer, 1970, p. 43, 46). Por tanto nos quedaría por saber la cuestión de si, desde esta perspectiva que Rohmer defiende, habría la posibilidad de concebir una poética del cine que partiera de la objetividad de este (al margen de que lo consideremos moderno o no: cuestión, creo, aquí secundaria), tal y como, cada uno a su manera, Rimbaud o Rilke defendieron la objetividad del poema. Y creemos, en efecto, que sí que se dan

algunas coincidencias, pues como aquellos propusieran que la poesía o lo poético existía de suyo, y que el poeta no era más que un instrumento, una suerte de mediador que lo objetivaba, es decir, lo materializaba, también Rohmer opina que el cine puede funcionar en el mismo sentido: «El cine es un medio para hacer descubrir la poesía (...). Pero no es el cine lo que es poético», nos dice, «es la cosa mostrada lo que lo es» y «es la mirada del cineasta la que lo poetiza» (*ibíd.*, p. 51).

Esta manera de hacer emerger lo poético se basará por tanto en un proceso de materialización, que como recientemente nos ha recordado Iker Pérez Goiri² a través de Jacques Aumont, revela, mediante los registros de la cámara y el magnetófono, «la presencia de las materias del mundo»:

He aquí la ficción de una materia: las materias del mundo que a través de la imagen cinematográfica se construyen como presencias y huellas (materia ontológica y mental) y al mismo tiempo se inscriben y son elaboradas en una materia de imagen, en la propia materialidad de la imagen fílmica. (Pérez Goiri, 2017, p. 73)

La búsqueda de una poema objetivo, por tanto, que sintonizara, por así decirlo, con la poesía del mundo, tendría como recurso más adecuado en el cine el proceso de materialización de la imagen fílmica que el propio dispositivo técnico de registro propicia: «en arte, tanto en pintura como en música», nos recuerda Pérez Goiri con palabras de Deleuze, «no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de capturar fuerzas» (*ibíd.*, p. 78). Y la pantalla

² Pérez Goiri (2017) ha presentado una tesis doctoral titulada precisamente *El pensamiento poético en la imagen cinematográfica*, a la que tuve el honor de asistir en calidad de tribunal: conste aquí el interés que para todas las cuestiones discutidas en este volumen tiene dicho trabajo de investigación.

sería por tanto el lugar donde esas presencias y fuerzas materiales del cosmos, tal y como sucedía en las paredes de la cueva prehistórica, se incorporan y surgen como acontecimiento material, dejando su huella: una huella que no es simple espectro, como pensara Gorki, sino sustancia ella misma.

Sin duda alguna la subjetividad ha sido un campo propicio para la expresión artística y poética desde tiempos remotos (aunque el Romanticismo la reivindicara especialmente), y en esa misma medida lo puede ser también para entender la expresión de un cierto tipo de cine poético, tal y como reclamara Pasolini; pero, como aquí hemos tratado de mostrar, igualmente hay una posibilidad expresiva del hecho poético en la búsqueda de la objetividad sustancial del poema: y el cine es un medio de expresión que a partir de su propia naturaleza material parece propiciar esa por lo demás inefable conexión poética entre creador y receptor de la obra.

Junio 2017

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aprà, A. (1970). Premisa. En P. P. Pasolini y E. Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.

Aristóteles. (ed. 1996). *Poética*. Barcelona: Bosch.

Derrida, J. (1989). La retirada de la metáfora. En J. Derrida, *La deconstrucción de las fronteras en filosofía*. Barcelona: Paidós.

Jordá, J. (1970). Punto final. En P. P. Pasolini y E. Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.

Pasolini, P. P. (1970). Cine de poesía. En P. P. Pasolini y E. Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.

Pérez Goiri, I. (2017). *El pensamiento poético en la imagen cinematográfica* (Tesis doctoral). Universidad del País Vasco, Leioa.

Rohmer, E. (1970). Lo antiguo y lo nuevo. En P. P. Pasolini y E. Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.

Urrutia, J. (2000). Cine y poesía. *Príncipe de Viana. Anejo*, 18, 405-414.

DE LOS AMANTES
FERVIENTES
A LOS SABIOS
AUSTEROS
O DE QUÉ
HABLAMOS
CUANDO
HABLAMOS
DE POESÍA

Santos Zunzunegui

Los practicantes de esa ignota metodología que se conoce como la semiótica compartimos una afición con el comisario Kostas Jaritos, el inspector de policía salido de la imaginación (y de una aguda observación de su realidad circundante) del escritor griego Petros Márkaris. Como él, somos compulsivos consultores de diccionarios. La diferencia está en que en su caso esta lectura sirve para relajar las tensiones de la vida cotidiana en la Grecia de nuestros días. Nosotros solemos buscar, en los pequeños relatos en que se despliegan las diversas acepciones de las palabras, una guía que nos permita introducirnos en la doxa dominante en torno a ciertos conceptos.

Y como de poesía se trata propongo al lector que me acompañe en un breve periplo por la manera en que algunos diccionarios prestigiosos han tomado el pulso de lo que se piensa cuando se piensa en esa evanescente cosa que llamamos «poesía». Vaya por delante que, con plena conciencia, he elegido dos de entre los muchos existentes para poder tener delante lo que llamaré una visión más o menos convencional y poder contrastarla con otra más audaz.

Nadie se sorprenderá a estas alturas si sostengo que la aproximación del *Diccionario de la lengua española* (23.^a edición) de la Real Academia de la Lengua participa de la característica enunciada en primer lugar. Estas son las acepciones tomadas en consideración:

1. f. Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o prosa.
2. f. Cada uno de los géneros en que se dividen las obras literarias. *Poesía épica, lírica, dramática.*
3. f. por antonom. poesía lírica.
4. f. Poema, composición en verso.
5. f. Poema lírico en verso.

6. f. Idealidad, lirismo, cualidad que suscita un sentimiento hondo de belleza manifiesta o no por medio del lenguaje.
7. f. Arte de componer obras poéticas en verso o prosa.

Como puede apreciarse en una rápida ojeada, para nuestro diccionario oficial la poesía se manifiesta, casi siempre (las excepciones parecen contempladas en la acepción 6) en el terreno del uso de las lenguas naturales, en el territorio de la palabra hablada o escrita. Bien es verdad que (concesión importante) la prosa (palabras, al fin) puede ser vehículo posible de la poesía (acepción 7). De hecho, varias de las acepciones apuntan hacia los «contenedores» de carácter verbal susceptibles de ser portadores de eso que se describe en la acepción primera. Habrá que esperar, como hemos señalado, a la acepción 6 para encontrar una tímida apertura hacia la consideración de que la poesía puede habitar en terrenos distintos de lo que en ella se denomina (con una fórmula a un tiempo ambigua e imperialista de la noción) «lenguaje».

Por eso viene bien contrastar esta visión conservadora con otra menos estricta. Si nos acercamos a las páginas del *Diccionario de uso del español* redactado por María Moliner, encontraremos un intento de ir un poco más lejos a la hora de adentrarnos en las profundidades del concepto, aunque, como en el caso anterior, el peso sustancial que se concede a las lenguas naturales como portadoras de la poesía se haga sentir.

Estas son las tres acepciones básicas que propone María Moliner:

1. Género literario exquisito; por la materia, que es el aspecto bello o emotivo de las cosas; por la forma de la expresión, basada en imágenes extraídas de sutiles relaciones descubiertas por la imaginación, y por el

lenguaje, a la vez sugestivo y musical, generalmente sometido a la disciplina del verso.

2. Cualidad de las cosas y de la misma poesía por la que produce una emoción a la vez estética y afectiva.
3. Composición literaria en verso.

Destaquemos los aspectos de estas definiciones que nos parecen relevantes para nuestra indagación. En primer lugar, el reconocimiento explícito de que la poesía puede encontrarse en «las cosas». Reformulándolo en nuestra terminología, la poesía, esa «emoción a la vez estética y afectiva» (belleza y pasión, reunidas en el mismo sintagma) puede habitar en el Mundo Natural. *Mundo Natural* que para la semiótica estructural no es el referente del lenguaje (de las lenguas naturales) sino otro lenguaje, un vasto conjunto signifiante que se presenta ante el ser humano como un conjunto de cualidades sensibles, como un enunciado construido y descifrable por él. En otras palabras, el mundo natural, exactamente igual que sucede con las lenguas naturales, no es sino el lugar de elaboración y ejercicio de innumerables prácticas semióticas (proxémicas, espaciales, visuales). Queda así establecida una noción de lenguaje que se libera definitivamente del anclaje al que le había sometido una visión de la significación que pasaba por el filtro de las lenguas naturales (y, de la misma, de la lingüística entendida en un sentido estricto).

Por eso Algirdas Julien Greimas (1976) propondrá tomar nota de tres evidencias a partir de las que es posible empezar a estudiar de forma productiva el discurso poético:

1. El discurso poético no es en absoluto coextensivo al concepto de literatura.
2. Es indiferente en principio al lenguaje en que se produce.

3. Su aprehensión intuitiva como tal discurso poético se basa en los efectos característicos de un tipo particular de discurso.

Yendo un paso más allá sostendrá que el llamado «lenguaje poético» no es sino el resultado específico de la articulación de:

- un plano de la expresión (lenguaje formado simultáneamente por ruidos y sonidos [armonía / inarmonía; euforia / disforia]),
- un plano del contenido del que se afirma que el «significado poético» no se distingue de los demás discursos (mismos temas).

En el fondo, estas ideas ya habían sido expresadas con un lenguaje ligeramente diferente por Roman Jakobson en su celeberrima conferencia pronunciada en 1960 con el título de «Lingüística y poética», en la que sostenía el derecho de la lingüística a asumir la tarea de la poética, contemplando ese conjunto de casos que aquella conoce bajo la denominación de «variaciones libres» del lenguaje (Jakobson, 1960). Pero no solo eso, sino que, si la lingüística debe ser entendida como una ciencia global, conviene tomar en consideración que:

Está claro que muchos de los recursos que la poética estudia no se limitan al arte verbal. Podemos referirnos a la posibilidad de hacer una película de *Cumbres borrascosas*, de plasmar las leyendas medievales en frescos y miniaturas, o poner música, convertir en ballet y en arte gráfico *L'après-midi d'un faune*. Por chocante que pueda parecernos la idea de convertir la *Ilíada* y la *Odissea* en cómics, algunos rasgos estructurales del argumento quedarán a salvo a pesar de la desaparición de su envoltorio verbal. Preguntarnos si las ilustraciones de Blake a la *Divina Comedia* son o no apropiadas, es ya una prueba de que pueden compararse entre sí artes

diferentes. Los problemas del barroco o de otro estilo histórico desbordan el marco de un solo arte. Al tratar de la metáfora surrealista, difícilmente podríamos dejar en el olvido los cuadros de Max Ernst y las películas de Luis Buñuel, *Le chien andalou* y *L'âge d'or*. En pocas palabras, *muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, eso es, a la semiótica general. Esta afirmación vale, sin embargo, tanto para el arte verbal como para todas las variedades del lenguaje, puesto que el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos (rasgos pansemióticos)*. [La cursiva es nuestra]

A partir de aquí la tarea de la poética no debe ser otra que la de tomar buena nota de lo que Jakobson llama «el problema de la conformidad entre los medios empleados y el efecto previsto» con la finalidad de proceder a un análisis científico objetivo del arte del lenguaje. Ya no se trata de dar «veredictos subjetivos» sobre las obras sino de «describir sus bellezas intrínsecas». En el fondo, a estas nociones aludían las acepciones arriba citadas tomadas del diccionario de uso del español cuando nombraban «la forma de la expresión» (del lado del emisor/destinador) y «la emoción a la vez estética y afectiva» (del lado del receptor/destinatario).

La indagación de Jakobson continúa (en la estela de Karl Bühler) señalando las distintas funciones del lenguaje derivadas de los seis factores básicos implicados en cualquier ocurrencia lingüística (Destinador, Mensaje, Destinatario, Contexto, Contacto y Código) y que tanta fortuna crítica han tenido. Detengámonos en una de ellas, en la denominada «función poética» que se vincula directamente con:

La orientación (*Einstellung*) hacia el MENSAJE como tal, el *mensaje por el mensaje*, es la función POÉTICA del lenguaje. [La cursiva es nuestra]

Tras recordar, de forma muy pertinente, que la función poética no agota la poesía —a riesgo de incurrir en simplificaciones poco operativas— y que estudiar dicha función no supone limitarse al campo de la poesía, Jakobson propone lo que denomina «los criterios empíricos de reconocimiento» de la presencia —como determinación en última instancia de un mensaje— de «dos modos básicos de conformación» del lenguaje poético:

- La *selección* que se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y la desemejanza, la sinonimia y la antonimia.
- La *combinación* que, en cuanto que construcción de la secuencia del mensaje, se basa en la contigüidad.

En otras palabras, la función poética se hace patente en un mensaje cuando podemos constatar en el mismo *la proyección del principio de equivalencia del eje de la selección (eje paradigmático) sobre el eje de la combinación (eje sintagmático)*. De esta forma se ponen las bases de un estudio de la poesía que se distancie de los trabajos impresionistas para adentrarnos en un campo que se separe de forma radical de las meras intuiciones, para adentrarse en el campo de la gramática de la poesía, lejos de cualquier tentación de inefabilidad.

* * *

Me permito traer a colación para ilustrar, siquiera de forma somera, estos temas dos casos que tienen que ver con el mundo del cinematógrafo. En ambos, además, me situaré con plena conciencia en un nivel superior al de la obra individual. En el primero, para mostrar que el funcionamiento poético del discurso audiovisual no se agota en los filmes individuales de un cineasta concreto, sino que puede desbordar ese nivel para tejer una «poética» (pues de esto se trata) que reúna en un corpus unitario un

conjunto amplio de obras singulares. Conjunto que debe ser abordado como tal si se quieren captar todas las implicaciones de una obra ejemplar.

Estoy pensando en las doce películas que constituyen la parte final (1949-1962) de la carrera del cineasta japonés Ozu Yasujiro. Por supuesto que cada una de las obras producidas en ese periodo puede ser abordada de forma individual. Pero nada impide —sino todo lo contrario— reconocer entre los mecanismos puestos en juego en sus filmes por el cineasta toda una serie de procedimientos que Jakobson individualiza en su texto, como la isocronía (aquí convertida en equivalencias no de sonidos sino de encuadres), la reiteración de unidades equivalentes (la repetición en esos filmes de lo que podríamos denominar «cuadros de situación», que funcionan como elementos narrativos modulables y combinables; la práctica del *remake* más o menos confesa), el paralelismo de situaciones, temas y figuras (acentuado por el uso recurrente de los mismos actores —e incluso de los nombres de los personajes— en varios de los filmes aludidos), las rimas (donde la recurrencia regular de fonemas se ve sustituida por la recurrencia regular de los planos que la crítica conoce como «*pillow-shots*»). En otras palabras, la comprensión cabal del cine de Ozu (al menos el de sus últimos años) requiere situarse en un nivel superior al del filme individual para considerar el diseño integral que trazan todas las películas implicadas, dando lugar a una fascinante «poética»¹.

El segundo caso es aún más sugestivo en la medida en que nos encontramos ante el despliegue de una poética que trasciende los límites de una única práctica artística. Por supuesto me refiero a la obra multifacética (cinematográfica, museística, fotográfica, literaria) del gran maestro

¹ Para un desarrollo más extenso de estos temas véase: Zunzunegui, 1997.

iraní Abbas Kiarostami². De forma rápida sostendré que la obra filmica de Kiarostami maneja en síntesis inapeable tres elementos que no es habitual encontrar emparejados: en primer lugar, su decisión de contar historias fundamentales casi siempre bajo la forma más o menos encubierta del apólogo; en segundo lugar, su abierta voluntad metacinematográfica y, por último, su marcada opción por la *poeticidad* filmica. Debo añadir que con la ubicación del cine de Kiarostami bajo la advocación de la poesía quiero dar cuenta de que su arte se ubica bajo el paraguas de un tipo de escritura (precisamente esa que Jakobson califica de «poética») caracterizada por dotar de entidad a una serie de obras en las que, como hemos podido ver, se da una proyección de la dimensión paradigmática del texto sobre la sintagmática. Para poner unos sencillos ejemplos señalaré que a este territorio pertenecen las sistemáticas *repeticiones* narrativas que pueblan sus películas (y de las que el rodaje del plano en que Hossein reclama a Tahereh sus zapatos en *A través de los olivos* [*Zir-e derajtan-e zeytun*, 1994] ofrece un útil modelo), pero también el uso de la *escritura anagramática* (esa Z que aparece tantas veces en sus películas en forma de camino transitado por sus personajes; esos árboles solitarios estratégicamente ubicados —no pocas veces por el propio artista— en el paisaje) y, por supuesto, las *recurrencias figurativas* (también «marca de autor», tanto en sus filmes, como en las fotografías o los poemas: el gusto por los caminos curvos, los contrastes entre la sequedad y el verde, el equilibrio compositivo entre tierra y cielo)

² Los párrafos que siguen retoman parcialmente el prólogo «Todo (es) mirada», que escribí para la última colección de poemas de Kiarostami publicada entre nosotros: *El viento y la hoja* (referencia completa en: Zunzunegui, 2015). Los lectores interesados en el arte literario de Kiarostami pueden consultar también su poemario *Compañero del viento*, publicado en 2006 (en Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo). Ambos volúmenes han sido vertidos al castellano por Ahmad Taherí y Clara Janés.

que permiten tejer una relación entre filmes y obras que manejan materias expresivas muy diversas mediante el diseño de un tapiz visual que sólo revela su dibujo completo en una contemplación que se sitúa a una *buena distancia*. De esta manera el cine (habría que decir el arte) de Kiarostami se presenta como una ecuación de dos planos: uno horizontal que homologa entre sí segmentos contiguos, otro vertical, en el que los distintos niveles del lenguaje cinematográfico, literario o fotográfico se superponen y se hacen eco unos a otros.

Ocurre que Kiarostami es un artista cuya actividad ha transitado sin descanso por territorios diversos. Por citar solo los más importantes, tenemos junto a su permanente actividad de cineasta el cultivo de la fotografía, la literatura o las instalaciones audiovisuales pensadas para el museo. Ello obliga a considerar estos trabajos en relación unos con otros, entendiendo que todos y cada uno forman parte del instrumental de captura de la realidad que el artista pone a punto para *construir* sus imágenes (cinematográficas, fotográficas, literarias).

Si tomamos como hilo conductor la manera de entender el cinematógrafo del artista iraní, podremos sostener que una buena parte de sus esfuerzos artísticos de los últimos años están orientados a «hacer más con menos» (mínimo de medios, máximo de constricciones), a despojar en la medida de lo posible de ganga narrativa sus «historias» tal y como se ejemplifica en ese film esencial (en el sentido literal del término) que es *Five* (2005). De ahí a dejar de lado en determinadas ocasiones el movimiento de la imagen para anclarse en la inmovilidad de la fotografía solo hay un paso que el artista formula de la siguiente manera: «A veces pienso que una foto, una imagen, tiene más valor que una película. El misterio de una imagen queda sellado porque no tiene sonido, no hay nada *alrededor*. (...) A veces me siento más fotógrafo que cineasta. A veces pienso: ¿cómo hacer una película donde no diga

nada?». De idéntica manera reclamará la existencia de un cine «inacabado e incompleto» en el que el espectador pueda intervenir «llenando las lagunas», donde se invita a este último a una operación de descubrimiento.

Eligiendo como escritor la fórmula mínima (que remite tanto al *haiku* japonés como a los poemas breves de la tradición iraní conocidos como *josravaní*), alusiva, construyendo imágenes incompletas del mundo de donde se extraen, el poeta busca el encuentro con un lector al que invita a compartir una revelación que proviene, en línea recta, de la voluntaria incompletitud del texto que se le entrega. Hay, al menos, dos maneras de leer estos poemas. Una, tomándolos uno a uno al azar, en forma de pequeños y simples relámpagos de visión que centellean en la brevedad del fugaz encuentro con los mismos. Otra, la lectura continua, el desplazamiento a lo largo del texto desde el verso inicial del primer poema hasta la línea postrera del que cierra la colección. El que opte por esta vía quizás pierda el deslumbramiento que proporciona el hallazgo imprevisto pero lo cambiará por un precioso y muy calculado despliegue de las transiciones (a modo de cinematográficos fundidos encadenados, de lentas disoluciones) que nos llevan de un tema al otro, surgiendo uno de forma difusa mientras comienza a desvanecerse el que le ha precedido pero que se resiste a desaparecer. Poemas a mitad de camino, podrían denominarse, a condición de entender que ese camino es tan físico como conceptual, sin que ambas dimensiones se estorben lo más mínimo una a la otra. Basta abrir cualquiera de sus libros (literarios o fotográficos) para poder captar el ritmo de la sucesión de las figuras y los temas (el inicio ritmado por la aparición y la desaparición de la luna, la nieve, la lluvia, tal y como patentiza en el poemario *El viento y la hoja*). Se hace presente, de esta manera, la idea del tapiz (una de las artes mayores de la cultura iraní) en el que las imágenes se enlazan en una interminable sucesión. En el fondo, todo el arte de Kiarostami (cinematográfico, literario,

fotográfico) busca incansablemente el mismo objetivo: desanestesiarse nuestra percepción del mundo, limpiar de telarañas la realidad, eliminar los filtros que condicionan el acceso a las cosas y a los seres. Podemos expresarlo con las palabras de su admirado Sohrab Sepehri: «hay que lavarse los ojos y ver las cosas de otro modo».

* * *

En un famoso artículo publicado en la revista *L'Homme* en 1962, Roman Jakobson, lingüista, y Claude Lévi-Strauss, antropólogo, «unían sus esfuerzos» para afinar y poner a prueba el instrumental estructural con la finalidad de adentrarse («intentar comprender», dirá Lévi-Strauss³) en las entrañas de un célebre soneto de Charles Baudelaire, «Les chats» (Jakobson y Lévi-Strauss, 1970). Si hemos de creer al poeta, los gatos son amados por igual por los «amantes fervientes y los sabios austeros». Pero es bien sabido que los primeros tienden a dejarse seducir por los fuegos de artificio del lenguaje (los *epitheta ornantia* que decía Jakobson). Una de las enseñanzas del análisis textual es que en eso que más arriba hemos denominado la «gramática de la poesía» es importante comprender que, como enseñan los «sabios austeros» (Jakobson, Lévi-Strauss, Greimas), nunca debe perderse de vista que cualquier elemento lingüístico puede transformarse en figura del lenguaje poético. Y que no debe pensarse que la presencia de lo poético en un texto cancele u oblitere su dimensión referencial (su capacidad de aludir a elementos exteriores al propio texto) aunque, eso sí, la vuelve necesariamente ambigua.

En el fondo, lo que nos permite un análisis de este tipo es que, ahí donde los «amantes fervientes» se abisman en la

³ Viene a cuento recordar que la pretensión de la semiótica no es otra que «comprender cómo comprendemos».

mera fascinación por el «efecto poético», los «sabios austeros» nos permiten saber más (saber distinto) sobre los mecanismos subyacentes a la producción de ese efecto poético que ya no es visto como una mera «objetivación del espíritu» sino como una construcción intencional (del propio texto). En el fondo, para seguir diciéndolo con palabras de Baudelaire, se trata de conciliar el «deleite» y la «ciencia».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Greimas, A. J. (1976). Hacia una teoría del discurso poético. En A. J. Greimas y VV.AA., *Ensayos de semiótica poética* (p. 9-34). Barcelona: Planeta.

Jakobson, R. (1960). *Linguistic and Poetics*. En T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*. Cambridge, MA: MIT Press. [Versión castellana: *Lingüística y poética*. En R. Jakobson (1975), *Ensayos de lingüística general* (p. 247-395). Barcelona: Seix Barral.]

Jakobson, R. y Lévi-Strauss, C. (1970). *Los gatos de Baudelaire* (traducción y presentación de Raquel Carranza). Buenos Aires: Signos.

Zunzunegui, S. (1997). Voces distantes. *Nosferatu*, 25-26, 24-33. [También incluido en: Zunzunegui, S. (2008). *La mirada plural*. Madrid: Cátedra.]

Zunzunegui, S. (2015). Todo (es) mirada. En A. Kiarostami, *El viento y la hoja*. Madrid: Salto de Página.

FOTOGENIA
Y *OSTRANENIE*,
LA ESPECIFICIDAD
POÉTICA DE LA
VANGUARDIA

M.^a Soliña Barreiro González

INTRODUCCIÓN

La vanguardia cinematográfica desarrolla su frenética actividad renovadora en el periodo de Entreguerras. La Unión Soviética, Francia y Alemania acogieron a la mayor parte de esos cineastas cuyo objetivo era subvertir el campo artístico y social por medio de un nuevo arte, mecánico, reproducible y moderno: el cinematógrafo.

Declamaban algunos la muerte al drama, al opio del pueblo encarnado en el cine que bebía de las viejas artes burguesas como la literatura o el teatro; otros comparaban el potencial del cine con un trance hipnótico, la droga, los estados alterados de la conciencia; otros describían su fuerza como los chispazos de una máquina a combustión o del magnesio. Veían en el cine el potencial de un lenguaje renovador que abriera todo un nuevo campo de experiencias.

En la búsqueda de un lenguaje nuevo, no burgués, por ende no narrativo ni causal ni finalista, los cineastas experimentaron intensamente durante los años 20. Buscaban experiencias sensoriales que ayudaran a enriquecer un lenguaje todavía en desarrollo y en esta búsqueda fueron los ritmos musicales y poéticos los que inspiraron gran parte de sus filmes.

La poesía en el cine de vanguardia puede hallarse en múltiples niveles, desde el más básico como la adaptación hasta la emulación de su sintaxis y sus figuras retóricas; algunos cineastas pretendieron por medio de sus ritmos una modificación cognitiva que abriera nuevas vías experienciales. A partir de la poesía buscaron la generación de una estética poética específica para el cine de vanguardia.

Este texto trabajará las relaciones entre cine de vanguardia y poesía como una apropiación experimental, heterogénea y libre pero sistemática a partir de cuatro casos:

1. La poesía surrealista y el cine de vanguardia; 2. La poesía de la imagen o fotogenia; 3. La *ostranenie* o la sintaxis de la ruptura perceptiva; 4. La poesía popular y revolucionaria en las imágenes documentales.

1. LA POESÍA SURREALISTA Y EL CINE DE VANGUARDIA

Man Ray había llegado a París desde los Estados Unidos en 1921 con la esperanza, finalmente frustrada, de convertirse en pintor. Su labor acabó consistiendo en ilustrar fotográficamente los artículos de las publicaciones surrealistas como *Littérature* o *La Révolution surréaliste*. Tras realizar una película dadaísta, *Le retour à la raison* (1923), y una a medio camino entre Dadá y el surrealismo, *Emak-Bakia* (1926), Man Ray se planteaba convertirse en el cineasta surrealista para integrarse en el grupo de una forma más estrecha y trascender su función de auxiliar fotógrafo para sus publicaciones.

El surrealismo en su primera etapa era un movimiento casi exclusivamente literario; más adelante con la llegada de Buñuel y Dalí adquiriría importancia el trabajo sobre la imagen. Esto se refleja en que todas las películas previas a Buñuel que quisieron enmarcarse en el surrealismo, tanto el filme de Germaine Dulac, *La coquille et le clergyman* (1926), como los dos intentos surrealistas de Man Ray (*L'étoile de mer*, 1928, y *Les mystères du Château du Dé*, 1929) se basaron en trabajos literarios surrealistas para certificar su pertenencia: Artaud, Desnos, Mallarmé.

La poesía inspira la obra fílmica de Man Ray y este trata de elaborar un nuevo género experimental, el cine-

poema, como rezan los créditos de inicio de *Emak-Bakia*. La poesía surrealista es el sustrato de las técnicas de construcción del discurso fílmico: el mundo de los sueños, la ruptura de la causalidad espacio-temporal, la escritura automática, el papel del azar en el encuentro con lo maravilloso.

Emak-Bakia es un filme de influencias dadaístas y alguna surrealista. La última parte de la película es la más cercana al surrealismo y se centra en la idea del sueño. El filme se abre con un ojo-cámara a la materialidad de la imagen, nos revela su naturaleza: haluros de plata. Y se cierra con unos ojos que miran hacia el sueño. Kiki de Montparnasse abre sus ojos de verdad, cerrando así los ojos pintados en sus párpados, los ojos del sueño; esta secuencia propone unos ojos para el sueño y otro para la vigilia con igual validez epistemológica. Cuando Man Ray escribe su autobiografía asegura que la película debía ser vista como «una serie de secuencias oníricas sin lógica aparente, y completamente alejadas de las convenciones narrativas» (Ray en Aiken, 1983, p. 240): una autovinculación al surrealismo.

La imagen del ojo abierto al sueño, a una experiencia tan real como la de la vigilia pero más libre, aparece también al inicio de *Un chien andalou* (1929). Buñuel destacó entre todos los cineastas surrealistas por ser el que con mayor brutalidad lograba generar el *shock* fílmico como modo de liberar el espectador a sus pulsiones. En la primera secuencia de *Un perro andaluz* hay un gesto fundacional y programático: el propio director aparece como actor, por primera y única vez en su cine, en un balcón mirando la luna, coge la cabeza de una mujer y una navaja para rasgarle el ojo mientras una nube atraviesa la luna. Con la ablación del ojo, Buñuel prepara al espectador para liberarse de la visión tradicional, de la epistemología ocularcéntrica externa. Agrede al público y le abre a la fuerza los ojos a otra realidad, la surreal. Martin Jay ve

ese gesto como muestra de la crisis del ocularcentrismo y lo vincula con el *shock* y la revelación, ya que las imágenes del surrealismo están «dotadas de una fuerza persuasiva, rigurosamente proporcional a la violencia del choque inicial que han producido. Por efecto de esa magia de cerca, están destinadas a asumir el carácter de cosas *reveladas*» (Jay, 2007, p. 184).

La película es el resultado de la colaboración entre Buñuel y Dalí, que unen dos sueños y en sólo seis días escriben el guión. Para elaborarlo siguieron «una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaron sin tratar de averiguar por qué» (Buñuel en López Villegas, 1998, p. 34).

La poetización fílmica en el surrealismo se debate en una recreación estética entre el *oneiros* y el *hypnos*, vinculadas cada una con un concepto griego: el *oneiros* es la figura del sueño, una imagen impalpable, y el *hypnos* es la experiencia del sueño, el *shock* liberador, el estado de trance. En el caso de Man Ray nos hallamos ante una recreación onírica y en el de Buñuel con un *shock* más cercano al *hypnos*. En este debate se vería atrapada Germaine Dulac cuando en 1928 estrena *La coquille et le clergyman* basándose en un guión de Antonin Artaud. En esta oposición radicaba el germen poético del surrealismo: su modo de acceso a lo libérrimo y maravilloso.

Partiendo de un guión de Artaud, Dulac filma la primera película surrealista cronológicamente hablando. Un cura, un militar y una mujer son los protagonistas; los tres se enfrentan a una serie de situaciones provocadas por pulsiones incontroladas que carecen de continuidad causal. El guión de Artaud estaba preparado, según él, para ser una sucesión de «estados de espíritu que se deducen unos

de los otros» (Artaud en De Haas, 1986, p. 167). Su objeto no era reproducir un sueño, el que su amiga Yvonne Allendy le había contado, sino que el guión pudiera «parecerse a la *mecánica de un sueño* sin ser verdaderamente un sueño en sí mismo (...) restituir el trabajo puro del pensamiento» (*ibíd.*).

Artaud y Dulac se cartearon durante el rodaje y hay constancia de la fidelidad de Dulac a las imágenes poéticas propuestas por Artaud. Pero él renegó del filme y la comunidad surrealista boicoteó su estreno en 1928 con insultos y destrozos. La disensión básica entre ambos radica en la oposición entre el *hypnos* y el *oneiros* como elementos constructores de la poética del film. El cine de Dulac pretendía ser una especie de recreación onírica y sinestésica gracias al movimiento de las imágenes y la música. Artaud deseaba violentar la visión, agredirla para generar un *shock* y una reacción:

El cine es un estimulante notable. Actúa directamente sobre la materia gris del cerebro... Sobre todo el cine tiene la virtud de un veneno inocuo y directo, una inyección subcutánea de morfina. Es este el motivo por el que el tema de una película no puede ser inferior a su poder de acción —y debe ser partícipe de lo maravilloso—. (Artaud en Flitterman-Lewis, 1987, p. 116)

Otro de los elementos propios de la poesía surrealista que se aplicó al cine de vanguardia fue el automatismo. Man Ray, en su interés en ser reconocido como el cineasta surrealista, aseguraba que la improvisación y la escritura automática trasladada al terreno fílmico eran la base de sus filmes: «Todas las películas que he hecho han sido improvisaciones. Yo no escribía guión. Yo trabajaba solo. Mi invención fue poner en movimiento las composiciones que yo hacía en fotografía» (Ray en Mitry, 1974, p. 142). Pero justamente aplica este principio a *Emak-Bakia*, producida en 1926, cuando los surrealistas comienzan a

abandonar la idea del automatismo por la irrupción en el grupo de la pintura, en la que no parece tener cabida (Bandier, 1991).

Lo maravilloso, lo arcaico y el vestigio de un pasado que aún permanece son vías que también señaló el surrealismo en sus proyecciones; André Breton sugería: «Lo maravilloso (...) participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles: estos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo» (2004, p. 185). Las imágenes mecánicamente producidas, el cine y la fotografía, parecen mostrar siempre todo, pornográficamente, sin intimidad de ningún tipo y, sin embargo, lo maravilloso no deja de emerger de un modo u otro. Su observación desvela la existencia «irrevelada y, no obstante, manifiesta» (Blanchot en Barthes, 1999, p. 181) de algo misterioso, de una «presencia-ausencia» (*ibíd.*) que fascina e impele a trascender lo evidente. Y esta vertiente de poetización la exploró Man Ray en su última película, *Les mystères du Château du Dé* (1929). El azar es el origen y final de una misteriosa aventura de carácter surreal e irreconciliable con la racionalidad ni con los principios narrativos de causalidad. Todo el viaje emana onirismo, los personajes llevan siempre la cabeza cubierta y lo que sucede dentro de la casa carece de continuidad o sentido evidente. La secuencia del *Piscinema* profundiza en la sensación poética de onirismo pero, a la vez, transmite inquietud. La película toma el título del hermético poema de Mallarmé, de ahí que los juegos tipográficos del poema sean asimilables a la aparición en el filme de una mano de madera lanzando los dados como mecanismo de avance narrativo azaroso. Podemos hallar algunos elementos fílmicos que remiten al poema como los bailarines petrificados, las estrellas diurnas o la función del agua; sin embargo, domina el filme la idea de viaje como aventura fortuita surreal.

Esta película tiene una temporalidad de aventura, caracterizada por un aislamiento temporal en un presente intenso que remite al sueño; de hecho, Ray proponía que su película fuera vista como una serie de secuencias oníricas. Esta cercanía entre la aventura y el sueño la había detectado también Simmel:

Cuanto más extraordinaria es una aventura (...) más onírica nos parecerá en el recuerdo. Y, a menudo, se aleja tanto del centro del yo y del curso de la vida por éste sujetado que fácilmente pensamos en la aventura como si fuese la vivencia de otro. (Simmel, 1999, p. 16)

Cuando Man Ray pensó en el estreno de esta película decidió buscar un corto de otro cineasta para acompañar el pase en el estudio de las Ursulinas. La sesión con la que buscaba consagrarse como cineasta surrealista fue en realidad la que marcó el fin de su carrera como cineasta. Había escogido el primer corto de Luis Buñuel y Salvador Dalí, *Un perro andaluz* (1929). El escandaloso éxito de esta película de Buñuel y de la siguiente, *L'âge d'or* (1930), lo situó como el cineasta surrealista por antonomasia y produjo el abandono de Man Ray de sus aspiraciones cinematográficas.

2. LA POESÍA DE LA IMAGEN O FOTOGENIA

Un grupo de cineastas franceses se ubicó bajo el signo teórico de Louis Delluc, que en 1920 había definido la fotogenia como elemento fundamental del nuevo cine. Esta es algo «misterioso» (Delluc en Ghali, 1995, p. 128), que nos muestra el mundo y a nosotros mismos de una ma-

nera tal que resulta «una revelación que nos conmueve» (Delluc, 1989, p. 327). Jean Epstein y Germaine Dulac fueron los más expuestos a esta influencia; para ellos la fotogenia o escritura con luz habría de permitir encontrar el lado poético de los objetos y las personas: la poesía de la imagen.

Jean Epstein, también escritor y poeta, amplió las reflexiones sobre la fotogenia, concluyendo que aquello que embellece una imagen y le concede esta cualidad fotogénica es la expresión de su movilidad, esto es, la esencia poética del cine radica en las variaciones tiempo-espacio:

Es fotogénico todo aspecto cuyo valor moral se ve aumentado por la reproducción cinegráfica (...) sólo los aspectos móviles del mundo, de las cosas y de las almas, pueden ver su valor moral aumentado por la reproducción cinegráfica (...) Podemos decir entonces que el aspecto fotogénico de un objeto es una resultante de sus variaciones en el espacio-tiempo. (Epstein, 1989, p. 337)

La variación en la velocidad de la imagen permite que la realidad oculta emerja en la pantalla. Epstein emplea este recurso para mostrar estados emocionales o físicos que rayan en una explicación sobrenatural y mística en *La caída de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, 1928), donde el ralenti a lo largo de todo el filme refleja un estado ánimo de abulia y enfermedad que emana de la casa hacia todos sus habitantes. También en *Finis Terrae* (1929) encontramos un ralenti significativo en el momento en que uno de los protagonistas se corta. Ahí comienza la enfermedad física (la fiebre y la infección) y la moral (la desconfianza y enfado de su amigo).

En *La chute de la maison Usher* esta poesía de lo visual o fotogenia se nutre de las especificidades fílmicas (las va-

riaciones tiempo-espacio), de un sustrato de lo oculto en el gesto y en los primeros planos y de la esencia literaria de Edgar Allan Poe. Poe y Epstein se plantean unas preguntas semejantes sobre los espejismos de lo real y sobre las interacciones de arte, ciencia y cognición. Ambos trabajan especialmente los estados alterados de la conciencia humana como fuente de un nuevo tipo de conocimiento que va más allá del racionalista científico y que ha de contar con el arte como herramienta de revelación que permitirá a la conciencia desafiar sus propios límites.

La hiperestesia, la ralentización psicomotora y la percepción alterada del tiempo, propios de las descripciones psiquiátricas de la depresión y la melancolía, se combinan con la capacidad fotogénica del cinematógrafo de Epstein para reformular en imágenes el relato de Poe. La poesía crepuscular que emana del texto de Poe se traduce en una especie de «fotogenia neurasténica»¹ al pasar por el tamiz del cinematógrafo. La teoría de la «fotogenia neurasténica» de Jean Epstein propone la fotogenia (cualidad fílmica fundamental) como fuente integradora del movimiento moderno y de somatización de la neurastenia; el cine permitiría generar una nueva estética adaptada a las transformaciones de la mente en la modernidad, siendo esta una especie de «utopía fisiológica» (Rosenblatt, 1998, p. 61-62).

El ralenti en *La caída de la casa Usher* genera una atmósfera morbosa; los estuporosos personajes transitan una antigua mansión llena de ruinas, libros, hojas secas y cortinas que se mueven con lentitud animadas por un viento

¹ Jean Epstein elaboró su teoría de la «neurastenia fotogénica» basándose en los estudios sobre la reescritura neurológica de los ritmos de los fisiólogos Soriau, Dalcroze y Lagrange; asimismo, analizando sus películas parece evidente que conoce la obra del psiquiatra Henri Ey o Kraepelin (admirado también, por cierto, por André Breton).

misterioso. Epstein explora en este filme un movimiento que se sustrae a la duración física de los acontecimientos y trabaja sobre una percepción del tiempo ralentizada, petrificada y triste que se refleja en su paso y también en un enlentecimiento psicomotor de los personajes. En la adaptación de *La caída de la casa Usher* los momentos de mayor intensidad dramática se puntúan con el tratamiento temporal. Tras el entierro de Madeline Usher, la detención en la casa parece mayor, hasta el reloj va más lento, la duración del tiempo se subjetiviza para generar un tiempo típico de los enfermos de depresión, un tiempo suspendido. Y, en este punto, Epstein modifica el relato de Poe y recurre al mesmerismo² para enfatizar su idea de la fotogenia: lo hermoso, lo vivo se transmite y visibiliza por el movimiento.

Roderick Usher comienza a consultar libros sobre magnetismo o mesmerismo en un intento de arrebatar a Madeline de la muerte. Lo que interesa a Epstein y a Roderick es la idea de la animación de los cuerpos por medio de la comunicación del movimiento entre ellos, muy similar a su idea de la fotogenia por medio del cine; en el caso de Roderick, esto le permitiría reanimar a Madeline y, en el de Epstein, contribuir con su obra a que el espectador interiorice los movimientos del cine como modo de adaptación al movimiento externo, a la neurastenia moderna. Epstein lo corrobora en el siguiente extracto, donde vincula cine e hipnosis:

² El magnetismo es una corriente desarrollada a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX por Franz Anton Mesmer. Su teoría tiene puntos de encuentro con la hipnosis y por eso a comienzos del siglo XX todavía se hacían demostraciones públicas de magnetismo. Según Mesmer existe un fluido magnético tanto en cuerpos animados como inanimados y los obstáculos a ese flujo son lo que hace enfermar a las personas y animales; las técnicas por él desarrolladas permitirían curarlos. El proceso descrito por Mesmer tiene que ver con la comunicación de movimiento vital por medio de esos fluidos magnéticos para lograr la curación.

El director sugiere, entonces, persuade, entonces, hipnotiza... El cine no es más que una transmisión entre una fuente de energía nerviosa y el auditorio el cual respira su irradiación. Este es el motivo por el que los gestos con los que mejor se trabaja en la pantalla son los gestos nerviosos. (Epstein en Gordon, 2001, p. 546)

Mesmer empleaba para reconstituir el buen estado del flujo magnético corporal la electricidad, algunos tipos de maderas, de piedras e imanes; por eso, no parece que sea coincidencia que Madeline vuelva a la vida tras una tormenta eléctrica.

En el desarrollo de su poesía de la imagen, Epstein se percató de cómo la intensidad fotogénica era ampliada por lo real; por ese motivo, a partir de 1929 trabaja con actores no profesionales que impriman las profundas marcas de la realidad a su cine. *Finis Terrae* (1929) cuenta la vida de dos pescadores bretones que se interpretan a sí mismos. Su amistad se trunca cuando uno de ellos cree que el otro le ha robado la navaja mientras ambos están aislados durante la temporada de algas y pesca. El momento de la desconfianza se simboliza a través de un corte ralentizado en el dedo previo a la desaparición de la navaja que hace al acusado del robo enfermar. Ni la salud ni la amistad se recuperan hasta que el primero de ellos encuentra casualmente la navaja que, sin más, había caído al suelo. Es entonces cuando su amigo lo traslada en medio de una tormenta al pueblo para que pueda atenderlo el médico. Un corte real y una infección, que acaban siendo curadas por un médico, son presentadas en realidad como una enfermedad del alma, como una falta de confianza que puede ser fatal durante la temporada de pesca. Parece que algo casi sobrenatural provocara la infección y que sólo pudiera curarse cuando se reestablece la amistad y la confianza. Esto responde a la idea de Epstein de que «el estado de espíritu es orgánico, organismo y conciencia van a la par. Existe una biología de los regímenes de con-

ciencia», dice Daniel Pitarch (2009, p. 39) analizando este filme. Y es por eso que la fotogenia posee un carácter revelacionista al ampliar ese valor moral oculto en el movimiento y la imagen.

Otro ejemplo es el seguimiento del movimiento ralentizado de la mano del dandi en *La glace à trois faces* (1927, J. Epstein) sobre su chaqueta. Lo interesante aquí es que para reforzar su idea Epstein se vale de la figura del dandi, especializado en la seducción morosa, desdeñosa, elegante, inútil. *La glace à trois faces*, basada en una novela de Paul Morand, traslada, gracias al empleo de esta figura, una crítica a las relaciones sociales y a los ambientes de la alta burguesía y, sobre todo, es una excusa que le permite a Epstein trabajar la morosidad y la poesía visual que esta genera en la película. Así, un elemento argumental, como es el personaje del dandi, se convierte en marcador estético y epistémico del filme.

El dandi rechaza las novedades con el objetivo de lograr el control absoluto de su cuerpo en la relación con los objetos; el dandi lucha contra la heterogeneidad de lo moderno con la elegancia, cuyo «principio constitutivo es la unidad» (Balzac, 1974, p. 53); establece así, un «elevado concepto de orden y de armonía, destinado a conferir poesía a las cosas» (*ibíd.*, p. 38). El dandismo es, en suma, una reacción antiburguesa a la modernidad que, con una pura actitud de culto a lo inútil y con unos ritmos morosos que fomentan la inadaptación, pretende una resistencia a lo nuevo, sabiéndose ya una figura en el ocaso de sus tiempos. El dandi acaba con la función utilitaria de los objetos y, por medio de la poesía, los supera como «mercancía para restituir el objeto a su verdad (...) y así como sólo a través de la destrucción consagra el sacrificio, así sólo a través del extrañamiento que la hace inasible y de la disolución de la inteligibilidad y de la autoridad tradicionales la mentira de la mercancía se trasmuta en verdad (Agamben, 2006, p. 97). El extrañamiento que señala Agamben

en la relación del dandi y los objetos será clave en la poética fílmica de los formalistas rusos.

3. LA OSTRANENIE O LA SINTAXIS DE LA RUPTURA PERCEPTIVA

La fotogenia o cinegenia fue un concepto que también trabajaron los formalistas soviéticos pero con un sentido distinto del de Epstein. La escuela formalista rusa de literatura se interesa pronto en el medio fílmico y traslada su forma de estudiar la poética y las estructuras del lenguaje al cinematógrafo. En 1927 Boris Eikhenbaum coordina la publicación de *Poetika kino*.

La poética es para los formalistas esa faceta de la lengua que trasciende su cotidianeidad y su función comunicativa. La lengua poética es una deformación de la lengua práctica, su función es extrañar lo representado, darle una nueva apariencia que renueve su percepción; es este proceso el que convierte un simple mensaje en una obra de arte. El arte como procedimiento, en el que el *siuzhet*, acción deformadora, permitiría percibir el objeto como si se viera por primera vez.

Los formalistas interesados en trabajar sobre cine estaban agrupados en la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (*Opojaz*) de Petrogrado³. Entre ellos des-

³ En Moscú se agrupaba el Círculo Lingüístico que, si bien en general no tan centrado en el cine, contaba con figuras como Osip Brik.

tacaron Viktor Sklovski, Boris Eikhenbaum y Yuri Tynianov. En el año 24 los formalistas se acercan a la *Lef* de Mayakovski, el Frente de Izquierdas del Arte. Destacan entonces sus discusiones sobre el material, lo real y la manipulación del bruto fílmico. ¿Cómo conseguir que un medio mimético como el cine pueda convertirse en poesía? ¿Puede deformarse para devenir artefacto artístico?

Tynianov, Eikhenbaum y Sklovski escribieron guiones fílmicos. Entre los trabajos fílmicos de Sklovski destaca el guión de *Cama, sofá* (*Tretya meshchanskaya*, A. Room, 1927) o *Por la ley* (*Po zakonu*, L. Kulechov, 1926). Eikhenbaum participó en el guión de *Katerina Izmailova* (Ch. Sabisnki, 1927) y Tynianov en *El abrigo* (*Shinel*, L. Trauberg & G. Kozintsev, 1926) o *La liga de la gran causa* (*S.V.D.-Soyuz velikogo dela*, L. Trauberg & G. Kozintsev, 1927). Otra película significativa de su órbita, si bien no participaron en el guión, fue *La nueva Babilonia* (*Novyy Vavilon*, L. Trauberg & G. Kozintsev, 1929).

La labor fílmica del formalismo se centró en el estudio y sistematización de la producción fílmica (elementos, interacciones, traducciones intersemióticas con la literatura...); en la descripción del funcionamiento del lenguaje fílmico; en el desarrollo de una propuesta teórica y práctica para aplicar sus principios poéticos (adaptados o propios) al cine y en la elaboración de crítica y de filmes.

El procedimiento formal de presentación del objeto es el que confiere a la obra la categoría de arte; según Sklovski, de entre los posibles procedimientos hay que escoger aquellos que ayuden a renovar la percepción del objeto y darle una nueva vida:

El objetivo de las imágenes es dar al objeto un nombre nuevo. Para ello, para convertir al objeto en hecho artístico (...) El poeta quita la etiqueta del objeto y lo

pone de lado... Las objetos se vuelven del revés, se sacan de encima sus viejos nombres y con los nombres nuevos asumen nuevos aspectos. El poeta efectúa un desplazamiento semántico, arranca con violencia el concepto de la secuencia en que habitualmente está y, con la ayuda del trozo, lo traspone a otra serie semántica, de manera que advirtamos la novedad al percibir el objeto en una serie nueva. (Sklovski, 1971, p. 35-37)

Sklovski aplica el concepto de *ostranenie* (extrañamiento) al estudio de la literatura pero pronto lo introducirá también en el ámbito de la teoría cinematográfica. Tynianov piensa el extrañamiento vinculándolo con el proceso estilístico propio del lenguaje fílmico: el cine permite crear un «hombre nuevo» y una «cosa nueva» estrictamente cinematográficos, que adquieren importancia como signos semánticos y no como simple realidad reproducida; el aspecto de las cosas adquiere una nueva presencia cinematográfica gracias a su deformación aplicando procesos estilísticos como la angulación o la iluminación. Los formalistas buscan la especificidad cinematográfica y descubren que, si bien todas las artes ejercen una acción deformadora sobre el material, la cualidad diferente de este determina la acción estructurante del procedimiento: el *siuzhet* fílmico ha de estar vinculado a la fotogenia.

La fotogenia o cinegenia era para Eikhenbaum lo que determina «la esencia profunda del cine, totalmente específica y convencional» (1998, p. 61), es pues, una «cuestión de método y estilo» que ha de ser «utilizada como expresividad». Ese método y estilo viene dado no por el movimiento, como lo era para Epstein, sino que son la luz y la angulación, asegura Tynianov, lo que convierte a un objeto en fotogénico. Por eso considera que debería llamarse cinegenia, por ser una opción estilística que requiere un proceso constructivo que no viene dado por la técnica sin más.

En *La nueva Babilonia* (1929) podemos ver el extrañamiento generado por medio del lenguaje fílmico (*flou*, movimiento, encuadre, iluminación, montaje sincopado...), por medio de la música y por medio de la interpretación grotesca. El filme retrata los hechos de la Comuna de París de 1871, primer gobierno obrero de la historia. El acompañamiento musical realza el discurso interior del filme, según Eikhenbaum. Y en este caso es Dimitry Shostakovitch quien compone. Para él la única opción es la composición de una partitura musical original creada especialmente para la película en cuestión y su metodología se basa en el principio de contraste. El extrañamiento musical puede observarse en la transformación semántica que se aplica a *La Marsellesa*, identificada como *leitmotiv* del grupo de reaccionarios burgueses y que Shostakovitch hace aparecer bajo formas inesperadas (a ritmo de canción o de vals), revelando así el falso patriotismo decadente de la burguesía francesa.

El papel de los actores en el extrañamiento fílmico era también un elemento importante; las cualidades requeridas en su actuación se acercaban a lo grotesco, lo excesivo, al *slapstick* en la línea de la FEKS (la Fábrica del Actor Excéntrico). Vladimir Nedobrovo (1928) describía el excentrismo en la actuación del siguiente modo:

El sentido del método excéntrico de la FEKS (...) consiste en arrancar los objetos y las ideas de su proceso automático. La FEKS procura dar la sensación del objeto a través de una «visión», y ya no a través de un reconocimiento. Su procedimiento excéntrico es un procedimiento de «complicación de la forma». La «complicación de la forma» prolonga la percepción del objeto en el plano temporal e implica a la totalidad del proceso perceptivo. (En Sánchez-Biosca, 1994, p. 222)

A estas ideas se adhirieron Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg firmando el Manifiesto del Excentrismo (1922).

Ambos son directores de *La nueva Babilonia* y también de *El abrigo* (1926), una adaptación de dos cuentos de Gógol guionizada por Tynianov. Tynianov parte de la lectura de Eikhenbaum, para quien la importancia de Gógol estriba en que el relato no asume el papel organizativo ni sirve como pretexto para ligar procedimientos estilísticos, sino que el contenido de la obra gogoliana se encuentra siempre en la forma, y este estilo en Gógol enfatiza el carácter grotesco del relato; la tensión que se produce entre lo cómico y lo trágico las hace convivir en un estado híbrido. Por este motivo se eliminaron de la película los pasajes más realistas, desarrollando una estilización que transcribiera cinematográficamente el imaginario grotesco de Gógol. Lo grotesco constituye el principal recurso de extrañamiento poético de *El abrigo*; junto a este aparecerán el excentrismo, los tiros de cámara, la iluminación y el montaje.

La obra bascula de lo patético a lo cómico a partir del sentido hiperbólico que el protagonista, Akaki, confiere a su abrigo. El robo de su abrigo nuevo se convierte en un acontecimiento grandioso y evidencia lo insignificante que es Akaki frente al Estado (simbolizado por las estatuas y el juego de angulación picado-contrapicado). Aparece así la cine-metáfora, uno de los procedimientos favoritos de Eikhenbaum, para quien esta era la «realización visual de una imagen verbal» que «conocerá gran porvenir ya que puede construirse a partir de procesos como el de la angulación, la iluminación, etc.» (1998, p. 74). La dimensión está desvinculada de su base de reproducción material y se transforma en signo semántico, que evidencia la diferencia de «estatus» de los personajes. Se transfigura así estilísticamente el mundo visible para desautomatizarlo y otorgarle valor semántico.

Junto con la fotogenia, el montaje fue otro de los elementos de sintaxis fílmica estudiados por los formalis-

tas y que aparece en *La nueva Babilonia* y *El abrigo* desarrollando ritmos sincopados y confusos. Eikhenbaum y Tynianov coinciden en la necesidad de crear una composición rítmica por medio de estrofas. Ahora bien, Eikhenbaum profundiza en el montaje como un encañamiento de los encuadres que debe transmitir continuidad; entiende el montaje como sintaxis del filme (con sus cine-frase, cine-periodo, cine-sintaxis y cine-semántica) cuya eficiencia depende de la continuidad visual por medio del estilo y los acentos. Tynianov se centra en un montaje que construya alternancias poéticas por medio de la variación diferencial de encuadres con un punto de correlación. Esta correlación ha de vincularse tanto con la trama como con el estilo. Habla, pues, de un montaje poético en el que la energía en las frases del montaje se asimila a la métrica; por eso, Tynianov hace énfasis en las duraciones: «El montaje valoriza los puntos culminantes del filme (...) su brevedad pone de relieve el punto culminante (...) El ritmo es la interacción de los momentos estilísticos y métricos en el desarrollo del filme, en su dinámica» (1998, p. 93). Y este estilo propio ha de pertenecer a cada trama pues «cualquier medio estilístico es al mismo tiempo un factor semántico. Siempre que el estilo sea organizado, que la angulación y la luz no sean fortuitas, sino que formen un sistema» (*ibid.*, p. 85).

Viniendo del universo literario, no es extraño que en la poesía fílmica se concibieran los intertítulos de modo semejante a la música, como favorecedores del discurso interior del filme. Bien empleados tendrían una función rítmica y constructiva que va más allá de facilitar la narración. Regidos por un principio estilístico y por un principio constructivo, los intertítulos modifican el sentido de la secuencia en función de cómo se integren con las imágenes: «no son un mal necesario, sino un procedimiento artístico de enorme importancia» (Eikhenbaum, 1998b, p. 212). Si revisamos la función que Dziga Vértov les con-

fiere en *La sexta parte del mundo* (*Shestaya chast mira*, 1926), articulando rítmica y emocionalmente ese poema épico del territorio soviético, veremos cómo desde el documental también se pensaba en la poesía como herramienta de construcción fílmica.

4. LA POESÍA POPULAR Y REVOLUCIONARIA EN LAS IMÁGENES DOCUMENTALES

Las relaciones estructurales entre cine-poesía y música en la obra de Dziga Vértov aparecen desde su juventud, en su labor como poeta y experimentador sonoro antes de comenzar su carrera cinematográfica. Y pese a las declaraciones recurrentes de Vértov en sus primeros manifiestos calificando el «cine-drama» como «opio del pueblo» y su rechazo de toda influencia «burguesa» de la viejas artes como el teatro, su concepción cinematográfica se hallaba invadida por la música y la poesía. Vértov decidió construir un nuevo arte proletario bajo la influencia de esas viejas artes pero tamizadas por la iconoclasia futurista y reforzadas por la ciencia. El trabajo del poeta Vladimir Mayakovski, nutriendo las estructuras poéticas vanguardistas con los cantos populares, y el desarrollo del formalismo pueden hallarse en la base de los trabajos fílmicos de Vértov.

La primera actividad artística a la que Dziga Vértov se dedicó fue la escritura. De adolescente había escrito algunas novelas y viviendo en Petrogrado y Moscú conoció a los poetas de la bohemia y del Futurismo. Su afición a la literatura le llevaba, según él, a saberse de memoria las

obras de Mayakovski para defenderlas y explicarlas. En sus diarios, Vértov relaciona a Mayakovski con su noción cinematográfica del cine-ojo y dice haber aprendido de él a penetrar más profundamente en la realidad y la construcción de la rima; considerando visionaria la obra del poeta asegura que «Mayakovski es el cine-ojo. Ve lo que el ojo no ve (...)» (1974, p. 34). Y al modo de Mayakovski podemos entender que organiza la estructura poética de *La sexta parte del mundo*. Sus intertítulos inciden especialmente en las aliteraciones y en las estrofas poéticas; en la interpelación, tan propia de Mayakovski, en la conjugación de versos largos y cortos para generar ritmo; en el uso de la primera persona...

La práctica filmica de Vértov está cercana a las teorías de los Formalistas rusos, la teoría del «discurso interior» (Eikhenbaum) generado por subtítulos y el refuerzo rítmico y constructivo de índole poética que proporciona se observa en *La sexta parte del mundo*. El filme es un poema visual orquestado por ritmos musicales, y esto lo explica de modo sugerente el poeta formalista y guionista Viktor Sklovski, quien considera que Vértov ha eliminado la naturaleza fáctica de la toma, su sustrato real y la ha convertido en un símbolo, por ello, «precisa de las repeticiones para ser lírico».

Existe una serie de filmes que tiende a una solución poética. Sin ninguna duda *La sexta parte del mundo* de Dziga Vértov está construida sobre un principio poético de solución formal, con su paralelismo muy señalado y la repetición de las mismas imágenes, al final, con otra interpretación, lo que recuerda lejanamente a la forma de la letrilla. (Sklovski, 1998, p. 137)

La expresividad gráfica del sonido en la toma de palabra durante la época silente, además de funciones sinestésicas, nos remite a la poesía de vanguardia y a los caligramas. Las frases se convierten en versos y las secuencias

en estrofas. La teoría filmica del intervalo⁴ como principio del montaje de Vértov vincula de nuevo la poesía y su musicalidad con la construcción fílmica. Futurismo y experimentación gráfica convergían en los intertítulos de sus películas; los del *Cine-ojo* (*Kinoglaz*, 1924) y *La sexta parte del mundo* (1926) los preparó Rodchenko. La plasticidad de la palabra dibujada sugiere el sonido, Dziga Vértov lo tiene en cuenta cuando habla de «erupciones» de montaje musical, como temas de palabras rítmicas o bajo la forma de «canción sin palabras», como la proyección visual de una idea poética» (2006, p. 139).

La sexta parte del mundo es un poema en imágenes de esa sexta parte del mundo que es la URSS construyendo el socialismo. Los intertítulos articulan las imágenes y es la voz del cine-ojo la que nos guía también en este filme a través del recurrente «yo veo». El cine-ojo es omnisciente, compara lo viejo y lo nuevo: para el lado capitalista «yo veo oro, yo veo foxtrot, yo veo esclavos, yo veo colonias», para el socialista un «yo te veo a ti» construyendo el socialismo. Este *yo veo* es una forma de demostrar las capacidades del cine como proceso integral (toma novedosa y montaje) para mostrar lo nunca visto y para mejorar la capacidad de conocimiento del propio país. Ese *yo veo* entronca también con su poema «Yo veo» y con sus manifiestos... «yo soy el cine-ojo, yo soy el constructor, sólo yo te muestro el mundo...».

La alternancia intertítulo-imagen referente establece una estructura rítmica y emocional en la película. Esta

⁴ La teoría del intervalo de Vértov defiende la necesidad de elaborar el montaje sobre una serie de combinaciones rítmicas a las que denomina correlación de imágenes o intervalos: «1. correlación de planos (grandes, pequeños, etc.); 2. correlación de los ángulos de toma; 3. correlación de movimientos en el interior de las imágenes; 4. correlación de las luces y sombras; 5. correlación de las velocidades de rodaje» (Vértov, 1974, p. 233).

métrica se complementa con las movilidades internas de ambos medios. Vértov va intercalando intertítulos que interpelan a los distintos pueblos de la URSS con imágenes de ellos en sus actividades; el ritmo se relaja o acelera mediante la duración de las imágenes para generar un clima emocional intenso que llega a su auge cuando se dice: «Sois/ los dueños/ de la tierra soviética» «En vuestras manos está/ la sexta/ parte/ del mundo» «Todo/ está en vuestras/manos» «Todo». Este uso nos recuerda tanto a Tynianov como a Mayakovski en las puntuaciones rítmicas por alternancia de versos largos y cortos.

Las relaciones entre los segmentos captados, se trate de sonidos o de imágenes, no derivan en una causalidad o un encadenamiento espacio-temporal, sino que «constituyen una estructura musical (sinfónica) compleja, fundada sobre repeticiones, variaciones, contrastes y contrapuntos» (Pozner, 2007, p. 49). Son relaciones propias también de la poesía futurista.

La evidencia de la influencia de Mayakovski que nos da el análisis nos la reiteran las hermosas palabras que Vértov le dedica en sus diarios, en los que lo califica como faro [*maiak*] «sobre el fondo de los tópicos de la cinematografía mundial» (Vértov, 1974, p. 34) y donde explica su emoción ante la perspectiva de poder hablarle «de mis intentos para crear un cine poético, explicarle cómo riman entre sí las frases del montaje» (*ibíd.*, p. 35-36).

En *Tres cantos sobre Lenin* (*Tri pesni o Lenine*, D. Vértov, 1934) también podemos hallar la influencia de Mayakovski. Annette Michelson (1990) asegura que en su estructura se percibe un paralelismo con la concepción poética de Mayakovski, pues se mezclan lo popular y lo vanguardista para generar sus estructuras poéticas. Los cantos populares sobre Lenin constituyeron el cuerpo estructural de la película; su conservación gracias a la filmación entraña un valor etnográfico significativo. *Tres*

cantos sobre Lenin se estructura en base a cantos populares de los pueblos no eslavos de la Unión Soviética akins sobre la figura de Lenin⁵; de este modo Vértov recogía la idea de Mayakovski de unir la vanguardia y lo popular trabajando sobre sus mismas estructuras.

El filme se divide en tres cantos y en el segundo de ellos, titulado «Lo amábamos» y centrado en el entierro de Lenin, se percibe una gran similitud constructiva con el poema que Mayakovski le dedicó en 1924. A la épica melancólica de los cantos se unen unos intertítulos poéticos que se basan en repeticiones, una correlación con las estrofas visuales, aliteraciones... que Vértov ya había practicado en el *Kino-Pravda* dedicado a la muerte de Lenin.

⁵ Yelizaveta Svilova, montadora y compañera de Dziga Vértov asegura que los cantos, pese a no aparecer subtítulos, se referían en todos los casos a los populares a Vladimir Ilich Ulianov en una entrevista que aparece en el documental *Dziga Vertov* (Peter Konlechner, 1974).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.

Aiken, E. A. (1983). «Emak Bakia» Reconsidered. *Art Journal*, 43(3), 240-246.

Balzac, H. (1974). Tratado de la vida elegante. En S. Clotas (ed.), *El Dandismo*. Barcelona: Anagrama.

Bandier, N. (1991). Man Ray, les surréalistes et le cinéma des années 20. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 88-1, 48-60.

Barthes, R. (1999). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Breton, A. (2004). Primer manifiesto del surrealismo. En De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid: Alianza.

De Haas, P. (1986). *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*. París: Transédition.

Delluc, L. (1989). Fotogenia. En J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones* (p. 327-333). Madrid: Cátedra.

Eikhenbaum, B. (1998). Problemas de cine-estilística. En F. Albera (comp.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme* (p. 45-77). Barcelona: Paidós.

Eikhenbaum, B. (1998b). La cuestión de los intertítulos. En F. Albera (comp.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme* (p. 211-212). Barcelona: Paidós.

Epstein, J. (1974). Bonjour Cinéma (1921). En J. Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921-1953*. París: Seghers.

Epstein, J. (1989). A propósito de algunas condiciones de la fotogenia. En J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones* (p. 335-340). Madrid: Cátedra.

Flitterman-Lewis, S. (1987). The Image and the Spark: Dulac and Artaud Reviewed. En R. E. Kuenzli (ed.), *Dada and Surrealist Film*. Nueva York: Willis Locker.

Ghali, N. (1995). *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*. París: Paris Expérimental.

Gordon, R. B. (2001). From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema. *Critical Inquiry*, 27(3), 515-549.

Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx*. Madrid: Akal.

López Villegas, M. (1998). *Sade y Buñuel. El Marqués de Sade en la obra cinematográfica de Luis Buñuel*. Teruel: Instituto de Estudios Turoloenses.

Michelson, A. (1990). The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System. *October*, 52, 16-39.

Mitry, J. (1974). *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*. París: Cinéma 2000 / Seghers.

Pitarch, D. (2009). Estetas neurasténicos y máquinas fatigadas en la teoría de Jean Epstein. *Archivos de la Filmoteca*, 63, 36-54.

Pozner, V. (2007). L'outil génétique en terrain soviétique: l'exemple de *Symphonie du Donbass* de Dziga Vértov (1929-1931). *Genesis*, 28.

Rosenblatt, N. L. (1998). Photogenic Neurasthenia: On Mass and Medium in the 1920s. *October*, 86, 47-62.

Sánchez-Biosca, V. (1994). Del excentrismo formalista al principio del montaje. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3, 209-229.

Sanmartin, P. (2004). Desautomatización y creación. *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 22, 249-250.

Simmel, G. (1999). *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona: Alba.

Sklovski, V. (1971). *Cine y lenguaje*. Barcelona: Anagrama.

Sklovski, V. (1998). Poesía y prosa en el cine. En F. Albera (comp.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme* (p. 135-139). Barcelona: Paidós.

Tynianov, Y. (1998). Los fundamentos del cine. En F. Albera (comp.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme* (p. 77-101). Barcelona: Paidós.

Vértov, D. (1974). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Labor.

Vértov, D. (2006). Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947). En Th. Tode y B. Wurm (eds.), *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*. Viena: Synema.

FORMAS DEL CINE-POEMA

(Los caminos de la poesía
en el cine)

Alberte Pagán

LA POESÍA DE LA CIENCIA

El cine tiene un gen científico: la descomposición del movimiento (Eadweard Muybridge, Étienne Jules Marey, Lucien Bull); o la comprensión de procesos temporales largos, como la germinación y crecimiento de las plantas (Dadasaheb Phalke, Jean Comandon). El cine como movimiento manipulado, sea ralentización o aceleración, no es una reproducción de la realidad, sino una reconstrucción (recreación, creación) de una temporalidad ajena a la nuestra.

Pero el cine también nació con un gen poético, ese algo inaprensible que tiene la imagen en movimiento, que procede del sueño y nos aproxima a él; esa esencia misteriosa y poética bautizada como *fotogenia* por el impresionismo francés.

Aunque quizá uno y otro gen no sean más que uno solo, dos caras de una misma moneda: las y los científicos se disfrazan de poetas y las aportaciones técnicas y científicas de las y los poetas no son nada desdeñables. Yoko Ono supo apropiarse de la poesía de la ralentización, la misma del experimento científico *Rupture d'une bulle de savon par un projectile* (Lucien Bull, 1904), en su *Film No. 5 (Smile)* (1968). Pero mientras la primera intenta congelar un movimiento demasiado rápido para nuestros ojos, en el segundo es la sonrisa de John Lennon la que se estira en el tiempo hasta prácticamente desaparecer. En *Ikarus* (Hans Breder, 1973) Chuck Hudina, a la cámara, utiliza la misma técnica, es decir, la filmación de un gran número de fotogramas por segundo para una proyección excesivamente ralentizada, de manera que el salto a contraluz de Ícaro parece querer congelarse en pleno vuelo.

Reproducir, o recrear, el movimiento es ver con nuevos ojos. La poesía del cine reside en su capacidad de hacernos ver con mirada fresca, o de permitirnos adentrarnos en temporalidades no humanas o en dimensiones macroscópicas o microscópicas ajenas a nuestro ojo. La poesía de la imagen microscópica se reproduce por otros medios en las imágenes, fotografiadas o pintadas, de poetas como Stan Brakhage en su vertiente más íntima y abstracta.

DRAMA Y POESÍA

El cine nació como simple toma de vistas, como reproducción del movimiento, y por tanto la figura humana ha jugado un papel central en las primeras películas (los bailes y besos de Edison, las estampas de los Lumière). Ya los precursores Marey y Muybridge habían utilizado consistentemente a personas en sus estudios del movimiento. Y la figura humana (al igual que, décadas más tarde, la voz humana) convoca (e invoca) narrativas dramáticas. La deriva dramática del cine lo apartó de la poesía, del cine «puro». Por el contrario, cuanto más se prescinde del elemento narrativo, e incluso humano (véase el cine paisajista), más aflora la poesía en las imágenes.

En la poesía, el detalle es tan importante como el conjunto, porque tiene entidad propia. En el drama la imagen, el plano, el detalle, está siempre en función del relato, subordinado a él. La crítica aplaude una película dramática cuando todos sus elementos confluyen en la construcción de una narración «coherente», cuando «nada sobra» ni «nada falta». Por el contrario, la poesía aprovecha esos momentos «sobrantes» para dejarse sentir. El momento poético está en relación directa con la ausencia de narrativa, y en la películas más comerciales surgen momentos líricos en aquellos planos que logran liberarse de

la carga dramática, sean las secuencias de créditos o ciertos planos de situación o de transición alargados más de lo habitual. La poesía está libre de esas ataduras; la poesía es libre, y por eso se acerca a e identifica con el cine experimental.

El drama es denotativo mientras la poesía es connotativa y sugerente. El cine poético es más contemplativo que narrativo. Llamado «cine puro» en los años de las vanguardias históricas, esa «pureza», es decir, la búsqueda de la esencia del cine, de elementos propiamente cinematográficos que no se encuentran en las otras artes, lo acerca al cine estructural-materialista, que convierte la materialidad de la tira de poliéster en tema recurrente (buscando de paso la poesía en el grano de la imagen, como hace Ken Jacobs en *Tom Tom the Piper's Son* [1969] o Rubén Guzmán en el súper 8 de *F.I.R.T. 119* [2002]). Este cine materialista se encuentra muy alejado de las blandas narraciones impresionistas, como *Varieté* (E. A. Dupont, 1925), aunque ambos modelos quizá tengan el mismo punto de partida.



F.I.R.T. 119 (Rubén Guzmán, 2002)

Claudio Caldini comenzó a elaborar sus poemas cinematográficos en Argentina allá por los años 70. De paso por el Reino de España, camino de la India, filmó en el Parque Güell *Film Gaudí* (1975), una película que lo emparenta con Zulueta, al montar esos zooms constantes que parecen continuar a través de los empalmes. En su más reciente *sin título* (2007) parece que Caldini renuncia a cualquier artificio para alcanzar un cine «puro» y por tanto una poesía «pura», desnuda, con la cámara fija, renunciando al color y al sonido (y, por supuesto, al drama): queda únicamente la belleza inquietante de una piscina de montaña alrededor de la cual un perro persigue una paloma.



sin título (Claudio Caldini, 2007)

BUCLES

Pero antes Caldini se había acercado más al cine estructural con *Un enano en el jardín* (1981), en la que la cámara, atada a una cuerda, gira sobre su eje consiguiendo una imagen centrifugada en la que la figura (una bailarina) apenas se deja adivinar. La estructura y la construcción de la película priman sobre la figuración y la denotación: otra forma de poesía, esencialmente cinematográfica, no trasladable a la página escrita.

En *El devenir de las piedras* (1988) la narratividad, e incluso la referencialidad, pierden entidad por medio de otro recurso, la repetición en bucle de la misma toma una y otra vez: una mujer desciende por un jardín, en un plano ligeramente ralentizado repetido constantemente. Al volver a mostrar el mismo plano la posible narratividad de la imagen se pierde y nace la poesía contemplativa. Ninguna repetición es simplemente una repetición: con cada repetición, las connotaciones se multiplican.

Shirley Clarke utiliza la misma técnica en su *Bridges Go Round* (1958), en la que repite la película entera en bucle, aunque cambiando la banda sonora: nunca una repetición es la misma, y más aún si la banda sonora cambia: leemos la imagen en función del sonido. *Bridges Go Round*, formada por continuas superposiciones de imágenes de un puente sobre sí mismo, es una metáfora del tiovivo. Desde el tiovivo vemos el mundo de una manera no realista, más lírica que denotativa: las figuras se borran, no tenemos tiempo para leerlas con calma, se superponen.

NARRACIONES POÉTICAS

Pero, si el cine son imágenes del sueño en libertad (en expresión de Eugenio Granell), su componente onírico permite narraciones surrealistas, descoyuntadas, en las que narración y lírica van de la mano. El cine es el medio ideal para transmitir el mundo del subconsciente. Su irrealidad onírica es carne de poesía, el automatismo del sueño se refleja en la espontaneidad del cine poético, y el montaje libre y abierto permite una relación de contenidos no causal, no racional, que deja al subconsciente trabajar libremente. Quizá por eso el surrealismo (o al menos sus técnicas estilísticas) ha pervivido a lo largo del tiempo y en todas las geografías, desde el Japón de *Kurutta ippeiji* (Teinosuke Kinugasa, 1926) a la Francia de Luis Buñuel (*Un chien andalou*, 1929) y de ahí a la California de Maya Deren (*Meshes of the Afternoon*, 1943).

Al intentar plasmar en la pantalla el mundo de los sueños, las y los cineastas se vieron obligados a forzar la simple mecánica del cinematógrafo; no les bastaba con una reproducción de la realidad, necesitaban herramientas para una (re)creación de una realidad paralela. Y la cámara de cine, con sus posibilidades técnicas, permitía la manipulación de la temporalidad y del enfoque, la inversión del movimiento y del espacio, la negativización de la imagen, etc., elementos todos ellos que abrían las puertas a un mundo onírico más allá de la realidad.

RALENTIZACIONES

La ralentización de la imagen siempre fue cara a las y los surrealistas, por su irrealidad y alta carga poética: véase

la Deren de *Meshes of the Afternoon* o el Jean Cocteau de *Le sang d'un poète* (1930). Andy Warhol proyectaba sus películas mudas a una velocidad ligeramente inferior a la de rodaje (16 fotogramas por segundo en vez de 24 fps). Esta sencilla manipulación realza la «fotogenia» y el onirismo de sus sujetos. Warhol tomó prestada la técnica de Joseph Cornell, quien en su *Rose Hobart* (1936) remontó un pobre drama «exótico» llamado *East of Borneo* (George Melford, 1931), eliminando los diálogos y los planos más narrativos y conservando casi en exclusiva los planos en los que la actriz Rose Hobart está presente. Proyectada a 16 fps y sin sonido, la intensidad lírica de *Rose Hobart* supera con creces al original. Al librarse de la esclavitud de la narración, casi automáticamente las imágenes recuperan su alto poder de sugestión. Cornell demuestra que, al eliminar el elemento narrativo de cualquier película, los planos pierden su funcionalidad y adquieren automáticamente una pátina poética. La denotación (prosa) se convierte en connotación (poesía).

En *Hotel Turkoman* (2002) Martine Rousset utiliza la ralentización de la imagen para potenciar la carga poética de planos diarísticos rodados en un Estambul nocturno y de cálidos colores. La poesía de la película también se apoya en una banda sonora suave y sugerente, en la que destaca el canto de un almuecín.

ACELERACIONES

Si la ralentización del movimiento animal provoca cierta irrealidad poética, su aceleración produce habitualmente un efecto cómico. No así cuando lo que se acelera no es la actividad del ser humano sino otras realidades cuyas temporalidades son inapreciables a simple vista. El tiempo condensado nos permite percibir duraciones ajenas a nuestro ojo, como el crecimiento de una planta, el

giro de los astros, el paso de las estaciones o el transcurrir de jornadas urbanas. La reducción temporal (cámara rápida) implica una filmación lenta. El rodaje con intervalómetro o temporizador permite la omisión de estadios del movimiento, creando elipses de mayor o menor duración entre los fotogramas. Acercándose al cine puramente científico, este concentrado temporal crea poesía a través del movimiento, una poesía del crecimiento y del cambio, una poesía del tiempo.

Así lo entendió Val del Omar al dejar correr las nubes o inundar un valle de sombra en su *Aguaespejo granadino* (1955). O Sam Taylor-Wood al registrar la putrefacción de la carne o de la fruta en sus *A Little Death* (2002) y *Still Life* (2001). Iván Zulueta aplicó inteligentemente el intervalómetro a una realidad artificial como es la televisión (la programación de un día condensada en los dos minutos de *Masaje*, 1972) o el cine de Hollywood a través del televisor (*Kinkón*, 1971; *Frank Stein*, 1972). *Masaje* comienza muy apropiadamente con un «resumen del día» sábado 27 de mayo de 1972. Por la pantalla desfilan corridas de toros, el escudo de la España franquista, una misa, un guitarrista, niños representando una pieza religiosa, el lanzamiento de un cohete, manifestación de trabajadores de FIAT, un plano aéreo de un concierto en una plaza de toros, publicidad, película de vaqueros con Stewart Granger, película de la Metro Goldwyn Mayer, tráfico en las carreteras, animales, desfile militar... La banda sonora se compone de un ruido rítmico continuo al que se superponen algunos sonidos sincrónicos (guitarra, máquina de escribir, canción). Zulueta rueda unas imágenes ya existentes (o, más precisamente, que cobran existencia en el momento del rodaje, que es el mismo momento de la emisión televisiva) y condensa unos planos que ya vienen montados en origen. Zulueta no edita; su trabajo se reduce a eliminar tiempo entre fotogramas, a la creación de elipsis dentro de una emisión sobre la que no tiene control alguno.

Masaje es poesía política. El breve resumen anterior refleja claramente la opresión político-religiosa de la época. El omnipresente dictador aparece al inicio de la programación. Y Hollywood, obviamente, hace acto de presencia por partida doble.

Más simple (y más clásica) resulta *Tree Again* (Kurt Kren, 1978). Donde Zulueta refotografiaba una realidad eminentemente urbana y técnica a través de la televisión (porque incluso los espacios de la película del oeste estarían filtrados por el aparataje de los grandes estudios), Kren ofrece directamente un fragmento de naturaleza. Pero la técnica es la misma: lapsos temporales entre fotogramas. Esta es la imagen: un exuberante árbol, ligeramente a la izquierda del encuadre, en medio de un prado; tras él, árboles más pequeños; y a la derecha del cuadro, más alejado, un árbol cortado por el encuadre. En algún momento distinguimos animales y personas y unos cables eléctricos cuando la iluminación es propicia. Domina una luz azulada que contrasta con la calidez de ciertas secuencias en las que los rayos del sol inundan el paisaje. Las nubes cruzan veloces en todas direcciones, lo que delata la extensión temporal del rodaje a lo largo de varias semanas. Destellos blancos ciegan la pantalla con cierta frecuencia (produciendo como efecto colateral una aparente negativización o solarización del paisaje) y leves cambios en el punto de vista hacen vibrar casi imperceptiblemente la imagen. El último segmento muestra el árbol inmóvil en un plano congelado que contrasta con la incesante vibración anterior. Donde *Masaje* es crítica con la sociedad y la televisión de su momento, *Tree Again* es contemplativa. Donde *Masaje* llega a anular el tiempo con la brevedad de sus planos, *Tree Again* se recrea en el paso del tiempo sobre un mismo objeto. El aparente estatismo de los árboles es desmentido por la cámara de Kren, que sin embargo detiene el tiempo (la vida) en el plano final (provocando, paradójicamente, una mayor conciencia de su temporalidad y duración).

El título de la película invita a una comparación con *Bäume im Herbst* (Kurt Kren, 1960), en la que cientos de fragmentos de árboles originaban una abstracción del concepto «árbol». El árbol único de *Tree Again*, encuadrado en su totalidad, es esencialmente concreto y figurativo, y sugiere la poesía del viento en las hojas que reivindican Griffith y Straub. El viaje de árbol en árbol y el movimiento de plano a plano en *Bäume im Herbst* se transforma, en *Tree Again*, en un viaje introspectivo al movimiento interno de un fragmento de naturaleza; los múltiples puntos de vista se concentran en uno solo, aparentemente estático, como el árbol en sí; aunque, como el árbol, con múltiples y continuos temblores. La cámara captura, e imita, la respiración de la naturaleza.

Mika de Possel se acerca oblicuamente al mundo de *Bäume im Herbst* en su *Automne* (1961), película paisajística y poético-romántica (como claramente anuncia el título) que propone inopinadamente, en medio de los pausados y contemplativos planos, secuencias estroboscópicas del tronco de un árbol que la acercan a la obra de Kren: poesía adornada de estructuralismo.

Más similares a *Tree Again* son las películas de John Woodman en las que retrata paisajes a lo largo de las estaciones (misma condensación temporal aunque con una técnica diferente, ya que los planos conservan su temporalidad real). En *Light Movements* (1977) cuatro largos planos nos muestran el mismo camino entre los robles de Wimbledon Common, en Londres, en diferentes momentos del año. Los cambios de luz y vegetación entre uno y otro dificultan su identificación. Dentro de cada plano también se producen cambios en la luminosidad, aunque más sutiles. En *Pear Tree* (1980) el mismo peral y vegetación circundante es filmado a lo largo de cuatro años, a razón de unos pocos segundos por semana; vemos desde una frondosidad plena a la desnudez de las ramas

que permite apreciar los edificios que se escondían tras ellas. A veces Woodman incluye fugaces presencias humanas.



Pear Tree (John Woodman, 1980)

EL GRANO COMO POESÍA

Otra manera de potenciar el lado poético de la imagen es dificultando la correcta interpretación figurativa o referencial, es decir, oscureciendo u obstaculizando la imagen para que la connotación (la sugerencia, el misterio, la poesía) prime sobre la denotación (la figuración, la indexación). Son varias las técnicas empleadas; una de ellas es la cercanía del encuadre, como en *Ai* (Taka Iimura, 1962).

Ai es una exploración del cuerpo humano durante el acto del amor. La imagen entra en el mundo de la poesía por la puerta de la cercanía al objeto: la piel es un paisaje de dunas, los pezones son volcanes. En ese sentido *Ai* es similar a *Geography of the Body* (Willard Maas, 1943) o a *Ocular* (Viorel Simulov, 1985).

No sabiendo cómo bautizar las películas que hacía en el Japón de los años 60, Iimura las llamó «cine-poemas» o «poemas cinematográficos». Interesado a un tiempo en la poesía y en la imagen, la unión de ambas disciplinas lo acercó al cine. *Ai* se proyectó por primera vez en una galería de arte en Tokio, en una actuación en directo que anunciaba el interés del autor por el arte de acción. En ella el cineasta proyectó la película sobre las paredes y el público, proyector en mano, en una *proto-performance* que llamó «concierto para cámara». El mismo autor utiliza vertiginosos barridos, cercanos al expresionismo abstracto, en *Kuzu* (1962). En *Kuzu* es la cámara la que se mueve por el espacio, la cámara como pincel y la arena de una playa como lienzo. Viendo la película nos imaginamos al cineasta corriendo por la playa que filma de igual manera que nos imaginamos al pintor expresionista abstracto haciendo gestos con la brocha sobre el lienzo. Pero *Kuzu* deja espacio para la crítica social y la ecología, al retratar a una familia que vive de la recogida de basura. Si *Ai* estaba enmarcada por dos planos de una bombilla, en *Kuzu* son las cotizaciones en bolsa de las empresas que más contaminan la playa de Tokio las que abren y cierran la película.

Como Zulueta, y por los mismos años, Iimura también refilmó imágenes del televisor, pero en vez de tomar como objeto de estudio el cine clásico de Hollywood filmó un noticiero sobre las revueltas raciales en Detroit en *Film Strip II* (1970), implicación política directa no muy habitual en el cineasta. Si en este caso Iimura refilmó unas imágenes originales (emisión televisiva) que no podía controlar, en *In the River* (1970) refotografió una ima-

gen propia (un hombre bañándose ritualmente en un río del Nepal) y por tanto con control sobre ella. Ambos casos de reciclaje se acercan a y centran en el grano de la imagen, sea televisiva o cinematográfica, de manera que se pierde la referencialidad y la denotación; al convertirse en pura materia plástica y estética, el grano de la imagen se vuelve poesía.

REINTERPRETACIONES

La reutilización de material preexistente ha sido un campo fértil para la creación cinematográfica: rompe la denotación y, al modificar el contexto, puebla las imágenes de connotación y de poesía. Esta recontextualización acerca los nuevos montajes al surrealismo y, como ya vimos en *Rose Hobart*, permite soslayar el drama para dotar la obra de una pátina poética. Si Cornell potenciaba el lirismo de las imágenes por medio de la ralentización, Zulueta acelera vertiginosamente sus reinterpretaciones de *King Kong* (E. B. Schoedsack & M. C. Cooper, 1933) y *Frankenstein* (James Whale, 1931) en *Kinkón* y *Frank Stein*. Pero el resultado es el mismo: la poetización de un texto originariamente prosaico. Zulueta, aprovechando sendos pases por televisión de las citadas películas, refilmó la pantalla del televisor a saltos y fragmentariamente, reduciendo la duración habitual a unos vertiginosos 7 y 3 minutos respectivamente, eliminando los diálogos en un caso y sustituyéndolos por música en el otro. En el primer caso utilizó película de 8mm, y de 35mm en el segundo, aunque en ambos casos la intermediación de la emisión televisiva cambia la resolución y el formato del original, dejando una impronta de grano sobre la imagen. Por el camino se pierde el componente dramático, dejando trascender no solo el lirismo inherente a toda imagen, sino también el racismo, el sexismo y el fascismo de los originales (¿qué es *Frankenstein* sino la historia de un linchamiento?).

SUPERPOSICIONES

Otra manera de adentrarse en el lirismo de las imágenes, desdibujando la referencialidad y oscureciendo la lectura, es la utilizada por el pintor surrealista gallego Eugenio Granell en *Middlebury* (1962). A medio camino entre diario y construcción artística, en *Middlebury* filma un encuentro campestre en dos capas, refilmando sobre la misma película ya impresionada y jugando así con la contradicción de los tamaños relativos incoherentes y las perspectivas pervertidas. La técnica tiene mucho de experimental, porque el resultado final (qué imagen se superpone a cual otra) es puramente fortuito. Como buen surrealista, Granell se deja llevar aquí por la escritura automática para lograr su objetivo. Ya en algunos momentos de sus *Diarios cinematográficos* (1960-1980) el cineasta gustaba de filmar reflejos en escaparates y cristales, superponiendo de forma diegética dos imágenes con tamaños y perspectivas contradictorios.

Kenneth Anger utilizó la superposición de capas múltiples en su *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), al igual que Ron Rice en *Chumlum* (1964) e Ian Hugo en *Bells of Atlantis* (1952). En la imagen superpuesta incluso la figura humana y sus acciones pierden la tridimensionalidad y se diluyen en un mar de luces y sombras que tienden a la abstracción y al onirismo.

La superposición es también uno de los ingredientes principales de *60 metri per il 31 marzo* (Massimo Bacigalupo, 1968), una especie de autorretrato intelectual por el que pasan, en un montaje rítmico y repetitivo, detalles de caras, cuerpos de mujer, fragmentos de una representación teatral, cuadros renacentistas y textos (filosofía oriental, John Donne, e. e. cummings, «incipit vita nuova», «om», las *Metaphors on Vision* de Brakhage...). Al inicio, el ci-

neasta filmando su propia sombra; y al final, su mano ajustando el diafragma de la cámara y oscureciendo la imagen.

El australiano Peter Tammer rindió homenaje al *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp en su *Hey Marcel...* (1985), en la que, en cuatro movimientos diferenciados, cada uno con su propia composición sonora y visual, nos muestra un continuo fluir de cuerpos desnudos (masculinos y femeninos) bajando diferentes escaleras. Los cuerpos se multiplican por medio de constantes superposiciones que acercan la estética de la película a la del cuadro de Duchamp. La ralentización realza e intensifica el movimiento (o nuestra consciencia del movimiento).

ABSTRACCIONES

La cercanía de la cámara a su objeto dificulta la lectura y por tanto se acerca a la abstracción. Pero la abstracción de la imagen puede surgir de otras muchas técnicas, como superposiciones, reflejos luminosos o desenfoces. *The Text of Light* (Stan Brakhage, 1974) crea sugerentes mundos a partir de los reflejos en un cenicero de cristal. Para el autor de *Metaphors on Vision* el cine es un arte puramente visual, y tanto voces como música son impurezas no deseadas; su ausencia, es decir, el silencio, lleva la imagen a territorios abstractos y oníricos, porque la aparta del mundo real.

Un parecido juego de reflejos, aunque a partir de una escultura del propio cineasta, conforma *Lichtspiel, schwarz-weiss-grau* (László Moholy-Nagy, 1930). Los reflejos acuáticos son un recurso recurrente en el cine impresionista, paisajístico y contemplativo. *Jeux de reflets et de la vitesse* (Henri Chomette, 1925) conjuga las luces en movimiento

de Moholy-Nagy con la velocidad de los medios de transporte de *The Wonder Ring* (S. Brakhage, 1955). El objetivo, en todos ellos, es el mismo: capturar la abstracción de la luz.

El desenfoque de la imagen es otro recurso poético-materialista que utiliza Brakhage consistentemente en su retrato «subconsciente» de la capital inglesa *Unconscious London Strata* (1982); Andy Warhol, convirtiendo accidente en opción estética, en el primer rollo de *Poor Little Rich Girl* (1965); Mauro Santini en su evocación familiar y doméstica *Da qui, sopra il mare* (2003); y Nicholas Nedelkopoulos en su irónicamente titulada *There's a Bug in your Eye* (2012).

Las lentes y filtros deformantes que utilizan cineastas como Patrick Bokanowski (*Au bord du lac*, 1993) o Sidney Peterson buscan de igual manera esa abstracción de la realidad para acercarla al mundo de la poesía.

Otra manera de romper la referencialidad es a través de la brevedad del plano, a veces de un solo fotograma de longitud, que impide una lectura pausada y por tanto prosaica y rompe con el realismo baziniano del plano secuencia. Paolo Gioli en *Farfallio* (1993) nos muestra mariposas en un montaje de planos de un solo fotograma complicado por medio de superposiciones. La película es una sucesión rápida de imágenes con abundante información subliminal que hace que la mariposa, imagen poética, se convierta en metáfora del sexo. Gioli juega con los tópicos sociales del elemento poético: en este caso la mariposa como símbolo o metáfora es una construcción social que el cineasta subvierte al alternarla con imágenes pornográficas (siendo la pornografía otra construcción social). En *Quando l'occhio trema* (1989), dedicada al Luis Buñuel de *Un chien andalou* (1929), Gioli utiliza la misma técnica, en este caso comparando (alternando) ojo con luna, boca u oreja.

CONCLUSIÓN

La ausencia de drama permite un acercamiento más contemplativo a la imagen. El cine casero y diarístico de Marie Menken (*Notebook*, 1962) propone un mundo poético de gran sencillez pero gran alcance. Dore O. usa la repetición de planos (aliteración), la inversión de la imagen, desenfoces, encuadres desequilibrados, inversión del movimiento, superposiciones y la falta de luz para crear una poesía un tanto más compleja. Así sucede en *Alaska* (1968). En *Kaldalon* (1971) además divide la pantalla en dos, lo que nos ofrece una lectura simultánea de dos imágenes.

Existen técnicas y posibilidades cinematográficas que nos llevan al mundo de la poesía. Algunas pueden tener un paralelismo en la obra impresa: una repetición, una aliteración, una rima visual, un montaje en bucle. El cine puede imitar la poesía escrita en su montaje, buscando la rima, el ritmo, la musicalidad de las imágenes y de la luz. En vez de seguir un montaje lineal, narrativo y dramático, el cine puro busca una composición circular, repetitiva y musical.

Pero otras técnicas son estricta y únicamente cinematográficas, sin posible traslación al texto escrito: la inversión de la imagen, la inversión del movimiento, la negativización, el desenfoco (no podemos «desenfocar» una palabra impresa, y aunque pudiéramos las implicaciones serían completamente diferentes), la ralentización, la aceleración, la división de la pantalla (imágenes simultáneas, imposibles de llevar al texto escrito), los barridos, las superposiciones o la cercanía del encuadre que (al igual que los filtros y las lentes deformantes) oscurece la interpretación. Son rasgos únicos del cine que no se pueden traducir al texto impreso, que no tienen equivalencia escrita u oral. Con razón «cine puro» y «cine-poema» son frecuentemente sinónimos.

BRONWYN

José Julián Bakedano
y Germán Rodríguez

Las líneas que siguen quieren dar cuenta de la intención que motiva la realización de una pieza que rinde homenaje al título más famoso de la producción creativa de Juan Eduardo Cirlot, *Bronwyn* (1967-72). Cirlot destacó como poeta, ensayista e historiador del arte; es famoso su *Diccionario de símbolos* (con una primera edición en 1958). En el año 1966, Cirlot asistió en un cine de Barcelona a la proyección de la película *El señor de la guerra* (*The War Lord*, Franklin J. Schaffner, 1965) y esta visión le provocó un enamoramiento del personaje principal femenino llamado Bronwyn, encarnado por Rosemary Forsyth. Esto dio lugar a un largo poemario que escribió a lo largo de los años. En él trata de los temas eternos del amor, la identidad, el tiempo o la muerte.

Bronwyn es un largo poemario obsesivo que deriva desde unos versos clásicos a una experimentación muy atrevida, en la que trata de desintegrar el nombre de Bronwyn liberando del componente fantasmático presente en toda la obra. Se trata de una obra maestra de poesía amorosa y es cumbre de toda la producción de Cirlot.

El planteamiento del cortometraje se fundamenta en la utilización de planos de tres películas, sujetos a una serie de variaciones, junto a una sencilla animación que recrea la poesía experimental. Tratamos, así, de recrear una atmósfera paralela al poemario, y para completarlo se añadió una voz en *off* que recita una selección de poemas tratando de corresponderse con las imágenes elegidas. Para complementar dicha atmósfera se eligió una música idónea: *Noche transfigurada* (fragmento), de Arnold Schoenberg. La selección de planos se hizo a partir de las siguientes películas: *Hamlet* (1948), de Laurence Olivier, rescatando la imagen de Ophelia sumergida en las aguas para acompañar a la escena de Bronwyn surgiendo del pantano; la segunda y más extensamente empleada es *El señor de la guerra*, a través de planos rescatados de di-

versas partes de la película y que acompañan a numerosos versos del poemario; el final de la pieza quiere expresar la liberación de Bronwyn, y para ello se han utilizado las últimas imágenes del filme de Georges Franju *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, 1960) —una de las películas poéticas más famosas de la historia—, de forma que el rostro de Rosemary Forsyth se funde con el de Edith Scob antes de que esta libere a los perros de las jaulas y camine hacia su libertad.

A continuación indicamos los versos seleccionados para la pieza, acompañados de imágenes según aparecen relacionados en los diferentes momentos del cortometraje.

Bronwyn de Juan Eduardo Cirlot (2015) se presentó el 15 de junio de 2015 en Bizkaia Aretoa.

BIBLIOGRAFÍA

Cirlot, J. E. (Cirlot, V., ed.). (2001). *Bronwyn*. Madrid: Siruela.

A la que renace de las aguas



*Pero yo leo sin descanso, en la soledad de la ermita junto
al mar
los antiguos signos en donde tú estuviste hacia el año mil,
por los bosques, los pantanos, las ramas y las hojas, la arcilla
pisada.*

*Dentro del corazón está la muerte
como una runa blanca de ceniza.*

*Acércate por el campo blanco o por el verde campo o por el
campo negro, pero ven.*

*Detente ante la tumba
donde los dos estamos.*



La tierra es de terror, pero yo busco
una flor de cristal inaccesible.

Dámela con tus ojos desde el lago
donde blanca apareces.

Cuerpo resucitado no abandones
esta mano de herida.

En Occidente el mar también acaba.



Vivo en la transparencia de la muerte.



Dolida,
perdida,
vivida,
herida.

Amada,
atada,
arada,
alada.



Las aves son palabras de agonía.

*

Entre lo negro, Bronwyn, soy lo negro.



*Cuando te contemplé ya estaba muerto,
muerto como las hierbas, aunque crecen,
como los mares muertos, que son rocas.*

*Sólo lo que es eterno está en la vida,
aunque lo blanco eleva su belleza
sobre las formas grises de lo negro.*

*Y simula existir donde el no ser
extiende sus certezas transitorias:
Bronwyn, tu claridad no eternamente.*

*

Entre los hierros restos de los grises
de los restos inmensos de los restos
deshechos en los mares de la luz.

De nubes deshaciéndose en la torre,
de torres deshaciéndose en la luz,
Bronwyn, entre las nubes de las rocas.

Entre las nubes de las rocas blancas,
de las blancas tan nubes como tú,
como tu cuerpo blanco entre las nubes:

De cristal y de nubes y de bosque,
y de bosque de nubes de cristal;
de lejanía inmensa y en lo que



Del no ser junto a ti, donde maté,
desde cuando tu bosque vi la torre,
la torre por tu luz desde que vi.

Desde que vi el no ser en el pantano,
junto a los blancos mares de las nubes,
cuando el bosque de nubes, el altar.

Cuando maté a mi hermano junto a ti,
mi hermano era yo mismo y me maté;
junto a ti lo maté, junto al cristal.

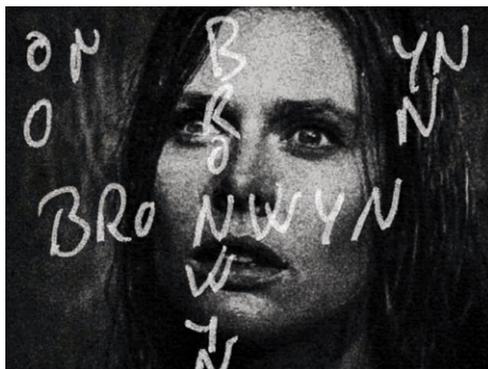
Cuando te contemplé ya estaba muerto,
muerto de inmensidad y de luz blanca.
Te pude contemplar cuando ya muerto.



Es triste comprender lo que solloza
en el fondo más hondo que uno mismo:

Ver moverse una mano que está muerta.





AUTORES

José Julián Bakedano Sarrionandia creó en 1982 la Cinemateca del Museo de Bellas Artes de Bilbao, del que fue subdirector. Ha publicado como editor en colaboración con el museo *David Wark Griffith* (1984) o *Jiri Trnka* (con Zinebi, 1986), y el libro *Norman McLaren. Obra completa 1932-1985* (1987). Ha coeditado con S. Zunzunegui *Imágenes de un largo viaje. Cincuenta años de cine en Zinebi 1959-2008* (Zinebi, 2008), y publicado la colección de textos *El conflicto perpetuo* (Pamiela, 2003). Su obra se trata en *José Julián Bakedano: Sin pausa / Jose Julian Bakedano: Etenik gabe* (J. Oter y S. Zunzunegui, eds., Azkuna Zentroa, Universidad del País Vasco, 2016). Como realizador, destacan *Bi* (1972), *Oraingo izen gabe* (1986) o *La carta del amigo* (2007).

M.ª Soliña Barreiro es doctora en Comunicación Social por la Universtat Pompeu Fabra. Licenciada en Periodismo (Universidad de Santiago de Compostela) e Historia (Universidad de Barcelona), sus líneas de investigación se centran en la vanguardia cinematográfica de los años 20, el cine documental y el cine silente. Entre sus últimas publicaciones sobre vanguardia se halla «La historicidad y lo original en el cine de vanguardia europeo de los años 20», *index.comunicación*, n.º 7 (2), 2017.

Miren Gabantxo-Uriagereka es periodista. Su tesis doctoral se centra en el cineasta catalán Jordi Grau. Es experta en el desarrollo de entornos de comunicación en Internet. Fue directora del posgrado *TIC aplicadas a la Formación* de Mondragon Unibertsitatea. En la Universidad del País Vasco ha ejercido como Vicedecana de Infraestructuras en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación y como directora de Proyección Universitaria en el Campus de Bizkaia. Desde 2017 se dedica en exclusiva a la docencia e investigación en la Facultad de CCSS y de la Comunicación de la UPV/EHU.

Alberte Pagán es un escritor y cineasta gallego. Cuenta con un largo ensayo sobre *Finnegans Wake*, la última novela de James Joyce, cuyos dos primeros capítulos ha traducido al gallego. Ha publicado poesía, teatro y numerosos artículos y libros sobre cine experimental. Es considerado pionero del Novo Cinema Galego y fue incluido en la primera promoción del ciclo D-Generación. Sus películas *Bs. As.* (2006) y *Tanyaradzwa* (2008) han sido premiadas en festivales. En 2016 recibió el Premio de la Crítica Galicia. Su trabajo es accesible en albertepagan.eu o en plat.tv.

Jorge Oter es doctor por la Universidad del País Vasco y trabaja como profesor en la Escuela Superior Politécnica TecnoCampus de Mataró. Ha publicado en revistas como *Zer*, *Fotocinema* o *Quaderni del CSCI*. En digital, ha colaborado con *blogsandocs* y coeditó *Pausa*. Ha participado en el volumen *La imagen translúcida en los mundos hispánicos* (Orbis Tertius, 2016). Es coeditor del libro *José Julián Bakedano: Sin pausa / Jose Julian Bakedano: Etenik gabe* (2016).

Germán Rodríguez es licenciado en Sociología por la Universidad de Deusto y en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco. Ha trabajado en una tesis doctoral sobre Eloy de la Iglesia. Ha publicado textos en revistas como *blogsandocs*, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* o *Cahiers du cinéma. España*, y coeditó la revista *Pausa*. Ha diseñado y participado en el volumen *José Julián Bakedano: Sin pausa / Jose Julian Bakedano: Etenik gabe* (2016). Ha realizado diversos cortos de animación, por los que ha sido premiado. Ha codirigido el cineclub de Durango.

Gabriel Villota Toyos es licenciado en Bellas Artes y doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco, donde ejerce como profesor del Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Ha realizado estancias de investigación en las universidades de Nevada (Reno), New York University, Temple (Philadelphia) y en el Centro de Estudios del MNCA Reina Sofía. Desde comienzos de los 90 ha trabajado como artista y organizador de actividades en relación a las artes visuales, y ha publicado en revistas especializadas, catálogos y otros medios escritos. Destacan trabajos recientes sobre cine y danza en *Signa*, *Brumaria*, *Investigación en Danza* o *Ausart*.

Santos Zunzunegui es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Semiólogo, analista e historiador cinematográfico, ha sido profesor invitado en universidades de Estados Unidos, Latinoamérica y Europa. Entre sus principales libros: *El cine el País Vasco* (Universidad del País Vasco, 1985); *Pensar la imagen* (Cátedra, 1989); *Robert Bresson y Orson Welles* (Cátedra, 2001, 2005); *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica* (Universitat de València, Cátedra, 2003); *La mirada plural* (Cátedra, 2008), ganador del Premio Internacional de Ensayo «Francisco Ayala». En 2017 ha publicado *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción* (Cátedra).

Zabalduz

Jardunaldi, kongresu, sinposio, hitzaldi
eta omenaldien argitalpenak

Publicaciones de jornadas, congresos,
simposiums, conferencias y homenajes

INFORMAZIOA ETA ESKARIAK • INFORMACIÓN Y PEDIDOS

UPV/EHUko Argitalpen Zerbitzua • Servicio Editorial de la UPV/EHU
argitaletxea@ehu.eus • editorial@ehu.eus

1397 Posta Kutxatila - 48080 Bilbo • Apartado 1397 - 48080 Bilbao

Tfn.: 94 601 2227 • www.ehu.eus/argitalpenak

eman ta zabal zazu



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea