

Cine y poesía

JORGE URRUTIA GÓMEZ*

De forma tímida, casi sin anunciarse, pero porque sabe que nunca se hará del todo presente, viene a nosotros cada cierto tiempo la relación del cine con la poesía. Con toda probabilidad se debe a que el término poesía es, en nuestros diccionarios, uno de los que poseen mayor amplitud semántica. Las definiciones suelen referirse a una actividad lingüística (“Expresión artística de la belleza por medio de la palabra sujeta a la medida y cadencia, de que resulta el verso”, dice la Real Academia Española, o bien “Género de producciones del entendimiento humano, cuyo fin inmediato es expresar lo bello por medio del lenguaje, y cada una de las distintas especies y variedades de este género»), pero el propio diccionario académico ofrece una definición, digna de la prosa de Gustavo Adolfo Bécquer más que de una obra lexicográfica, abracadabrante en su generalidad, indefinición y contradicciones: “Fuerza de invención, fogoso arrebató, sorprendente originalidad y osadía, exquisita sensibilidad, elevación o gracia, riqueza y novedad de expresión, encanto indefinible, o sea conjunto de cualidades que deben caracterizar el fondo de este género de producción del entendimiento humano, independientemente de la forma externa, o sea de la estructura material del lenguaje, de que resulta el verso”. Todos sabemos también que, por último, se utiliza el término poesía para referirse a “cierto indefinible encanto [¿qué manía la de los académicos en definir los términos diciendo que corresponden a algo indefinible!] que en personas, en obras de arte y aun en cosas de la naturaleza física, halaga y suspende el ánimo, infundiéndole suave y puro deleite”.

Ya sea esta expresión lingüística o fogoso arrebató, hablar de poesía y cine ocasiona dudas sobre el sentido y la misma propiedad de los términos. Cabe preguntarse lo primero si puede hablarse de poesía y cine como un aspecto más de las relaciones que entre sí establecen la literatura en general y el llamado, con fórmula algo anticuada y cursi, “séptimo arte”.

* Universidad Carlos III de Madrid.

De ser así, convendría referirse mejor a *poema* que a *poesía*, y a *filme*, en lugar de a *cine*. ¿Han sido adaptados algunos poemas al cine? Si lo han sido, ¿qué tipo de poemas? ¿Y los filmes resultantes fueron convincentes como adaptación y como filme? Se trata, pues, de coger desde el principio el toro por los cuernos y desechar –si así fuera posible y oportuno– lo desechable o centrarse en lo importante.

No estoy en condiciones de hacer una filmografía completa, ni creo que ello importe mucho. Citaré sólo a título de ejemplo que, en 1955, León Klimovsky filmó, en España, *El tren expreso* sobre el pequeño poema ('pequeño' porque así denominaba el poeta al género, no por su longitud; sólo es corto si entendemos que el poema largo es la extensa reflexión filosófica en verso), de Ramón de Campoamor. Tres años antes, en 1952, Arturo Ruiz Castillo rueda *La laguna negra*, adaptación de *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado. De 1940 es *¡Ya viene el cortejo!* película con la que Juan de Orduña pretende adaptar la *Marcha triunfal* de Rubén Darío.

Estas adaptaciones corresponden a un concepto del cine que definió claramente Roman Jakobson. “[El] arte cinematográfico [...], en esencia, es profundamente metonímico, es decir que utiliza de manera intensa y variada el juego de las contigüidades”¹. Se entiende así que el cine es, como lenguaje, un tipo de expresión que corresponde al realismo, ya que éste se manifiesta habitualmente como discurso metonímico. “La primacía del proceso metafórico en las escuelas literarias del romanticismo y del simbolismo –dicen en otro lugar Jakobson y Halle– se ha reconocido repetidas veces, pero todavía no se ha comprendido lo suficiente que, en la base de la corriente llamada *realista*, que pertenece a una etapa intermedia entre la decadencia y el auge del simbolismo y se opone a ambos, se halla, rigiéndola de hecho, el predominio de la metonimia”². Es verdad que el mismo Jakobson observa que el nervio vital del cine se ponía particularmente de relieve por la metáfora manifiesta, pero matiza que ésta aparece como “desviaciones esporádicas”³, lo que viene a ser tanto como afirmar el carácter esencialmente metonímico del cine.

Las adaptaciones cinematográficas de textos poéticos se hacen, si consideramos sólo los ejemplos antes citados, sobre textos realistas, y se sigue con ello una tradición anterior que produjo adaptaciones teatrales del tipo de *La princesa está triste*, glosa escénica de la “Sonatina”, de Rubén Darío, de la que fue autor Raúl Contreras⁴. Porque el teatro tomó argumentos de la novela (muchas de las grandes novelas del siglo XIX subieron a los escenarios, como *Los miserables*, de Victor Hugo, adaptada varias veces) pero también la poesía realista dio pie a espectáculos escénicos basados en sus argumentos.

Si buscamos desarrollar lo apuntado en los textos jakobsonianos, podremos decir que la poesía realista no plantea problemas en su adaptación porque (y estoy utilizando el concepto de *realismo* en un sentido que liga el referente a un valor representacional del signo) no se distingue de la prosa realista más que en los temas, el nivel de lenguaje y el ritmo, coincidiendo en la li-

¹ Román JAKOBSON, *Lingüística, poética, tiempo* (conversaciones con Krystina Pomorska), Barcelona, Crítica, 1981, p. 132.

² Roman JAKOBSON y Morris HALLE, *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso, 1974 {2ª}, p. 136.

³ Roman JAKOBSON, *Lingüística, poética, tiempo*, citado, p. 132.

⁴ Madrid, Reus, 1925.

nealidad narrativa o descriptiva. Es fácil deducir, por lo tanto, que la poesía romántica o simbolista, al no construirse sobre la base metafórica, sino metonímica, ocasiona graves dificultades al lenguaje cinematográfico.

Creo que hemos dado con el meollo de la cuestión, porque si la discusión sobre poesía y cine tiene algún interés no se debe a las adaptaciones que hayan podido hacerse. Tampoco importa gran cosa, aparte de los aspectos referentes a la historia cultural, si los poetas escribieron más o menos sobre temas, personajes u obras fílmicas, o si acudían más o menos veces a tal o cual cine-club. En lo propio a la literatura española ese trabajo, importante cuando carecíamos de los conocimientos, ha sido ya hecho en lo fundamental por Morris, por Utrera y, en algo también, por mí mismo, con algunas aportaciones más, entre las que destaco el ensayo de Luis Gómez Mesa “La generación del 27 y Buñuel”⁵. Poco más interesante podrá añadirse.

Si la poesía realista es asimilable, para la adaptación al cine, a la prosa, narrativa o descriptiva, lo sobresaliente de la discusión sobre poesía y cine radica en que permite reflexionar sobre el lenguaje cinematográfico. No podemos admitir sin más que, al ser el lenguaje del filme, según Jakobson, metonímico, la expresión metafórica le esté vedada y, por ello, la relación posible con la poesía, porque sería tanto como afirmar que la única poesía posible es la metafórica y que al cine le está prohibida la metáfora, lo que el propio Jakobson desmiente.

Un artículo de André Bencler, que fuera novelista, ensayista y autor de guiones, publicado en la revista parisina *Les cahiers du mois*, en 1925, contiene unas líneas que merecen destacarse: “Que los almanaques, los libros de cocina, las novelas de quiosco y de metro tengan su contrapeso cinematográfico, nada más justo, nada más útil para el orden social. ¿Pero por qué no puede darse en la pantalla, para la voluptuosidad de los ojos, una imagen física del sueño, un espectáculo sólo destinado a la delicadeza tranquila de ver?”⁶. Este texto de Beucler permite un comentario a partir de varios aspectos. Primero: la fecha. Segundo: la distinción de un cine popular y otro más selecto. Tercero: la relación de ese cine selecto con el sueño, con la ensoñación.

La fecha es importante porque sitúa la cita de Beucler en el primer gran período de la reflexión cinematográfica. Jean Mitry, en su *Historia del cine experimental* (que hay que seguir según su versión francesa de 1974, ya que la primera edición, de 1971, se publicó en italiano de forma incompleta y es, por cierto, sobre la que se basa la española de 1974)⁷, explica que las consideraciones críticas válidas sobre el cine, anteriores a los años veinte, son es-

⁵ Publicado en la revista *Cinema 2002*, nº 37 de marzo de 1978. Los libros a los que me refiero son, de Rafael UTRERA, *Modernismo 98 frente a cinematógrafo* (Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981), *Escritores y cinema en España Un acercamiento histórico* (Madrid, Ediciones J.C., 1985), *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria* (Sevilla, Alfar, 1987) y *Federico García Lorca cine o El cine en su obra, su obra en el cine* (Sevilla, Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía, 1987); de C. BRIAN MORRIS, *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles, 1920-1936* (Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993); de J.U. *Imago litterae. Cine. Literatura* (Sevilla, Alfar, 1984).

⁶ Recogido por Pierre LHERMINIER, *L'art du cinema*, París, Seghers, 1960, pp. 42/43.

⁷ Jean MITRY, *Le cinema experimental. Histoire et perspectives*, París, Seghers, 1974; *Storia del cinema sperimentale*, Milano, Mazzotta, 1971; *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres, 1974.

casísimas. Apenas si puede destacarse a autores como Papini o Edmondo de Amicis. Pero, a partir de los años veinte, se aprecia la influencia de Ricciotto Canudo que, si bien sus ensayos sobre cine sólo se recogieron póstumamente en libro en 1926, y en francés (bajo el título *L'usine aux images*⁸), había venido publicándolos en revistas desde 1908.

La reflexión de Canudo es absolutamente paralela y coetánea de la creación del lenguaje cinematográfico. Surgido, como he escrito en otras ocasiones, del desarrollo del lenguaje del espectáculo decimonónico⁹, el cine deberá comenzar por inventar formas lingüísticas que lo separen de la organización teatral de la imagen y del concepto que de él se tiene como simple procedimiento de registro. Habrá, pues, que romper con el espacio limitado de la escena teatral, gracias al cine italiano de Guazzoni (*Quo vadis?*, 1912) y Pastrone (*Cabiria*, 1914); buscar que la imagen cinematográfica signifique por sí, gracias a la composición adecuada de su superficie (a la manera del primer cine danés: *El abismo*, de Urban Gad, o *Los cuatro diablos*, de Robert Dinesen); descubrir la profundidad de campo (Ubaldo del Colle: *El mecánico*, 1910); sustituir el decorado referencialista por uno imaginario y expresionista (Paul Wegener: *El golem*, primera versión, 1912) y, por último, inventar el montaje, con su capacidad de ruptura y creación espacial y temporal (Griffith: *La conciencia vengadora*, 1913, y *El nacimiento de una nación*, 1914).

Canudo podrá, pues, negar cualquier relación del cine con el teatro. Para él, el cine era “la poderosa síntesis moderna de todas las artes” y creó la expresión *séptimo arte*. Tal vez ya sólo se le recuerde por esto, pero fue un pensador de talla, que supo entrever la importancia del cine como nuevo lenguaje, aunque le resultara difícil definirlo y, sobre todo, prever el futuro. “Es evidente –escribió– que cuando de verdad el pintor y el músico se unan al sueño del poeta, y su triple expresión del mismo tema sea convertida –mientras llega un Wagner de la pantalla capaz de serlo todo a la vez– en una obra de luz viva por el pantallista [como entonces se decía al cineasta], el filme se nos aparecerá con tal nitidez de ideas y de emociones plásticas, que el cine nos parecerá claramente la síntesis de todas las artes y de la aspiración profunda que las determina”¹⁰.

Al ser tan poco conocido hoy día, me veo en la obligación de seguir traduciendo a Canudo, sobre el que, por cierto, escribiera Blasco Ibáñez¹¹. En sus ensayos se delinea una teoría del cinematógrafo que permite comprobar cómo, desde muy pronto, aunque ya en torno a los años veinte, hay conciencia de la existencia posible de dos tipos de cine. “El arte no es el espectáculo de algunos hechos reales; es la evocación de los sentimientos que envuelven los hechos. [...] Por norma general, el pantallista acepta la visión exterior que fotografía, no la crea. No crea la atmósfera psicológica capaz de reemplazar la página descriptiva de una novela o la armonización de los valores de un cuadro. En lugar de concebir primero cada *imagen*, como un pintor concibe primero cada *detalle* de sus personajes, de tal modo que el espec-

⁸ Ricciotto CANUDO, *L'usine aux images*, París, Chiron, 1926. Hay una reedición moderna.

⁹ Jorge URRUTIA, *Semió(p)tica. Ensayos sobre lo visible*, Valencia/Madrid Instituto Shakespeare/Ed. Hiperión, 1985.

¹⁰ Citado por Pierre Lherminier, p. 34.

¹¹ Vicente BLASCO IBÁÑEZ, *Obras completas*, Tomo III, Madrid, Aguilar, 1965 (6ª), pp. 1683/1687.

tador no se lleve de todo el filme visto más que *una sola* imagen elaborada a partir de todo el conjunto, el pantallista se muestra muy feliz de que recordemos sus imágenes [...]. Algunos autores, sin embargo, han comprendido que la verdad cinematográfica nada tiene que ver con la verdad de las realidades visibles. [...] En el cine, al igual que en los dominios del espíritu, el arte consiste en sugerir emociones y no en relatar hechos”¹².

La publicación del libro póstumo de Canudo en 1926 coincidió con la intensificación de las preocupaciones sobre el cinematógrafo. Y, curiosamente, todos los ensayistas están de acuerdo en que el cine es algo más que un registro de la realidad. Gus Bofa, en 1925, observaba que “sólo algunos filmes [...] han traspasado deliberadamente la frontera del realismo y situado a sus personajes en el plano imaginario [...]. Son los filmes que, evidentemente, más se han aproximado hasta ahora a la verdadera función cinemática, en el sentido de una plástica, literaria y artística, nueva”¹³. Henri Chomette, un director de cine nada convencional, escribía también en 1925: “El cine ha sabido reconquistar a sus jueces menos favorables. Pero, fuerza naciente de posibilidades múltiples, no se manifiesta aún más que por una de sus capacidades: la representación de las cosas conocidas. No interpreta, pues, de cara al ojo, más que un papel en parte comparable al del fonógrafo de cara al oído: el registro y la restitución. [...] Pero el cine *no se limita al modo representativo*. Puede crear”¹⁴. No parece necesario seguir en este punto con más citas. En los años veinte, al terminar la primera guerra mundial, los tratadistas y críticos del cine denuncian la exclusiva dedicación de los cineastas al filme referencial, al lenguaje basado en la reproducción de los objetos, los hechos y las relaciones de la realidad experimentada. Era un lenguaje ya aceptado, detentador de la exclusividad de la lógica expresiva. Frente a ese cine, reclaman la posibilidad de otro, que llamarán muchas veces –¿cómo no?– cine puro.

Es fácil comprender que, tanto la reflexión teórica, como los primeros ensayos rupturistas se tuvieron que hacer en el cine cuando existió ya un lenguaje establecido y cuando, por influencia de los diversos movimientos vanguardistas de la pintura y la literatura, todos los lenguajes artísticos se cuestionaron. A esa época, además, parece conveniente limitarse en esta reflexión. Si, entre 1915 y 1930, se fija el cine narrativo y se ruedan las obras mayores de la etapa silente, *Thais*, de Anto-Giulio Bragaglia (1916), se pretendió un filme futurista; *Rosa Francia*, de Marcel L'Herbier (1919), se dijo simbolista; *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene (1919), era expresionista; *Rhythmus 21*, de Hans Richter (1923), dadaísta; *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel (1928), surrealista. El cine de ruptura, además, surge como desarrollo del trabajo pictórico, desde el proyecto de una pintura en movimiento de Léopold Survage, en 1914, a la *Sinfonía diagonal*, de Vicking Eggeling (1924), o el *Ballet mecánico*, de Fernand Léger, en 1924.

Ahora bien, sobre el concepto del nuevo cine buscado no hay una sola opinión, algo similar a lo que ocurría en las renovaciones vanguardistas de las demás artes. Henri Chomette, el autor en 1925 de *Cinco minutos de cine puro*, filme en el que unos juegos de luces se reflejan sobre distintos cristales,

¹² Cito siempre por la excelente antología de Pierre LHERMINIER, *L'art du cinéma*, pp. 42/43, p. 37.

¹³ Ídem, pp. 44/45.

¹⁴ Ídem, p. 46.

aseguraba que “el cine no se limita al modo representativo. Puede crear. Ha creado ya un tipo de ritmo [gracias al cual] puede extraer de si mismo una fuerza nueva que, desechando la lógica de los hechos y la realidad de los objetos, engendra una sucesión de visiones desconocidas, inconcebibles fuera de la unión del objetivo y de la película móvil”¹⁵, lo que viene a ser una propuesta de cine abstracto. Fernand Léger, en cambio, defiende la importancia de los objetos: “El futuro del cine como el del cuadro radica en el interés que preste a los objetos, a los fragmentos de dichos objetos, o a las invenciones puramente fantásticas e imaginativas. El error pictórico es el tema. El error del cine es el guión”¹⁶.

Muy pronto, los artistas y los críticos entendieron que, sobre todo en el cine, la pureza o la abstracción dirigían hacia callejones sin salida. Ya en 1927 Antonin Artaud, en el prólogo a su guión de *La coquille et le clergyman*, escribía: “Dos vías parecen ofrecer actualmente al cine, de las que ninguna de las dos es desde luego la buena. // El cine puro o absoluto, por una parte, y, por la otra, esa especie de arte venial híbrido que se obstina en traducir, en imágenes más o menos afortunadas, situaciones psicológicas que podrían perfectamente darse en un escenario o en las páginas de un libro, pero no en la pantalla, debido a que no existe sino como reflejo de un mundo, a que sólo extrae su sentido y su materia de un lugar externo. [...] Entre la abstracción visual puramente lineal (y un juego de sombras y de luces es lo mismo que un juego de líneas) y el filme de fundamentos psicológicos que relata el desarrollo de una historia dramática o no, hay lugar para el esfuerzo por un cine verdadero del que nada permite prever la materia o el sentido en los filmes presentados hasta hoy [...]. Estamos en la búsqueda de un filme que consista en situaciones puramente visuales y cuyo drama nazca de un choque hecho a los ojos, extraído, si puede decirse, de la propia substancia de la mirada [...]. No se trata de encontrar en el lenguaje visual un equivalente del lenguaje escrito [...] sino de publicar la esencia misma del lenguaje”¹⁷. Antonin Artaud ya no distingue tan sólo, como hacía André Beucler, entre un cine popular, el “arte venial híbrido”, y otro selecto, “el cine puro absoluto”; encuentra una tercera posibilidad, la del cine esencial.

El final de la evolución teórica lo ofrecerá, en los años cincuenta, André Bazin, que defenderá un cine impuro. “Sucede en el cine como en la poesía. Es una tontería imaginarlo como un elemento aislado que puede recogerse sobre una laminilla de gelatina y proyectar sobre la pantalla a través de un aparato amplificador. El cine puro existe tanto en combinación con un drama lacrimoso como con los cubos colorados de Fischinger. El cine no es cualquier materia independiente de la que hubiera que aislar a toda costa los cristales. El cine es más bien un estado estético de la materia”¹⁸. Esta conclusión de André Bazin no deja de resultar sorprendente, pero lo que nos importa es que su defensa del cine impuro le lleva a explicar que el cine puede mantener su especificidad incluso en la adaptación de los textos literarios: “Hay

¹⁵ En la revista *Ciné Ciné pour tous*, 15 de febrero de 1928. Recogido por Pierre LHERMINIER, *L'art du cinéma*, citado, pp. 46-47.

¹⁶ Libro citado de Pierre LHERMINIER, p. 51.

¹⁷ Ídem, pp. 57/58.

¹⁸ André BAZIN, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1966, p. 162.

cien veces más cine, y del mejor, en un plano fijo de *La loba* o de *Macbeth*, que en todos esos decorados naturales, en todos esos exotismos geográficos con los que la pantalla ha pretendido hasta ahora vanamente hacernos olvidar la escena. Lejos de pensar que la conquista del repertorio teatral por el cine sea un signo de decadencia, debemos aceptar por el contrario que es un signo de madurez. Porque adaptar, por fin, ya no es traicionar, sino respetar. [...] Hay tanta distancia de un 'film d'art' al *Hamlet* [de Laurence Olivier] como del primitivo condensador de la linterna mágica al complejo juego de lentes en el moderno objetivo"¹⁹.

Lo que distingue a la historia del cine de la historia de las demás artes, es que conocemos sus orígenes. Ignoramos cómo la representación pictórica pierde sus valores taumatúrgicos para convertirse en arte 'no utilitario'. Desconocemos cuándo la voz se convierte en canto y el cantar en poema. Pero del cine sabemos cómo se desarrollaron sus máquinas y soportes y cómo se integra, por similitud mayor o menor, en estéticas ya instaladas: la pictórica, a través de la fotografía; la teatral, a través del uso espectacular; la novelesca, a través de su tendencia a contar historias. Aún en los teóricos más lúcidos, es imposible escapar de la comparación del cine con las demás artes. El cine surgió con y entre ellas.

La posibilidad de un cine que huyese de lo narrativo o de lo puramente mostrativo significó siempre la búsqueda de su especificidad como lenguaje. Todo filme realmente nuevo ha aparecido como experimental, por sus innovaciones, o como poético, por alejarse de lo común, de lo 'prosaico' (bien entrecomillada la palabra). Esta experimentalidad se da también en muchas obras literarias importantes que, al cabo de los años, se hacen clásicas. Flaubert, con *Madame Bovary*, experimenta sin duda. También lo hace Abel Gance con *La rueda* y esta película de 1922, cuya estructura se ha organizado según un ritmo melódico, renueva el cine europeo y es también una obra clásica. Pero en el cine resulta experimental el mero hecho de no contar, es decir, ocupar un espacio equivalente al que, en literatura, cubre la poesía.

Solemos, por lo general, si no cometer un error, sí al menos hacer una comparación discutible y no reflexionada. Equiparamos novela, teatro, cine y pintura realista, por un lado, y poesía, teatro de vanguardia y pintura abstracta, por otro. Por motivos que no vienen al caso, esto me interesa mucho, ya que significa establecer semejanzas y diferencias entre los lenguajes prescindiendo de los soportes de los textos, pero me parece un atrevimiento teórico que habría, en cualquier caso, que justificar tras larga reflexión. En el caso de la cita anterior de André Bazin, la confusión es mayor, puesto que considera, en su evidente idealismo, que la poesía y el cine son algo así como superestructuras de las superestructuras que sobrevuelan por encima de todos los textos. Pero hacer tales equiparaciones significa retirar la narratividad del campo poético y, en acción coincidente aunque inversa, calificar de poético cualquier texto no narrativo. De modo que, al hablar de cine, cualquier filme experimental, de vanguardia, no narrativo o descriptivo –como queramos denominarlo– resulta ser poético.

¹⁹ Ídem, p. 181.

Cuando citaba, al principio, un artículo de André Beucler en el que reclamaba la posibilidad de un cine equivalente a *la no literatura de quiosco*, subrayé la importancia de la fecha porque correspondía a aquella en la que la primera reflexión cinematográfica se desarrolla. Pero esa época es también la que asiste a las manifestaciones de la literatura de vanguardia. Y es que la demanda de un cine diferente es coetánea de la búsqueda de un arte nuevo, que rompa las estructuras formales y mentales del arte anterior, el de aquella burguesía que condujo a la primera gran guerra. La coincidencia es temporal, ideológica y estética hasta el punto de caer en la contradicción de reclamar un cine no literario y, a la vez, declarar la necesaria similitud del trabajo vanguardista de los escritores y los cineastas.

“Para sostenerse mutuamente, la joven literatura y el cine deben superponer sus estéticas”, escribía Jean Epstein, ensayista reconocido desde 1921 con *Buenos días cine* y cuyo libro más famoso será *Espíritu de cine*, de 1955, pero también director importante en la historia del cine con *La caída de la casa Usher* (1928). En un libro de 1921, *La poesía de hoy, un nuevo estado de inteligencia*, cuyo título ya demuestra su intención innovadora, asegura la identidad del poema y el filme modernos en cuanto a una estética de proximidad, una estética de sugestión, una estética de sucesión, una estética de la rapidez mental, una estética de sensualidad y una estética de las metáforas.

Según Epstein, la literatura (en la vanguardia, poesía y literatura se confunden) y el cine modernos se caracterizan por “la sucesión de detalles que sustituye al desarrollo”, porque “una avalancha de detalles constituye un poema y la segmentación de un filme encastra y mezcla, gota a gata, los espectáculos». Esto significa una velocidad de pensamiento que se da tanto en la literatura como en el cine. Ambos han dejado de contar para, simplemente, sugerir, sin caer en la sentimentalidad. Si el poema es “una cabalgada de metáforas que se levantan sobre las patas traseras”, la metáfora se impone también en el cine nuevo. Y Jean Epstein concluye que “antes de cinco años se escribirán poemas cinematográficos: 150 metros y 100 imágenes en rosario sobre un hilo que seguirá la inteligencia”²⁰.

No es tan fácil saber si se escribieron o no poemas cinematográficos. *Entr'acte* (Intermedio), de René Clair (1924), pudiera serlo, pero también cabe afirmar que es producto de la conexión de la pintura y la música. No en balde se concibió para intercalarse en el ballet *Relâche* (Descanso), de Francis Picabia y Erik Satie. En un sistema industrializado tan pronto como el del cine, “sólo los individuos que se situaron voluntariamente en los márgenes del sistema, como los pintores, que sin embargo poseían medios materiales no desdeñables, podían a la vez innovar e inventar fuera del código narrativo y representativo en vigor”²¹, como hemos visto varios ejemplos. Sí hubo, desde luego, varios intentos de transposición cinematográfica de poemas, como *La estrella de mar*, rodada por Man Ray en 1929, sobre un poema de Robert Desnos.

Fue habitual que los poetas escribieran sobre aspectos del cine. El primero de marzo de 1918, en la revista *Le film*, Louis Aragon publicó el que, creo, fue su primer poema editado, “Charlot sentimental”, en una línea que luego

²⁰ Tomado de la antología de Pierre LHERMINIER, pp. 121/124.

²¹ Marc DÉBARD, “Les oculistes de l’avenir”, en *Cinéma dadaïste et surréaliste* (Catálogo de una exposición), París, Centre Georges Pompidou, 1976, p. 7.

seguiría Rafael Alberti con sus poemas de los cómicos del cine mudo, leídos (más de los que luego publicara) en la sesión del cine-club de *La gaceta literaria* del 4 de mayo de 1928.

Esos poemas, y los que escribieron otros poetas del veintisiete, incluso bocetos de guiones, llegando a la propia realización de cortometrajes, se deben al interés que despertó el cine. Éste era el arte más moderno y, sin embargo, había sido ocupado por el sistema expresivo tradicional burgués y utilizado para modernizar epitelialmente el mensaje anterior. El cine narrativo había dramáticamente institucionalizado un modo de ver que, en el fondo, no se relacionaba con la modernidad. Es importante percibir esto porque sólo así se explica el relativo abandono de otros lenguajes y de otros medios de comunicación también novedosos. Pensemos, por ejemplo, en la radio, que apenas si preocupó a los vanguardistas españoles.

Dejando aparte las colaboraciones de Ramón Gómez de la Serna en Unión Radio o sus greguerías y otros textos publicados en la revista *Ondas*²², los trabajos tardíos de Eugenio d'Ors que dieron pie al libro *La palabra en la onda*²³, y los textos radiofónicos frustrados y tardíos de Juan Ramón Jiménez²⁴, poco más se conoce. En cualquier caso, la actividad en la radio de los escritores vanguardistas españoles nunca fue precedida o seguida de una reflexión teórica sobre el medio y el tipo de literatura que exigía, a la manera en que lo que hicieron, por ejemplo, los alemanes²⁵. Recuérdense las obras de Walter Benjamin²⁶ o, más recientemente, de Friedrich Dürrenmatt²⁷.

Los jóvenes artistas sintieron que, como escribe Paolo Bertetto, en un libro sobre el cine de vanguardia, “el cine oficial define un estatuto cultural y estético propio, y representa la forma más nueva y agresiva de homogeneización de imaginario y de los códigos lingüísticos de la modernidad”²⁸. Por ello, buscan proponer otro modo de ver que consiste en sustituir el flujo narrativo por una discontinuidad de imágenes, es decir dinamitan el modo de narrativo de representación en el que los objetos están condenados a un orden prefijado en una realidad que considerada invariable. Búsqueda y resultado emparentan estrechamente con el que se lleva a cabo en el terreno literario. Y, al equiparar la narración con el prosaísmo, el cine de vanguardia resulta ser, como ya vimos, desde el punto de vista lingüístico, similar a la poesía.

Otro aspecto permitió relacionar con facilidad las vanguardias con el cine. El texto citado al principio de André Beucler se refería al cine deseado como el que fuera una imagen física del sueño. “El modelo del sueño fue inmediatamente introducido en el filme. La relación entre la experiencia cinematográfica y el sueño, al igual que el acceso privilegiado del cine a la repre-

²² Véase, aunque sea bastante incompleto: J. Augusto VENTÍN PEREIRA, *Radiorromonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

²³ Eugenio D'ORS, *La palabra en la onda. Glosas para radio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

²⁴ Juan Ramón JIMÉNEZ, *Alerta* (ed. de Francisco Javier Blasco Pascual), Universidad de Salamanca.

²⁵ Véase el libro de Aa. Vv., *Letteratura e mass-media nei paesi di lingua tedesca* (ed. de Mauro Ponzzi), Roma, Bulzoni, 1991.

²⁶ Walter BENJAMIN, *El Berlín demoníaco. Relatos radiofónicos*, Barcelona, Icaria, 1987.

²⁷ Friedrich DÜRENMATT, *Cuatro piezas*, Buenos Aires, Sur, 1962.

²⁸ *Il cinema d'avanguardia* (ed. de Paolo Bertetto), Venezia, Marsilio, 1983, pp. 11/12.

sentación del trabajo onírico, son temas que vuelven una y otra vez al cine de vanguardia”²⁹. El surrealismo no pudo menos que encontrar en el cine un medio de expresar lo sómnico. Pero sería un error relacionar únicamente el cine con el surrealismo por medio del sueño. El cine había descubierto la fuerza de los objetos y el cine de vanguardia bien se había preocupado de destacarla. El surrealismo pretendía a su vez el retorno al objeto concreto y situarlo en relaciones inhabituales. El cine ofrecía pues, plenamente, las posibilidades combinatorias. De hecho, como bien sabemos, en el cine, la contigüidad de objetos produce siempre significación peculiar. Nuestros poetas del veintisiete, precisamente, se acercarán al cine en los períodos de práctica surrealista.

La introspección surrealista, que nos permite descubrir la otra escena de nuestra conciencia y el abandono de lo narrativo y de lo descriptivo, con el fin de expresar lo personal, corresponden a una situación comunicativa propia de la poesía. Lo poético, más que un nivel de lengua o una estética, es un modo de seleccionar y reordenar la realidad textualizándola con especial manifestación del punto de vista. Concebida así, la poesía puede manifestarse con lenguajes y sobre soportes diferentes. Tal vez eso fue lo que intuyeron los artistas de la vanguardia, aunque en la poesía española lo había metaforizado Bécquer.

Lo poético no consiste sólo en la manifestación evidente del yo, como supone a la postre Pier Paolo Pasolini. Éste, en un ensayo de *Empirismo eretico*³⁰, reclama un cine que exteriorice el sujeto del enunciado, que lo patentice. Es lo que llama “cine de poesía”. Se opone así a los realizadores que defienden que la cámara (su mirada interpuesta) no se note, como si la realidad hablase por sí sola. Un editor español opuso inteligentemente el ensayo de Pasolini a una famosa entrevista en la que el cineasta francés Eric Rohmer defendía el cine de la transparencia, titulado el libro *Cine de poesía contra cine de prosa*³¹.

En mucho cine de prosa hay poesía. Y en mucho cine de poesía hay prosa. No puede confundirse el uso de recursos poéticos con la poesía, porque rasgos poéticos puede haberlos en un texto no construido poéticamente. Lo que habitualmente llamamos cine poético, no es sino cine de vanguardia, o de ruptura, o cine *underground*, por no referirme a un cine simplemente de descripción más o menos dulzona.

Pero si entendemos que la poesía es un modo de descubrir la realidad y de reelaborar el texto en el que lo primordial es la mirada y no lo mirado, entonces podremos considerar la existencia posible de un cine poético, nada desdeñable y equivalente a ciertos poemas contemporáneos de origen simbolista. Un cine poético que, me temo, aún nos queda por hacer.

²⁹ P. ADAMS SITNEY, “Cinéma graphique et cinéma subjectif”, en *Cinéma dadaïste et surréaliste* (Catálogo de una exposición), citado, p. 9.

³⁰ Pier Paolo PASOLINI, “Il cinema di poesia”, en *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

³¹ *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1970.