

# **Universidad de Granada**

Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura  
Programa de Doctorado en Teoría de la Literatura y del Arte y  
Literatura comparada



## **Relaciones intermediales entre cine y poesía. Del Neorrealismo italiano a Víctor Erice.**

**Tesis Doctoral**

**Director:**

**Dr. Domingo Sánchez-Mesa Martínez**

**Serena Russo**

**Granada, 2015**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autora: Serena Russo  
ISBN: 978-84-9125-708-0  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43426>



## Compromiso de respeto a los derechos de autor

La doctoranda Serena Russo y el director de la tesis Domingo Sánchez-Mesa Martínez, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 13 de noviembre de 2015

Director/es de la Tesis



Fdo.: Domingo Sánchez-Mesa Martínez

Doctorando



Fdo.: Serena Russo

*A mi padre.*

*A Granada, mi sitio en el mundo.*

## AGRADECIMIENTOS

El esfuerzo y el estudio requeridos en estos años para la elaboración de esta tesis han supuesto renunciadas, estrés, malentendidos y muchos momentos de caída, en los que oscilaba entre dejarla y retomarla otra vez. Sin embargo, como se dice, la única manera de aprender es equivocándose y lo que más he aprendido en este camino de investigación, y después de tantas equivocaciones, ha sido a confiar en mi propia mirada y mi gran pasión por el cine. Todo esto ha contribuido a darme el empuje definitivo para que el trabajo dé sus pequeños frutos finales.

Esta tesis, en definitiva, es el conjunto de influencias, decisiones y sugerencias que muchas personas, directa o indirectamente, me han transmitido y que quiero debidamente agradecer.

En primer lugar, quiero dar las gracias a mi director de Tesis, Domingo Sánchez-Mesa, que aceptó hace tiempo este reto y me introdujo en el mundo del cine y de la poesía. Sus preciosas aportaciones, artículos y clases sobre el fascinante diálogo entre estas artes capturaron mi interés desde el principio del curso de doctorado. Gracias por haber tenido paciencia con mi “italianidad” y mis caprichos idiomáticos, por haberme abierto las puertas al cine de Víctor Erice, que guardo ya entre los descubrimientos más importantes de mi vida. Gracias por transmitirme este amor por la *intermedialidad* y, por supuesto, por el séptimo arte, que ahora es parte de mí.

Al profesor Jan Baetens por aconsejarme y sugerirme, siempre con buena disposición e interés, fuentes y materiales significativos para mi trabajo.

A todos los profesores del departamento de *Teoría de la literatura y literatura comparada* que me han inculcado la pasión por estos estudios y por la investigación. Todo lo que he aprendido de ellos ahora forma parte del modo en el que veo el mundo y las artes.

A la redacción de la *Revista Impossibilia*, que ha permitido publicar una pequeña parte de este trabajo.

A la biblioteca de Filosofía y Letras, lugar de “tesoros en papel” indispensables para mi Tesis y su redacción.

A Olalla, mi “consejera”, que gracias a su “toque” ha hecho de esta tesis el trabajo final que quería ver.

A la revista de cine *Encadenados*, por hacerme practicar mi *cinéfilia* con cariño y pasión.

A mis padres, mis guías, mi apoyo puro y sincero. Gracias por haberme entendido, por haber creído siempre en mis pasiones y en mis sueños. Por haberme regalado las alas para viajar, aprender, enfrentarme a los miedos y descubrir lo que realmente quiero. Por haberme rodeado siempre de libros y letras. Por mirarme y escucharme tal y como soy.

A Kike, mi alma, por soportar y vivir mis momentos de desilusión, caída y ansiedad. Por escuchar cada vez mis digresiones sobre cineastas y directores. Por haberme levantado cuando ni quería ni podía. Por regalarme siempre la sonrisa, el apoyo, la fuerza, las ganas, las energías. Por ser sencillamente la parte más bella de mi vida.

A mi hermana Martina, mi primer contacto con la tierra andaluza. La que siempre entiende donde se sitúa realmente mi corazón.

A mi hermano Filippo, la persona que me conoce más en este mundo y que me habló de Granada como “la ciudad perfecta para mí”, sin que yo la hubiera visto antes. Gracias por creerlo desde el primer momento. Gracias por saberlo siempre y mucho antes que yo.

A Valentina y Emanuela, mis mujeres ejemplares, mis gemelas, mis espejos. Gracias por ser mi parte más auténtica y luchadora.

A Sabrina, compañera y amiga, por ser mi respuesta cotidiana a cada llamada. Gracias por ser la persona con la que todo empezó y todo siempre va a empezar.

A Rita, mi maestra, por enseñarme a escuchar mis voces internas y a volver a creer en mis sueños.

A Alessio y Annarita, mis “valencianos”, por compartir conmigo vuestro cine y por ser capaces de “interpretarme” siempre y de todas maneras.

A las dos Federicas, Laura, Tullia y Adriana, que siempre me reconectan a mi tierra napolitana de origen cuando lo necesito.

A mis abuelos, entre el cielo y la tierra, y a toda mi familia napolitana y valenciana, por ser el puerto seguro donde siempre voy a volver.

A todos los “hámsters” de Valencia, por quererme tanto y tal como soy.

A Antonio, a quien debo realmente la decisión de empezar mis estudios de doctorado sobre el cine y con quien comparto el origen de esta pasión que nos surgió en el mismo momento y en el mismo lugar. Gracias por haber sido “mi primera inspiración”. Gracias por hacerme empezar. Nunca lo olvidaré.

A Andrea, mi parte libre, a quien debo muchas cosas de mí misma, sobre todo la decisión definitiva de volver sobre mis pasos y de retomar el camino interrumpido. Gracias por hacerme terminar. Todo lo demás ya lo sabes.

Al Carmen de Ana y a todos sus inquilinos por ser un lugar de concentración y serenidad, donde el tiempo te regala solo lo que le pides. Gracias por ser mi sitio.

Y, como no, gracias a Pier Paolo Pasolini, por todo lo escrito y lo rodado, por ser el poeta del cine por excelencia y por representar, entre sombras y sueños, lo más auténtico de mi país.



# ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>4</b>
Hipótesis.....	5
Metodología y fuentes.....	8
<b>CAPÍTULO I: ¿Qué es el cine?.....</b>	<b>15</b>
1.1 El cine como lenguaje.....	17
1.2 Los formalistas rusos y el cine .....	21
1.3 La imagen fílmica.....	22
1.4 El espectador.....	27
1.5 Algunos elementos del lenguaje cinematográfico.....	30
1.5.1 El plano y la profundidad de campo.....	34
1.5.2 El fuera de campo.....	35
1.5.3 El montaje .....	35
1.5.4 El sonido y la luz .....	39
1.6 Un paso hacia la intermedialidad: El cine y el teatro .....	40
<b>CAPÍTULO II: Palabra e imagen.....</b>	<b>45</b>
2.1 Desde la intertextualidad hasta la intermedialidad.....	45
2.2 La tradición de las relaciones palabra-imagen .....	50
2.3 La écfrasis como relación entre poesía y pintura.....	54
2.4 Poesía y pintura: Magritte, un ejemplo de poeta de la pintura.....	58
2.5 Las relaciones entre literatura y cine .....	62
2.5.1 Del cine clásico al cine moderno: visibilización del cine de poesía en el modelo de narración moderno.....	77
2.5.2 El guion: .....	90
2.5.3 Cine, literatura y realismo.....	95
2.5.4 Aproximación al paradigma de la intermedialidad desde los estudios culturales: <i>Sunset Boulevard</i> de Billy Wilder.....	101
<b>CAPÍTULO III: Cine y poesía.....</b>	<b>103</b>
3.1 ¿Qué es la poesía?.....	103
3.1.1 La poesía como lenguaje.....	104
3.1.2 La poesía como juego.....	117
3.2 Estructuras poéticas en el cine: metáfora, elipsis y símbolo.....	121

3.2.1 Metáfora.....	122
3.2.2 Elipsis.....	133
3.2.3 Símbolo.....	144
3.3 Cine y poesía en los años veinte.....	163
3.3.1 El cine en la poesía.....	176
3.3.2 La generación del '27 en España y la influencia del cine .....	177
3.4 Cine moderno y poesía.....	194
3.4.1 Teorías para un cine poético: Gilles Deleuze y la <i>imagen-tiempo</i> .....	194
3.4.2 El cine paramétrico.....	200
3.5 Lo poético en el canon del cine moderno.....	203
3.5.1 El cine de poesía de Pier Paolo Pasolini.....	203
3.5.2 Jean Cocteau: la poesía como esencia del cine .....	209
3.5.3 La Nouvelle Vague y el concepto de cine poético en la obra de Jean-Luc Godard .....	216
3.5.4 La imagen-tiempo en el cine de Andrei Tarkovskij.....	224
3.5.5 Wim Wenders y <i>El cielo sobre Berlín</i> .....	230

## **CAPÍTULO IV: Poesía en la realidad**

### **(del Neorrealismo italiano a Víctor Erice).....249**

4.1 Discurso poético en Luchino Visconti: Noches blancas.....	257
4.2 Discurso poético en Víctor Erice: El espíritu de la colmena y un nuevo Neorrealismo.....	273

### **CONCLUSIONES: Posibilidades y límites de un cine de poesía.....301**

¿Estructura poética o discurso poético?.....	306
¿Qué es el cine de poesía?.....	311

### **Bibliografía .....318**

### **Filmografía.....330**

*Considero el cine como una concentración de artes. El cine es un trabajo complejo que reúne elementos de la pintura y la literatura... Uno no puede hablar de cine sin hablar de literatura, de teatro, de pintura y de música.*

**Akira Kurosawa**

*Está lo visible y lo invisible. Si filmáis solo lo visible, es un telefilm lo que estáis haciendo.*

**Jean-Luc Godard**

*La casualidad es la gran maestra de todas las cosas. La necesidad viene luego.*

**Luis Buñuel**

*Sé que la poesía es indispensable, pero no sabría decir para qué.*

**Jean Cocteau**

# Introducción

Debo comenzar reconociendo que mi primer acercamiento al cine como arte tuvo lugar en esta misma ciudad de Granada, en 2008, cuando una noche empecé a hablar con un amigo por primera vez de cine de forma más profunda y reflexiva, considerando algunas de las películas que nos habían impactado hasta entonces de forma irreversible. El amigo en cuestión me habló de un filme francés, *El Odio (La Haine, 1995)*, dirigido por Mathieu Kassovitz, que había cambiado radicalmente su forma de considerar e interpretar una película. Me quedé asombrada después de visionar esa pequeña joya del cine social y en ese momento se fraguó mi amor hacia el cine, que derivaría con el tiempo en un interés específico por ciertos movimientos y corrientes cinematográficas, como la *Nouvelle Vague* o el *Neorrealismo* italiano. Ahí nació mi fascinación hacia el cine como lenguaje y hacia todo lo que tiene que ver con la Gran Pantalla.

Unos años después, en 2010, empecé el curso de doctorado en Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada en la Facultad de Filosofía y Letras. La clase del profesor Domingo Sánchez-Mesa, en concreto, me aportó una visión del séptimo arte completamente distinta, hasta despertar mi interés por el diálogo que el cine desarrollaba continuamente con las otras artes y, especialmente, con la literatura. Ese año, precisamente, representó para mí una época de descubrimiento artístico y de crecimiento personal, de aprendizaje de las claves teóricas y semióticas necesarias para desentrañar esa relación entre la imagen y la palabra, teniendo en cuenta la enorme diversidad y complejidad que la caracterizan. Una tarde, durante una visita de análisis poético a los palacios de la Alhambra, el profesor Sánchez-Mesa me propuso una investigación sobre las posibles relaciones entre cine y poesía, que hasta entonces se habían tocado muy por encima y que sería interesante afrontar de forma más específica. Me emocioné al considerar la posibilidad de llevar a cabo una labor de investigación de las relaciones entre dos artes tan imprescindibles, que tratase de descubrir y sacar a la luz cuáles eran los elementos que las ponían en diálogo, conectándolas. Así que acepté este reto y, desde entonces, durante cinco años, ver películas

y leer poemas se ha convertido en mi trabajo, hasta intentar escribir sobre cine y saborear y escuchar lo que estas dos artes posiblemente se han susurrado desde que nacieron y que no siempre hemos sabido percibir.

## Hipótesis

El cine desde siempre se ha puesto en relación con la literatura, considerando sobre todo el guion como elemento definitivo que se insinúa como puente entre las dos artes y que confiere al filme la posibilidad de representar visualmente un cuento, un relato, una historia. Juri Lotman, en su ensayo *Diálogo con la pantalla* (2001), nos recuerda que desde el nacimiento del cine de los hermanos Lumière y en sus pequeños cortos, el solo movimiento de la imagen daba a toda la historia un sentido lineal, una lógica narrativa. Los espectadores buscaban el nudo causa-efecto también allí donde encontraban eventos no relacionados. La consciencia, nos advierte el fundador de la Escuela de Tartu, lucha para dar un sentido lógico y racional a todo lo que observa y a lo que asiste (Lotman, 2001: 78-79).

Esto puede representar, según nuestro punto de vista, un límite a nivel artístico, cuando nos encontramos frente a una obra de arte e intentamos interpretarla exclusivamente desde un nivel narrativo, sin considerar el hecho de que esta misma obra puede contener características que se alejen de este tipo de “lectura”. Gilles Deleuze, en su *Imagen-Movimiento* (1984) e *Imagen-tiempo* (1987), habla de dos tipos de imagen en el cine. La primera considera la percepción de estas mismas imágenes en acción a través del movimiento; es la imagen del desenvolvimiento lógico-racional y lineal de los eventos, donde predomina este concepto de causa-efecto. Esta “mecánica” funciona teniendo en cuenta que, respecto a unas situaciones, intervienen unas fuerzas externas que provocan la acción y que, en consecuencia, transforman la situación. Estas acciones nos llevan a percibir solo lo que nos interesa percibir.

La segunda, la imagen-tiempo, no es una consecuencia lineal de la situación, ya que hay un cambio cualitativo que va más allá del movimiento y que se acerca al concepto de tiempo en su estado más puro, sin seguir un modelo preciso, ya que se trata de imágenes de

distinta derivación y naturaleza; además, no hay un esquema lógico, sino simplemente dos polos que se oponen y actúan enfrentándose continuamente, como el objetivo-subjetivo, el real-imaginario. Este tipo de imagen es completamente independiente de cualquier subordinación narrativa. Mientras en la primera los personajes se adaptan al ambiente, a la historia y a las acciones, en la segunda los protagonistas son ya de por sí “tiempo”, es decir, se pierden en el ambiente y marcan su presencia respecto a él. Una diferencia de la que nos habla Deleuze es la presencia del montaje, que en el primer caso se esconde y en el segundo se pone en evidencia para un espectador que puede “sentir” su presencia.

Esta idea de *imagen-tiempo* es la que, según esta tesis, más se acerca a un tipo de cine “distinto”, y con este adjetivo nos referimos a su aspecto menos narrativo, donde la historia y la estructura están menos conectadas al concepto de causa-efecto, para ofrecer una mirada diferente de lo que llamamos película. Ha habido, a lo largo del siglo XX, una serie de directores que han defendido y practicado especialmente este tipo de cine, entre los cuales encontramos a Jean-Luc Godard o Alain Resnais. Considerando este punto de partida, nos hemos planteado la pregunta: ¿Qué tipo de cine se acerca más a esta idea? Y este cine de imagen-tiempo, ¿se puede conectar a la lógica narrativa o más bien a otro tipo de discurso, hablando en términos de diálogo entre las artes, es decir, de *intermedialidad*? ¿Cuál es el arte que con más ahínco retoma este concepto de imagen-tiempo, acercándose más a este tipo de películas?

A partir de esta pregunta, ponemos el foco en un adjetivo que muchos críticos utilizan a la hora de analizar esas películas, que resultan ser diferentes en el sentido apuntado: el cine *poético*. ¿A qué se refieren con este concepto? La hipótesis de este trabajo recae en esta cuestión, es decir, en la posibilidad de considerar un tipo de cine que no sea única y fundamentalmente “narrativo”, sino que esté más cerca de la poesía que de la linealidad narrativa. Este concepto de cine será buscado también en los orígenes del cinematógrafo, donde: “El peso de la palabra impresa coexiste con la palabra transmitida en el medio filmográfico”, como afirma Víctor Amar (2003). Lo que se quiere transmitir a través de esta afirmación es que, cuando nació el cinematógrafo, todo lo que se enseñaba en la pantalla se acompañaba de la presencia de diálogos subtítulos o personas que leían en voz alta lo que aparecía en esa pantalla. Es decir, que todo lo que el cine enseñaba a los espectadores en principio era esencialmente imagen y palabra escrita. Sin embargo, Amar

intenta también considerar algunos elementos del cine que actúan de la misma forma que en la poesía, que son partes imprescindibles del lenguaje cinematógrafo y que encontramos, precisamente, en la poesía misma, aunque de forma distinta. Amar insiste en el hecho de que ambas artes, poesía y cine, se centran en la percepción del placer y en la estimulación de los sentidos, porque sugieren y comunican a la vez, prolongando la imaginación de los receptores. Además, ambas artes se consideran complementarias y correspondientes, ya que Amar afirma, en un sentido teórico metafórico, que en un verso se podría ver un primer plano, así como en un primer plano, lo mejor de los versos de un poema (Amar, 2012: 434). Un punto importante en el que se subraya la relación entre estas dos artes es también la complementariedad de los elementos: las dos artes, según Amar, son ritmo y montaje, fragmentación y velocidad, metáfora y estética, aparte de ser ambas la expresión máxima de la representación de la belleza y del deleite (Amar, 2012: 436).

Así que, en este trabajo, hemos tratado de demostrar que es posible hallar un profundo vínculo entre la poesía y el cine, indagando sobre una cierta relación, no solo desde el punto de vista estructural, de las dos artes (comparando, por ejemplo, el montaje con la estructura en versos del poema, etc.), sino también desde el punto de vista del discurso, es decir, desde el significado y el impacto sobre el público, estableciendo una definición del concepto de lo poético. Nuestra búsqueda tratará, de hecho, de afirmar la existencia de un cine enlazado con la *poeticidad*, después de intentar definir tan escurridizo término.

Las relaciones cine-poesía forman parte de este complejo y rico entramado de relaciones de intermedialidad, que hunden sus raíces históricas en la tradición clásica y moderna de la máxima horaciana “ut pictura poesis” o de “las artes hermanas”. La perspectiva de esta tesis ubica estas relaciones en el terreno más amplio de las conexiones palabra-imagen, siempre dentro del ámbito de la literatura comparada y de sus últimos planteamientos en torno a esta tradición de estudios interartísticos.

## Objetivos y metodología<sup>1</sup>

El objetivo de este trabajo está centrado en aplicar las competencias aprendidas en el *Doctorado en Teoría de la literatura y del arte y Literatura comparada* y en dar muestras del adecuado manejo de fuentes bibliográficas, planteando un problema de naturaleza teórica: definir las relaciones entre *palabra escrita e imagen*, dentro del concepto de intermedialidad, que nos servirá para considerar el diálogo entre las artes y, específicamente, entre el cine y la poesía.

Antes de delinear los puntos principales que se tratarán de desarrollar en esta tesis, vamos a considerar las dificultades a las que nos hemos enfrentado durante su concepción y redacción. El principal problema que hemos tenido que encarar ha sido la ausencia, en el ámbito de la teoría del cine, de una definición rigurosa de *cine de poesía*. Sin embargo, esta aparente dificultad se ha convertido en una motivación, ya que el propósito último de nuestra investigación ha sido, precisamente, llenar ese vacío teórico y ensayar una definición sistemática del cine poético. Esto nos ha permitido un acercamiento a las fuentes de tipo crítico y selectivo, que nos ha hecho ceñirnos, dentro de la historia del cine, a aquellos autores y corrientes más involucrados en su relación con la poesía, centrándonos en la modernidad cinematográfica. Otro obstáculo bastante importante al que hemos hecho frente ha sido definir el concepto de *poesía* que manejaríamos, tomando elementos de las distintas reflexiones que a lo largo del tiempo han producido la teoría de los géneros y la estética acerca de la lírica, para entender en lo específico qué elementos buscar dentro de las películas, que justificaran el considerar determinados filmes como *poéticos*. A este propósito, hemos tomado en consideración las definiciones de *poesía* de algunos teóricos como Rafael Núñez, Fernando Cabo y, sobre todo, Jenaro Talens, cuya aportación se ha revelado como fundamental a la hora de definir lo poético en el cine.

---

1 En este epígrafe se exponen los conceptos teóricos básicos en los que hemos basado nuestra metodología de investigación. Sin embargo, el método está delineado a lo largo de todo el trabajo y, en lo específico, en el capítulo cuarto, en el que iremos analizando y buscando lo *poético* dentro de dos películas del cine moderno: *Noches Blancas*, de Luchino Visconti, y *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice.



Por último, no podemos dejar de mencionar que un reto muy difícil ha sido escribir en otro idioma y tener que utilizar de una forma académicamente correcta conceptos teóricos bastante complejos. Todo este esfuerzo, sin embargo, nos ha brindado la posibilidad de aprender y mejorar.

Tras una recopilación de documentación científica, recurriendo a diversas fuentes, hemos intentado elaborar un estado de la cuestión acerca de las relaciones entre cine y poesía. Nos hemos decantado por un modelo de investigación cualitativo, centrado en aspectos descriptivos, a través del análisis de contenido de un corpus de textos filmicos escogidos *ad hoc*. Hemos recopilado una adecuada bibliografía de teorías de cine, monografías de directores y cineastas que se han ocupado de las relaciones interartísticas entre el séptimo arte y otras disciplinas. Se ha analizado el concepto de cine de poesía en distintos movimientos artísticos, autores y épocas históricas, para centrarnos en lo específico en la modernidad cinematográfica. Además, se ha realizado un atento análisis de la semiótica del cine, sus elementos y sus aspectos característicos. Igualmente central para la investigación ha sido la selección de un corpus adecuado de películas. La visualización de los filmes ha sido muy intensa e introspectiva, con la posibilidad de poder enfrentarnos a la cuestión con el máximo rigor. Hemos tratado de realizar un viaje teórico que nos trasladara de la abstracción de la teoría (los conceptos de cine y poesía) a la aplicación de esa teoría en textos filmicos específicos (al análisis de una serie de películas en las que intuíamos que existía una relación especialmente significativa entre cine y poesía), para volver al final al ámbito más teórico, intentando extraer, a partir de las películas analizadas, el concepto de *cine poético*.

El método cualitativo que se ha utilizado para considerar la poeticidad dentro del cine nos ha permitido movernos en el territorio de la semiótica, la literatura comparada, la teoría filmica y la teoría de la literatura (asumiendo ideas de varias corrientes y escuelas, desde el formalismo ruso al postestructuralismo deleuziano, pasando por la semiótica de la Escuela de Tartu y la Estética de la Recepción), asumiendo el concepto bisagra de intermedialidad como clave para el análisis de las relaciones cine-poesía, como un espacio donde ambas artes dialogan en un intercambio mutuo de voces. Hemos intentado considerar todos los elementos que marcan estas “voces”, siguiendo la línea teórica marcada por Gilles

Deleuze (1987) y atendiendo especialmente a su concepto de *imagen-tiempo*, como una característica fundamental de ese cine moderno en el que nos interesaba centrarnos. Según esta perspectiva deleuziana, enmarcada en el postestructuralismo, la imagen ya no está sometida al movimiento de las acciones, sino que llega a ser independiente de tal mecanismo. Con esto queremos decir que la imagen está concebida como puro espacio de “situaciones sonoras y ópticas”, donde los personajes ya no actúan sino que observan. La imagen ya no enseña, sino sugiere. A través de esta línea teórica hemos buscado un tipo de cine que propusiera una forma diferente de concebir el filme en una nueva relación con el espectador a quien la imagen le sugiere un significado que él poco a poco va construyendo. Hablamos aquí de la “mirada constructora” (Talens, 2010). Así que hemos intentado acercarnos de forma crítica a los autores y corrientes que en la modernidad han propuesto esta nueva perspectiva de la imagen como espacio-tiempo que nosotros, como espectadores, tenemos que interpretar para llegar a construir nuestro propio significado.

Esta tesis se divide en cuatro capítulos. En el primero, titulado “¿Qué es el cine?”, aludiendo en parte a la obra de André Bazin (2001), tratamos de ofrecer una panorámica general sobre el cine, principalmente entendido como lenguaje, considerando especialmente los estudios enmarcados en la semiótica del cine y sus elementos principales. Con el propósito de realizar este estado de la cuestión, hemos utilizado como fuentes primarias las obras de diversos autores italianos que se han ocupado de reflexionar sobre el lenguaje cinematográfico, como Francesco Casetti, Gianfranco Bettetini y Paolo Bertetto. Además, hemos tomado en consideración la obra de Yuri Lotman y Yuri Tsivian *Diálogo con la pantalla* (2000), como texto fundamental a la hora de comprender los mecanismos del cine y su relación con el espectador, dinámica significativa en nuestra investigación. La teoría del cine y la semiótica de la cultura se han combinado, pues, a la hora de analizar las particularidades del lenguaje fílmico.

Esencial ha sido también la aportación de Santos Zunzunegui en *Pensar la imagen* (1989), una obra que nos ha permitido establecer el concepto de imagen cinematográfica como “iconización del flujo temporal” (1989: 146). Esta consideración del cine conectado con el tiempo ha generado una serie de reflexiones que han tratado de establecer en qué sentido muchos cineastas y corrientes renunciaron a las estructuras narrativo-

representativas para mostrar sin disimulo el carácter “artificial” del cine, sus mecanismos y procedimientos técnicos, sus recursos estilísticos. Apoyándonos en estos análisis, hemos identificado la existencia de un cine poético, alejado de la narratividad del cine clásico.

El segundo capítulo, titulado “Palabra e imagen”, se centra en el concepto de intermedialidad, que hemos considerado una de las claves teóricas de nuestro trabajo. Esta nos permite atender al diálogo entre las artes en la superación de los límites de su diferencia (Monegal, 2008), a las conexiones entre el medio literario y el medio cinematográfico. Hemos tenido cuenta, también, el concepto de écfrasis y el estudio sobre intermedialidad de Irina Rajewesky (2005), en un intento de superar las barreras entre los distintos medios artísticos y conectar las artes en un diálogo mutuo y constante.

A este propósito hemos considerado fundamental la teoría de Jan Baetens y Domingo Sánchez-Mesa (2015), que entienden lo *intermedial* como una característica imprescindible de cada producto cultural, ya que no existe un medio “puro” (2015: 4): cada medio está siempre influenciado por otro. Un ejemplo muy claro es el de la escritura, que dentro lleva no solo el signo visual sino también el oral. En cualquier caso, los medios que parecen “monomodales” se caracterizan por una complejidad interna. En otras palabras, de acuerdo con las propuestas de estos dos teóricos, consideraremos la intermedialidad, dentro de este trabajo, no solo como “un término general que define las relaciones entre medios autónomos, sino también como un término que identifica la pluralidad interior de cada medio” (2015: 5).

Desde las relaciones más genéricas entre la palabra y la imagen, deteniéndonos también en la consideración de los nexos entre la poesía y la pintura, nos hemos sumergido en el análisis del diálogo entre cine y literatura. Las fuentes principales que hemos utilizado han sido Luis Sánchez Noriega, con su texto *De la literatura al cine* (2000), y Antonio Pérez-Bowie, con *Leer el cine* (2008), atendiendo especialmente a las reflexiones de este último sobre las adaptaciones como primer acercamiento entre la literatura y el séptimo arte.

El capítulo tercero, titulado “Cine y poesía” es el corazón de la tesis. Antes de todo se preocupa de delinear el concepto de poesía a través de las teorías de varios autores, como Rafael Núñez, Fernando Cabo y Jenaro Talens, como hemos anticipado anteriormente. Con

posterioridad, trata de tomar en sacar a la luz los elementos semióticos que han sido considerados como poéticos dentro de las películas, como el *símbolo*, la *elipsis* o la *metáfora*, apoyándonos en las teorías de Carlos Bousoño, Darío Villanueva y José María Aguilar Moreno. Una vez aplicada la teoría del símbolo al texto fílmico y una vez analizado cómo las películas utilizan determinados tropos y figuras retóricas propios de la poesía, nuestra investigación se detiene en la teoría de la *imagen-tiempo* de Gilles Deleuze, que consideramos como una de las fuentes principales de nuestro trabajo. Su concepto de imagen no sometida a las leyes de la acción causal, sino concebida como independiente y cristalizada, como una unidad indiscernible entre la imagen actual y virtual, está en la base de nuestra indagación en lo *poético* en el cine. La acepción deleuziana de “cine vidente”, aquel en el que prevalecen las imágenes de los sueños y de los recuerdos y los personajes no sufren la acción, sino que la contemplan y la observan, representa la clave de nuestro trabajo, principalmente respecto al análisis de los textos fílmicos encuadrados en la corriente neorrealista italiana. En ese tercer capítulo consideramos, además, consideraremos el concepto de *cine paramétrico* instituido por David Bordwell, que defiende la existencia de un cine más centrado en el estilo que en el argumento y que se opone a la narrativa clásica. Ambas consideraciones serán determinantes en lo que nosotros hemos querido definir como cine poético.

Tras esta indagación teórica, gracias a la que nos acercamos a distintos aspectos y características propios de un tipo de cine que puede calificarse como poético, el capítulo tercero de nuestra investigación prosigue tratando de recordar a algunos de los grandes cineastas que se han preocupado de buscar lo poético en el cine, transfiriéndolo en sus películas. Recordamos, pues, las grandes ideas de Pier Paolo Pasolini y su búsqueda del *cine de poesía*, como manifestación del presente y de la supremacía de los personajes respecto a la historia. Nos centramos también en la *Nouvelle Vague* y su gran exponente Jean-Luc Godard, que concibe el cine como la posibilidad de asociar ideas distintas a través del montaje, donde la *poeticidad* del filme reside precisamente en este proceso de acercamiento no causal de los planos, como en su *Histori(a)s de cine* (1987). También la figura de Jean Cocteau, artista polivalente, es analizada en este tercer capítulo, ya que nos parece significativa a la hora de hablar de cine poético como cine en construcción, gracias a la mirada de los espectadores que “completan” el significado de las imágenes fílmicas.

Finalmente, el capítulo se cierra con un repaso crítico al pensamiento de Andrei Tarkovskij y a su idea de cine poético como aquel capaz de imitar la poesía en el montaje y en la inmediatez y, por último, se presta atención al cine de Wim Wenders, analizando la película *El cielo sobre Berlín*, como emblema de la poeticidad cinematográfica.

El cuarto y último capítulo, titulado “Poesía en la realidad: del Neorrealismo italiano a Víctor Erice”, desarrolla el análisis final de dos películas que hemos considerado como paradigmas del cine poético: *Noches Blancas*, de Luchino Visconti, y una extraordinaria película de Víctor Erice: *El espíritu de la colmena*. Hemos elegido estos dos filmes aparentemente desconectados entre sí, para ligarlos a través del concepto de la *imagen tiempo* que se impone en la estética filmica de ambas películas, y que entendemos como una característica clave para ver en estos dos textos filmicos una manifestación, una expresión ejemplar de lo poético en el séptimo arte. Planos que no enseñan sino que sugieren, personajes observadores y alusiones simbólicas. La elección de estos dos filmes no ha sido casual, sino que se ha querido subrayar, en cierto modo, la continuidad estilística del director español Erice respecto al neorrealismo italiano, movimiento que influenció mucho su camino artístico.

Antes de terminar, es oportuno recordar que nuestra intención de buscar las dinámicas y los mecanismos que unen poesía y cine se ha convertido esencialmente en una oportunidad y en un reto. Nos referimos al desafío, que nos hemos planteado inicialmente, de considerar el cine poético como un concepto con unos rasgos y características bien definidos.

Como hemos visto, para lograr articular ese concepto de cine poético, se ha combinado el estudio de la semiótica del cine, de la literatura comparada y de la intermedialidad (literatura-cine). Se han analizado los rasgos poéticos en distintos movimientos cinematográficos, autores y épocas de la historia del cine, concentrándonos sobre todo en lo que suele denominarse como cine moderno. El método cualitativo utilizado ha permitido un verdadero trabajo de comparación entre diferentes formas de considerar el cine y las películas, autores dispares que han desarrollado el concepto de poesía en el cine o la influencia del cine en la poesía o poetas que han trabajado como directores. Sin duda, esta metodología nos ha permitido obtener una visión más amplia, interdisciplinar, de

nuestro objeto de estudio que, al tratarse precisamente de las relaciones entre cine y literatura, ya demandaba de por sí el abordarlo desde una perspectiva interdisciplinar. Al cierre de esta investigación, consideramos que hemos podido probar la existencia de un tipo de cine que podría calificarse como cine poético y que hemos logrado, pues, nuestro objetivo último: dirimir algunos de los rasgos esenciales y ofrecer una definición algo más precisa del cine de poesía, contribuyendo a esclarecer algunos aspectos fundamentales a la hora de pensar las relaciones entre cine y poesía.

# CAPÍTULO I:

## ¿Qué es el cine?

Es posible que los lectores, al topar con esta pregunta, hayan recordado el célebre ensayo del teórico André Bazin sobre el cine en el que, bajo el título de este epígrafe, el autor y fundador de la revista *Cahiers du Cinema* expone todo su pensamiento respecto al arte cinematográfico, considerando la profundidad de campo como la herramienta cinematográfica más importante. El cine es, para Bazin, el arte de lo real, ya que puede enseñar formas de la realidad incluso sin recursos técnicos ni artísticos. Sin embargo, el cine enseña la parte más auténtica, más “verdadera” de la realidad, ya que la realidad no es igual que lo visible. Más adelante volveremos a su teoría; ahora, nos conformaremos con dar esta pincelada para entender el cine como lenguaje.

Lotman y Tsivian, en su ensayo sobre el cine *Diálogo con la pantalla* (2001), consideran el cinematógrafo como “el Gran Mudo”, es decir, no un charlatán, que es el que habla solo por hablar, sino el que desea ser comprendido, que se expresa con los gestos y la mímica, con su misma mudez. El cinematógrafo habla y quiere ser entendido (Lotman-Tsivian, 2001: 10).

Esta definición enlaza con el concepto de cine más antiguo, o sea, un arte hecho esencialmente de imágenes y música, donde la palabra constituye solo un elemento añadido posteriormente. Entender las imágenes que se mueven delante de nuestros ojos, sin que haga falta que nos lo expliquen con palabras, es el arte de la narración propia del cine. Este es el punto fundamental desde el cual empieza el estudio de este ensayo, tomando en consideración el hecho de que los lectores tienen que aprender el lenguaje con el que este arte se expresa y comunica. Un punto importante que Lotman y Tsivian afrontan es que, cuando decidimos ver una película y después discutimos sobre ella con otros espectadores, nos damos cuenta de que la mayoría de las veces es como si hubiéramos visto dos películas diferentes.

Este es simplemente el efecto de toda manifestación artística de calidad, que en el cine se enseña con mayor intensidad, ya que la pantalla no habla a través de una sola voz, sino a través de muchas voces y, entre ellas, cada espectador siente la que se revela como más acorde a su “diapasón interior”. Entender significa amar, aspirar a la comprensión. Pero el gran arte, ya sea la verdadera música, la verdadera literatura o el verdadero cine, necesita la capacidad de comprender que se adquiere con el conocimiento de las leyes y reglas de tal arte y con el gusto, que requiere una educación artística. Además, el cine es considerado en este estudio como el único arte capaz de crear en cierta medida la ilusión de la autenticidad, de llevar a los espectadores a olvidar que los hechos que están observando no son la vida misma, sino la imagen artística de la vida. Considerando la diferencia entre cine y teatro, Lotman y Tsivian consideran que existe un elemento muy importante que separa las dos artes: la presencia de un intermediario fundamental, la fotografía. Es decir, mientras en el teatro el protagonista indiscutible del espectáculo es el actor, en el cine, indudablemente, lo es la fotografía (Lotman-Tsivian, 2001: 16-19).

Esta situación da al cine la posibilidad de parecer aún más real, porque una escena se convierte en algo que puede haber sido tomado de la realidad; en el teatro, por ejemplo, esto no ocurre, porque vemos a un actor y sabemos que él está allí para recitar. Por eso esta anti-teatralidad teórica del cine parece incitar a que evaluemos lo que está delante de nuestros ojos como verdadero.

¿Cuándo una imagen se convierte en arte? Para Lotman y Tsivian, esto sucede cuando está presente la subjetividad del autor, su interpretación y la existencia de un objeto refigurado, la re-construcción por parte del artista del objeto, según una determinada concepción del mundo; esto es, la imagen artística ha de añadir algo específico, diferente. Este elemento, que hace de la película algo interesante, informativo, es una alternativa. Es decir, la presencia de elementos que no han aparecido de manera automática, sino después de una decisión del autor.

Lotman y Tsivian insisten también sobre un punto crucial del arte cinematográfico: el peligro de ser considerado una simple manera de reproducir la realidad sin aportar algo nuevo, como si la cámara pusiera a cero la actividad artística. Eso resulta arriesgado afirmarlo ya que el cine, a través de la cámara, actúa siempre como un filtro que se



encuentra en el ojo del director y en la mirada del espectador, creando muchos mundos posibles (Lotman-Tsivian, 2001: 28-33). Según Ramón Carmona:

“[El filme ] se diferencia de un cuadro o de una diapositiva por el hecho de que nos presenta imágenes en movimiento, y de una representación teatral, por el hecho de que dicho movimiento, en el film, es producido como efecto, es decir, consiste en una ilusión. Para que exista un film es necesario que una serie de imágenes estáticas se sucedan en serie ante los ojos de un espectador, mediante un mecanismo que las mantenga en el campo de visión durante un pequeño periodo de tiempo insertando entre ellas intervalos de oscuridad. Cuando esto ocurre, diferentes imágenes de un mismo objeto, tomando en posiciones distintas y en momentos distintos, producen la ilusión de movimiento. Ello implica que un film es un artefacto construido, donde la realidad no funciona como presupuesto, sino como resultado” (Carmona, 2010: 59).

Esto hace del filme un elemento constituido por diferentes factores que no son simplemente la cámara, la máquina del revelado y el proyector, sino también todo el reparto “humano” constituido por el director, el guionista, los actores, los técnicos, etc., que supone, por esto, un trabajo colectivo y cooperativo.

## 1.1 El cine como lenguaje

El cine, sin duda, tiene la capacidad de contener a todas las demás artes, por su característica de estar compuesto por elementos de diferente naturaleza semiótica, como la imagen, la música o el relato. Todos estos elementos son parte de una serie de características que definen el lenguaje. De hecho, para indagar en el concepto de cine en relación con la intermedialidad, es necesario considerar la cuestión de si el cine es un lenguaje o no.

Francesco Casetti (1994) definía el cine como un lenguaje propio, por el hecho de poseer todos los elementos de un discurso: el enunciador filmico es asociado al pronombre *Yo*, el receptor del discurso es asociado al pronombre *Ti* y el discurso narrado, es decir, la historia en sí, al pronombre *Él* (R. Stam, 2005: 236). Según el autor, el cine es un lenguaje por el hecho de poseer los signos de enunciación que se revelan, por ejemplo, en los encuadres subjetivos, que testimonian la presencia del espectador. No es casual la presencia de diferentes movimientos de la cámara para que el espectador mismo considere un personaje, una toma precisa, un diálogo particular o un detalle de una escena y se fije en

ello. La presencia de un elemento que habla y otro que escucha es la característica fundamental para que nos demos cuenta de la existencia de un discurso en acto.

Por el contrario, Christian Metz (1970), en uno de sus primeros ensayos, afirma que la idea del cine como lenguaje en sí sería una equivocación, porque el cine se considera más bien un discurso por el hecho de contar historias y no porque posea los elementos propios de un lenguaje. Según Metz, para hablar del cine como lenguaje habría que buscar ejemplos de cuando los actores se dirigen directamente a la cámara visual o verbalmente, cuando se nos enseña el aparato cinematográfico, etc. (R. Stam, 2005: 237). Justamente por este motivo, el cine posee una serie de signos no constantes, ya que el director adquiere la libertad de utilizar, por ejemplo, imágenes distintas para expresar la misma cosa o la misma imagen para expresar cosas o sensaciones diferentes. Metz se refiere propiamente a este concepto cuando afirma que lo que ocurre en un teatro no es lo mismo que ocurre en un cine, en el nivel de la relación entre espectador y espectáculo: en el teatro el espectador siempre siente el peso físico de los actores, mientras que en el filme existe una ilusión de realidad que se realiza solo cuando los espectadores se identifican con los personajes y los acontecimientos de la película. Esto supone que el espectador cree en lo que ve, mientras que en el teatro esta consideración no es posible, por la mera presencia de los actores (G. Bettetini, 1968: 30).

Lo que nos dice Bettetini (1968) en su ensayo *Cinema: lingua e scrittura* es que esta paradoja del cine permite la unicidad expresiva de sus signos y su repetitividad. La película se puede repetir millones de veces. Además, Metz (1970) apuesta por superar el concepto de signo a favor de un concepto de significante como unidad mínima del cine en sí. En sustancia, Metz llega a elaborar una verdadera gramática del filme, que llamará sintagmática, porque está formada de distintos sintagmas o segmentos, como lo son la escena, la secuencia, el sintagma alternante (que sería el montaje paralelo o alterno), el plano autónomo (que serían el plano secuencia y sus derivados), etc.

Urrutia retoma el discurso de Metz, afirmando que el lenguaje cinematográfico es como un conjunto de diferentes códigos y lenguajes distintos que permiten un estudio semiológico del cine (Urrutia, 1984: 133). Gutiérrez nos hace presente también el pensamiento contrario de Pier Paolo Pasolini respecto al de Metz, hablando de lenguaje filmico. Pasolini (1969) afirma que, respecto al cine, se puede hablar de una lengua en sí,

con una verdadera gramática, y que el cine es una reproducción de la realidad, ya que los significantes del cine son los mismos objetos y actos de la realidad, aprehendidos por la imagen. El hecho de que el cine no pueda considerarse un lenguaje, según Metz, se debe a que no presenta el fenómeno de la doble articulación<sup>2</sup>, frente al cual la afirmación de Pasolini declara que deberíamos aceptar la existencia de una lengua sin articulación (Pasolini, 1969: 13). Lo que pretende demostrar Pasolini es que existe una lengua del cine y que esta lengua única y universal se refiere al lenguaje primordial de los hombres, que es el lenguaje de la acción, porque el conjunto de todas las acciones que cumplimos día a día desde siempre es el lenguaje de la vida misma, como ocurre en el cine. Además, Pasolini se centra en el plano secuencia como un elemento primordial del cine, que representa “una toma subjetiva infinita, que es el presente” (Pasolini, 1969: 58). Considerando el plano secuencia como la representación de la vida en sí, porque lo que define es un presente continuo e infinito, Pasolini lo relaciona con la vida, que no es otra cosa que una manifestación constante de un tiempo presente, aspecto que termina cuando actúa el montaje sobre el filme, cumpliendo la misma función que la muerte sobre la vida (1969: 58).

Respecto a la existencia de unidades mínimas de la lengua cinematográfica, Umberto Eco afirma que estos objetos reales que salen dentro de un encuadre son unos semas icónicos convencionales, llamados *cinemas*, que representan unidades de significado, mientras que el encuadre equivale a un enunciado. Eco considera el cine como un arte hecho de tres articulaciones distintas: *cinemorfos* (unidades gestuales significantes), figuras cinésicas (porciones discretas de cinemorfos que no son porciones de significado) y signos icónicos (que pueden analizarse en cuanto figuras visuales: ángulos, relaciones claro-oscuro, etc.) (Eco, 1969: 166). Además, en el Congreso de Pesaro y, más concretamente, en *La estructura ausente*<sup>3</sup> (1978), Eco distingue entre código filmico y código cinematográfico: el segundo reproduce la realidad y codifica la comunicación a través del mismo aparato cinematográfico, mientras que el primero se apoya en este, como el código estilístico se apoya en el lingüístico (Eco, 1978).

---

2 La doble articulación es una característica común a todas las lenguas, ya que todo signo lingüístico está articulado en dos niveles de “significado” (monemas: unidades mínimas con significado propio) y “significantes” (fonemas: unidades mínimas sin significado propio).

3 Eco, U. (1978) *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.

Otra reflexión que consideramos interesante es la de Charles Sanders Peirce (1984), que propone la presencia de tres tipos de signos en el cine: el icono, que representa el objeto por similitudes, el índice, que implica una relación causal entre signo y referente, y el símbolo, que establece una relación convencional y cultural entre el objeto y el signo.

J. Mittry (1980) afirma que, dentro de la semiótica cinematográfica, el signo y el símbolo siempre coinciden como sinónimos: el hecho de que haya una significación respecto a una cosa le confiere a esta misma un valor de signo y este mismo signo posee ya de por sí el valor de símbolo, como un incremento de sentido que está inscrito en el signo cinematográfico. Eso también lleva Mittry a negar la existencia de una sintaxis fílmica verdadera y propia, porque, gracias a la imagen, el autor-director tiene la libertad absoluta de crear espontáneamente y esto permite a la película convertirse en descubrimiento y revelación. Jean Mittry (1963) afirma, en sustancia, que la imagen en sí es un signo de lo que reproduce y, por otro lado, que si se organiza la imagen en una serie se convierte en signo otra vez, dentro de una continuidad del discurso que nos demuestra la existencia de un lenguaje.

Podemos así definir el cine como lenguaje, pero superando las diferencias y las analogías con el lenguaje verbal. Jean Mittry tampoco tomaba en consideración la posibilidad de concebir el cine como “language”, por el hecho de que sus símbolos no son fijos y convencionales, sino que están sometidos al cambio y son más bien “fugitivos”. A pesar de esto, el lenguaje verbal y el lenguaje cinematográfico tienen en común el hecho de ser flexibles y bastante manejables (E. Garroni, 1975: 78).

Roland Barthes (1969) también se ocupa de analizar la estructura fílmica, centrándose en un aspecto característico del cine respecto a otras artes y llegando a afirmar: “El análisis estructural, precisamente, demuestra que la obra imita el modelo y no la realidad, lo cual resulta todavía bastante aristotélico<sup>4</sup>. Es decir, la ficción es, esencialmente, un importante hecho de inteligibilidad; para mí, todas las artes representativas, en particular la literatura, y con mayor razón el cine, no son artes de ver, sino artes de descifrar y leer” (Barthes, 1969: 181).

---

<sup>4</sup> Para Aristóteles, todas las artes son imitación de la realidad, pero no como una copia fidedigna, sino como un libre enfoque de esta misma realidad (modelo). A través de la imitación, se llega al aprendizaje.

## 1.2 Los formalistas rusos y el cine

En el ámbito de la teoría de la literatura y en relación con el estudio del cine, los formalistas rusos han dejado una huella muy importante. Eisenstein, por ejemplo, considera que todas las manifestaciones artísticas son parte de una jerarquía donde el cine ocupa la cúspide, porque contiene y sintetiza a todas las demás. Es interesante también tomar en consideración las investigaciones que asumen el uso de unas figuras retóricas dentro del lenguaje fílmico, como, por ejemplo, la metonimia, a través del primer plano, o la metáfora, “como alternancia de signos diferentes en el terreno semántico dentro de contextos sintácticos idénticos”<sup>5</sup> (Gutiérrez Carbajo, 2012: 24).

Otro formalista ruso, Victor Sklovski, analiza el ritmo y movimiento de algunas películas de Eisenstein, como *El acorazado Potemkin* (1925), afirmando que el cine ha cambiado completamente la literatura gracias también a su movimiento discontinuo, creando un mundo no intuitivo a su propia imagen y semejanza (Sklovski, 1971: 48-49). Sklovski llegará a afirmar que el cine se parece mucho más a la pintura oriental de los ideogramas chinos o japoneses, porque está a mitad de camino entre la imagen y la palabra (Sklovski, 1975: 99). El teórico ruso hablará también de una diferenciación entre cine de prosa y cine de poesía en esta misma obra, *Cine y Lenguaje* (1971), anticipando algunas de las consideraciones que más tarde desarrollará Pier Paolo Pasolini y en las que profundizaremos a lo largo de este trabajo.

Otra importante aportación de los formalistas rusos al estudio del cine es la de Jakobson (1974), que afirma que el arte del cine, gracias a su capacidad de cambiar de ángulo, de perspectiva y de enfoque, ha permitido una ruptura con el teatro considerable, “con el uso de primeros planos en sinécdoque y, en general, de montajes metonímicos”<sup>6</sup> (Jakobson-Halle, 1974: 137).

---

5 El uso de estas figuras retóricas se considera como un aspecto esencialmente poético del cine, por el hecho de que ambas son características del lenguaje poético.

6 *Sinécdoque* y *metonimia* son dos figuras retóricas muy utilizadas en poesía. Con la *sinécdoque* se expresa la parte por el todo, en una relación de cantidad; con la *metonimia* se designa una cosa o idea con el nombre de otra, en una relación de calidad.

### 1.3 La imagen fílmica

Paolo Bertetto (2010), en su *La macchina del cinema*, dedica un capítulo entero al concepto de imagen cinematográfica, considerando la imagen que nosotros los espectadores vemos y observamos en la gran pantalla como una imagen en movimiento. El autor hace una reflexión sobre el hecho de que la imagen fílmica es la proyección consecutiva de 24 fotogramas al segundo que nos permite percibir el movimiento, además de poseer la virtualidad que subraya el carácter intangible de los contenidos y de las personas o cosas visualizadas (P. Bertetto, 2010: 91).

El autor sigue afirmando que hay dos corrientes de pensamiento respecto a la imagen fílmica: la primera, que la define como imitación de la realidad, es decir, como mimesis, y la otra, que la considera como una producción artística en sí, es decir, como “poiesis”. Bertetto se propone yuxtaponer las dos teorías, tomando en consideración diferentes autores y épocas distintas, empezando por André Bazin (2001). El autor del ensayo *¿Qué es el cine?* afirma que hay una relación muy importante de tipo ontológico entre el objeto y su imagen, que se realiza en el pasaje desde la realidad del objeto a la imagen misma y que se da a través del movimiento y del tiempo. La imagen está hecha para salvar la realidad del tiempo (Bazin, 2001: 24). Es por este mismo motivo por el que Bazin da una importancia considerable al *Neorrealismo* italiano, por la capacidad que tiene esta corriente cinematográfica de hacer del plano secuencia y de la profundidad de campo la manifestación más grande de acercamiento a la realidad: el *Neorrealismo* registra esta misma realidad de forma fotográfica. Sin embargo, esta fotografía de la realidad se plasma a través de los personajes y confiere al cine una naturalidad que no está presente en ningún otro arte.

El crítico, poeta y director Pier Paolo Pasolini, de igual forma, considera el cine como la representación de la realidad y del ser que se manifiesta a través de los im-signos<sup>7</sup>. Según Pasolini, la imagen es la representación del mundo real y por eso es el lenguaje de la

---

<sup>7</sup> La imagen-signo es la unidad lingüística de la que está compuesta la imagen fílmica, unidad expresiva del cine como lenguaje. Pasolini (1970), “Cine de poesía” en *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.

realidad (Pasolini, 1972). La obra del autor ha sido fundamental para entender la hipótesis de un lenguaje del cine, donde los objetos que componen los diferentes encuadres son estas mismas unidades mínimas del lenguaje cinematográfico (G. Bettetini, 1968: 72). Pasolini nos enfrenta a otra cuestión que seguiremos afrontando a lo largo de este trabajo: esto es, la posibilidad de utilizar la cámara delante de la realidad y de limitar la libertad subjetiva del autor, utilizando el montaje, con el que este daría objetividad a su trabajo y a su experiencia con lo real. El montaje, según Pasolini, negaría al autor su intención más personal y subjetiva, para darle un aspecto objetivo a la imagen<sup>8</sup>. Bettetini retoma también la consideración de Pasolini respecto a este tema, definiendo el cine ya como un universo de signos convencionales, porque todas las imágenes de los objetos que encontramos en una película no son fragmentos naturales de la realidad, sino una serie de convenciones que nos permiten dar un significado a lo que vemos respecto a unos códigos precisos (Bettetini, 1968: 73).

Como ya se adelantó en la introducción, otro aspecto de la imagen fílmica fue analizado en profundidad por Gilles Deleuze a principios de los años ochenta, cuando el filósofo postestructuralista afirmaba que la imagen fílmica coincide esencialmente con el concepto de movimiento, que sería el objeto captado en su moverse como función continua, y de ahí derivaría también la consideración de la imagen fílmica, no como una representación de la realidad o una copia de la misma, sino como algo distinto, con un estatuto de autonomía propio. Cuando la imagen-movimiento está relacionada con algo subjetivo, se convierte en percepción; luego, desde la relación hombre-mundo, se genera la acción. Esta acción está objetivada en el cine clásico. Entre la percepción y la acción puede haber una emergencia emocional, una alteración que determine la imagen afección, como, por ejemplo, los primeros planos de Griffith. En el cine moderno existe una especie de alejamiento entre las relaciones de percepción y acción, porque todos los acontecimientos a los que asistimos en una película están poco definidos y desaparece la relación de causalidad, lo que permite acceder a la imagen-tiempo, es decir, a un universo mental, como las imágenes relacionadas con los sueños o los recuerdos, que son unas imágenes

---

<sup>8</sup> Volveremos más adelante y con más profundidad a este concepto pasoliniano de cine de poesía, que él mismo definía como opuesto al cine de prosa.

directas del tiempo, donde el pasado y el presente, por ejemplo, coexisten continuamente (Bertetto, 2010: 100-101).

Ramón Carmona retoma este concepto de imagen en movimiento afirmando que: “El cinematógrafo desencadena en el espectador la sensación, mucho más marcada que en el caso de otros espectáculos, de estar asistiendo al mero desenvolvimiento de la realidad ante sus ojos” (Carmona, 2010: 35). Además, el autor subraya el hecho de que “el cine se edifica sobre un corte móvil capaz de reproducir el movimiento en función del momento cualquiera” (2010: 34). Es decir, que todos los instantes que están escogidos dan la impresión de continuidad. Esto permite al cine liberar “la unicidad del punto de vista al que estaban condenadas tanto la pintura como la fotografía, corrigiendo el efecto unificador que produce la perspectiva” (2010: 34).

También Roland Barthes (1997) analizó en profundidad el cine y, en particular, la consideración de la imagen filmica. Según el autor, aparte de la imagen cinematográfica en sí, existe también lo filmico, que es lo que no se puede describir o la representación de lo que no se puede representar (Barthes, 1997: 116-117). En síntesis, es la parte verbal que vive dentro de la imagen y que no se puede ver y que trasciende los contenidos más explícitos, como afirma también Bertetto (Bertetto, 2010: 73).

De todas formas, es importante subrayar el hecho de que la imagen, en su etimología, deriva de la palabra latina *imago*, *-inis*, que significa tanto imitación como forma visible y no solo sensible. La imagen posee un doble significado: por un lado, es un producto de la imaginación y, por el otro, establece una distancia entre la cosa y la imagen que la representa (Bertetto, 2010: 102). Bertetto insiste en el significado de imagen como imaginario o, más bien, simulacro; es decir, que la imagen filmica, en cierto sentido, engaña e ilude al espectador, por diferentes razones. Primero, porque es una imagen virtual, que desaparece una vez que se interrumpe la proyección por parte del dispositivo; segundo, porque produce un efecto de presencia, aunque las personas o las cosas que representa estén ausentes; tercero, porque es una imagen que no se puede palpar; cuarto, porque produce movimiento, aunque esté hecha de fotogramas fijos; quinto, porque es una imagen bidimensional que produce un efecto tridimensional (Bertetto, 2010: 102-103).



Bertetto elabora también una diferencia entre la imagen filmica y el pro-filmico, aquello que se pone delante de la cámara. Hay, sin duda, unas similitudes, pero también unas diferencias importantes entre los dos elementos. La imagen filmica se parece a la realidad, pero no es verdadera, es una copia o imitación de la misma y esto la acerca más al concepto de imagen como imitación o imaginación. Entre las películas neorrealistas hay algunas más realistas, como por ejemplo *Ladrón de bicicletas* (1948), donde la semejanza entre filmico y pro-filmico es más fuerte respecto al cine de tipo visionario y artificial, donde lo que vemos, también en lo que a encuadres y elementos técnicos del cine se refiere, es más ficticio (Bertetto, 2010: 104). En este sentido, es importante establecer que la imagen filmica que tiene como objeto el pro-filmico es ya de por sí una copia sin original, porque el pro-filmico no es un original, ya que la imagen lo modifica constantemente y siempre se refiere a otra cosa (Bertetto, 2010: 105).

Bertetto afirma también que el elemento esencial que diferencia la imagen filmica del resto de imágenes es la luz que, debido a su dinamismo, le permite tener una continua variación y movilidad, de modo que la imagen filmica se puede considerar como una configuración de la luz. Esto ha producido la difusión de diferentes modelos y tipologías de imágenes según los distintos directores, corrientes cinematográficas o perspectivas estéticas o técnicas de las películas analizadas (Bertetto, 2010: 107). El mismo Bertetto hace referencias a cinco tipos de imagen filmica, entre las cuales encontramos: 1) la imagen formalizada del cine mudo, como la de Lang, Eisestein, Wiene, etc., donde distinguimos diferentes corrientes, entre las cuales se encontrarían el expresionismo, la imagen plástica de Lang, etc. 2) La imagen muy codificada del cine hollywoodiense, realizada por Hawks, Ford o Capra. 3) La imagen-realidad del cine realista francés o del neorrealista italiano (De Sica, Rossellini, Renoir...). 4) La imagen-color, que delinea la realidad visible a través de dinámicas cromáticas y expresivas (Antonioni, Bertolucci, Kubrick, Lynch...). 5) La imagen experimental, desde el surrealismo o el dadaísmo de las primeras vanguardias, al cine de neovanguardia (Warhol, Anger, etc.).

Santos Zunzunegui (1989), en su *Pensar la imagen*, dedica un capítulo entero a la imagen cinematográfica, considerando como una de sus especificidades el hecho de que “el cinematógrafo desencadena en el espectador la sensación, mucho más marcada que en el caso de otros espectáculos, de estar asistiendo al mero desenvolvimiento de la realidad ante

sus ojos” (Zunzunegui, 1989: 148). Además, el cine sonoro refuerza más aún la impresión de realidad, ya que permite una percepción más completa de la organización del mundo. Está claro que este tipo de percepción de realidad es una ilusión de la misma, creada por el dispositivo y no por un mayor o un menor grado de imitación de lo real (1989: 148). Zunzunegui trata también de establecer los elementos básicos del lenguaje cinematográfico y, sobre todo, de considerar las relaciones entre cine y narratividad, dentro del diálogo más amplio entre cine y literatura. El autor distingue en el cine la *diégesis* y el *relato*: la primera se identifica con “lo narrado” y el segundo con “el discurso que narra” (1989: 183). Sin embargo, Genette puntualiza que en el cine no se puede identificar la *diégesis* con la *historia*, ya que esta última es considerada como “un encadenamiento de acciones, mientras la diégesis se referiría al universo en que esta historia se desarrolla” (Genette, 1983: 13). De todas formas, Zunzunegui afirma que “el carácter selectivo del relato cinematográfico obliga a que todo discurso tenga que elegir qué sucesos y actantes mostrar y cuáles mantener implícitos” (Zunzunegui, 1989: 184). Volveremos a hablar de lo narrativo y de las relaciones cine-literatura más adelante.

Analizar la imagen fílmica como lenguaje en todos sus aspectos nos permite entender que el cine narrativo no es el único existente, porque la utilización de la imagen de formas muy distintas ha permitido crear corrientes diferentes, como el *cine de vanguardia* o el *cine underground*, que se alejan mucho de la consideración de narración cinematográfica en la que pensamos al definir el cine como una forma artística esencialmente narrativa. El cine no solo narra, sino que también experimenta y permite desarrollar un componente reflexivo muy importante. Bertetto (2010) insiste también en la posibilidad del cine de representar el subconsciente, aspecto que vuelve a conectar con la imagen fílmica que contiene dentro de sí lo visible y lo no visible, lo que se representa y lo que está más allá de lo que se representa, característica propia de la imagen fílmica, recordando de nuevo las palabras de Roland Barthes.

## 1.4 El espectador

Hablando del lenguaje del cine, no se puede olvidar uno de los elementos principales de este arte, que es el espectador, ya que, como en cualquier otro tipo de comunicación artística o cultural, el receptor es un factor o agente fundamental en el proceso de producción de sentido. El espectador es un observador. Según Metz, se considera como un elemento inmóvil e inactivo que sufre casi pasivamente la presencia de las imágenes, sin poder intervenir directamente (Metz, 1980: 55). Por este motivo, el placer está estrechamente conectado al ver, al mirar: si el espectador pudiera entrar en contacto con las imágenes, se produciría un efecto distinto que ya no consideraríamos estrictamente “voyeurístico” (Bertetto, 2010: 4). La consideración de Metz del espectador como ente pasivo ha cambiado completamente con el paso del tiempo, cuando se ha empezado a considerar al espectador como un agente activo, crítico a la hora de debatir sobre lo que ve y lo que escucha. Los efectos del cine en el espectador no son automáticos, sino que dependen de la nación, de la clase social, del género y de muchos otros elementos (R. Stam, 2005: 237). El espectador es activo, participa de este proceso. Este diálogo entre el espectador y la pantalla es la realización del deseo cinematográfico y del placer, que es de tipo esencialmente visual y que deriva de un doble mecanismo que se presenta dentro del cine, con la identificación y la proyección.

Según Bertetto (2010), la identificación ocurre sobre todo con los personajes protagonistas de la película, ya que el espectador se proyecta, se duplica, reconociendo en ellos casi una imagen de sí mismo, como si fueran un espejo: hay un reconocimiento de nosotros como imagen especular del otro, que en este caso serían los protagonistas del filme. El nuestro es un acto de proyección hacia los personajes con los cuales se establece una empatía que nos permite identificarnos con ellos. Está claro que no hablamos solo de proyecciones, sino también de oposiciones, allí donde no nos reconocemos como espejo de los protagonistas con los que se establece la relación artística. Al espectador le atraen aquellos aspectos de los protagonistas que le parecen significativos o que están relacionados, en cierto modo, con su manera de ser.

A pesar de este lado más activo, el espectador sufre toda la proyección de las imágenes y es particularmente influenciado por ellas. En este interesante estudio de Bertetto (2010), se toma en consideración también el componente psicológico del cinematógrafo. Hay unos aspectos que no cambian, como el hecho de que la mirada del espectador está dirigida siempre hacia el centro de la pantalla, privilegiando sobre todo las figuras humanas o antropomórficas: esto se relaciona indudablemente con lo que hemos afirmado antes, es decir, con el hecho de que el espectador se proyecta y se identifica con los personajes.

El cine se basa, además, en las emociones que es capaz de provocar en los espectadores, ya que no es solo el espectador el que siente estas emociones, sino que es el mismo director quien las maneja hasta decidir lo que los espectadores tienen que sentir: “La emoción es una experiencia psíquica relevante, acompañada por unas modificaciones fisiológicas y a veces también expresivas. Es una alteración del estado psíquico debida al nacimiento de algo que se dirige hacia la psique activando la relación consciente-subconsciente” (Bertetto, 2010:15). Metz (1970) afirma que la emoción provoca en el espectador una doble creencia porque, mientras vemos una película, al mismo tiempo creemos y no creemos en lo que vemos, en la verdad de las imágenes, y el espectador mismo sabe que se encuentra en el cine, pero finge no saberlo: es un doble mecanismo, así que podemos afirmar que el hecho de saber que nos encontramos en el cine es el aspecto activo del espectador, mientras que la seducción, el abandonarse continuo a las emociones, es un aspecto esencialmente pasivo que nos lleva a la que antes hemos llamado identificación. Los dos aspectos conviven perfectamente y no se anulan, sino que son parte de un complejo entramado de relaciones que permiten la paradoja cinematográfica respecto a otros tipos de arte, como el teatro o la pintura.

Zunzunegui, por otro lado, matiza la diferencia entre documental y ficción, afirmando que hay que tener cuidado cuando se habla de estos dos términos, porque el cine de ficción documenta un relato y el cine documental crea una ficción a partir de una realidad ya existente, por la relación del punto de vista. Así que no hay que diferenciar los dos aspectos según los referentes, sino que hay que considerarlos como distintas maneras o prácticas de persuasión del espectador (Zunzunegui, 1987: 150). Ramón Carmona, a este propósito, añade: “Si todo film puede considerarse como un acto de hacer parecer verdad,

que solicita que el espectador crea verdad a partir de un contrato de veridicción que se establece de manera implícita entre autor y espectador sobre la base de la verosimilitud de la propuesta, documental y ficción se presentan como estrategias alternativas, como prácticas diversas dirigidas a persuadir” (Carmona, 2010: 37). Así que ambos conceptos poseen un mismo objetivo con respecto a los espectadores: persuadirlos.

Las reflexiones sobre el espectador que, desde la teoría filmica, han tratado de huir de su consideración como un mero ente pasivo cuya comprensión y percepción están totalmente dirigidas por la *intentio auctoris* (siguiendo la terminología de Umberto Eco), se nos antojan claramente ligadas a la Teoría de la Recepción, que no solo se ha preocupado de indagar en el papel del lector en los textos literarios, sino que ha considerado al receptor como un agente activo en la generación del sentido de cualquier texto artístico. Iser, en *El acto de leer*, y reelaborando de manera crítica el concepto de “zona de indeterminación” de sentido desarrollado por Ingarden, abordaba la noción de vacío: para Iser, la tarea del lector consiste en llenar los vacíos del texto con su imaginación, contribuyendo así a generar el sentido del mismo, pudiendo considerarse incluso al lector como co-productor/co-creador de la obra (Iser distingue así entre el texto, como pura potencialidad de sentido, y la obra, que es siempre el resultado de una determinada lectura del texto. Habría para Iser, pues, tantas obras como lecturas de un mismo texto). Siguiendo las consideraciones de Iser, Francesco Casetti (1989) retoma el concepto de espectador como alguien que se sienta en la sala contribuyendo a construir lo que está en la pantalla, sobre todo cuando, por ejemplo, tiene que razonar sobre algunos indicios que le tienen que llevar hacia una cierta solución o a un particular personaje, o también en un aspecto esencial que es el de llenar las partes vacías de la narración para dar un sentido y explicar lo que no aparece de forma explícita y evidente<sup>9</sup>. Casetti afirma que el espectador tiene dos características esenciales que son la de decodificador y de interlocutor. Como decodificador, el espectador tiene que descifrar las imágenes y los códigos a los que asiste y, como interlocutor, dialoga con la pantalla, asumiendo el juego “de cómplice de lo que se mueve en la pantalla” (Casetti, 1989: 22- 23).

---

<sup>9</sup> Con esto nos referimos al fuera de campo, del que habla el mismo Francesco Casetti en “I bordi dell’immagine” (1981: 29).

Otro aspecto interesante del dispositivo cinematográfico, y que retomaremos también más adelante, es la relación que se crea con el sueño, por distintas razones. La primera, por el hecho de ser una manifestación psicológica del subconsciente y que revela algo que es más que real, porque es una proyección hacia el exterior de algo que tenemos en nuestro interior. Además de asistir a esta proyección dentro de una sala a oscuras, el espectador se encuentra inmóvil, sujeto a una pasividad relativa y en un lugar en el que hay una pantalla en blanco donde el sueño parece estar proyectado (Zunzunegui, 1987: 153). El autor insiste, afirmando que la proyección filmica se revela casi como una especie de psicosis con posibilidad de ser controlada, saliendo de la sala. Pero lo que diferencia el cine del sueño es el hecho de que este último se da como realidad en ausencia de percepción, mientras que en el cine las películas se presentan como realidad a través de la percepción. Por eso las dos cosas no se pueden identificar, sino solo comparar por el efecto que el cine produce en nosotros.

Lotman y Tsivian (2001) insisten también en que la relación entre imagen y espectador se define a través del diálogo, una estructura que tenemos que concebir no tanto como una conversación entre dos interlocutores, sino como una forma expresiva que tiene en cuenta los distintos puntos de vista del autor y el receptor. Esto no vale simplemente para el cine, sino también para todas las formas de arte, como la pintura, la narrativa, la poesía, etc. Así que no hay que hablar solo de proyección o de mimesis, sino también de diálogo, entendido como posibilidad de adquirir diferentes puntos de vista.

## 1.5 Algunos elementos del lenguaje cinematográfico

Para observar el “comportamiento” del mecanismo cinematográfico es importante analizar algunos de los elementos básicos que lo caracterizan. Según Lotman y Tsivian (2001), el cine es capaz de ofrecernos un concepto de punto de vista diferente respecto a las otras artes, ya que su punto de vista dispone de movilidad y tiene un rol importante en el lenguaje de este mismo arte.

El punto de vista del cine, de hecho, es un punto de vista específico, que no depende sólo de nosotros o del director, sino también del protagonista, que tiene que motivarlo constantemente. En el cine se establecen, asimismo, relaciones entre las imágenes durante una película. Si, por ejemplo, estamos en una pinacoteca y vemos en una misma pared un cuadro que representa una cesta de fruta al lado de un retrato, no pensamos que la cesta de fruta está representada desde el punto de vista de la persona del retrato; pero si ponemos las dos imágenes en movimiento, una después de la otra en una película, en nuestros ojos se funden en una asociación semántica de: “la persona mira a la cesta” (Lotman-Tsivian, 2001: 102-107).

Este tipo de semántica cinematográfica es única y permite al espectador captar y observar lo que está ocurriendo como nunca puede hacerlo en su vida cotidiana. Jugando con los puntos de vista, la cámara nos crea numerosos tipos de emociones, como el *suspense*: cuando estamos siguiendo el punto de vista de un personaje para ver lo que está haciendo y la cámara adopta el punto de vista de otro personaje que está situado detrás de él y cuya presencia no se nos había mostrado antes, se genera tensión, miedo, terror. Es el punto de vista de la cámara lo que nos hace sentir el efecto que el director quiere provocar en nosotros a través de su película, junto con el montaje, es decir, la manera en la que nos enseñan las imágenes. También cómo se posiciona la cámara misma, la angulación desde la cual se graban las imágenes, puede ser fundamental para crear un cierto tipo de sentimiento. Por ejemplo, si se sitúa la cámara inclinada, la imagen se puede cargar de un significado dramático, inquietante, que hace sospechar al espectador que algo fuera de lo común está pasando; si se coloca la cámara en picado, o sea, desde arriba hacia abajo, la imagen generada transmite presión, humillación, empequeñecimiento y suele utilizarse para

reforzar las sensaciones de soledad, inseguridad, dependencia, miedo, abandono; si se pone la cámara en contrapicado, desde abajo hacia arriba, se muestra una imagen que transmite grandeza, majestuosidad, superioridad, para reforzar las sensaciones de triunfo, poder, seguridad, heroicidad y también amenaza y peligro (Lotman- Tsivian, 2001: 129-131).

Lo que determina la fragmentación del espacio en una escena es la planificación<sup>10</sup>. Tomando como referencia la figura humana, cada plano muestra una parte o un todo de esta figura: gran plano general, plano americano (hasta las rodillas del personaje), plano entero, primer plano, etc. Esto se logra acercando o alejando la cámara del objeto, de tal modo que el punto de vista de la cámara se convierte en el punto de vista del espectador. Pero, lo que el cine ha aportado como novedad con respecto al teatro, aparte del primer plano, ha sido el gran plano general, que ha permitido una gran extensión visual, donde la figura humana a veces aparece perdida en la inmensidad del paisaje. Con este tipo de encuadre, lo que se puede captar con la cámara es también la multitud, la grandeza, la majestuosidad de la escena, que el teatro no puede ofrecernos (Lotman-Tsivian, 2001: 129-131).

Desde aquí, el ensayo de Lotman y Tsivian nos dirige hacia el discurso de la proxémica<sup>11</sup>, el estudio de las distancias y los espacios, que tiene mucho que ver con el concepto de plano y encuadre en el cine. De hecho, es muy curioso darnos cuenta de que, inicialmente, el primer plano en las películas provocaba en el espectador cierta incomodidad; el tener una perspectiva tan próxima de un rostro se consideraba cruzar un límite que podían superar sólo los que tenían una cierta confianza e intimidad con el sujeto en cuestión. El primer plano violaba las normas de comunicación establecidas. Con el tiempo, obviamente, el espectador se acabó acostumbrando a este tipo de encuadre y normalizándolo, de tal modo que dejó de generar reticencias. Lo que tenemos que tener presente es que el cine es un lenguaje y, justo por esto, el primer plano en sí mismo no tiene ningún significado fijo. No podemos decir, por tanto, que el rostro de un personaje será reconocido como el rostro de un enemigo o de una persona querida. Como el cine está conectado con la proxémica, el rol del director es el de tomar en consideración sutilmente este enlace y renovarlo en un sentido artístico y emocional.

---

10 Diseño de las secuencias y de los planos por parte de un director cinematográfico.

11 Parte de la semiótica que se ocupa del espacio y de la distancia.



Esto vale también para los cuentos, las novelas y la literatura en general. Cuando leemos un diálogo o una descripción, nuestra mente construye una imagen completa con elementos que en realidad no han sido ni citados. Toda esta magia en el cine parte de un punto fundamental, que es la invención de la trama a través del guion. A este propósito, Antonio Monegal (1987) afirma la importancia del diálogo interartístico y lo ilustra con el ejemplo del guion de *Viaje a la luna* de Lorca, que 69 años después de ser concebido por el poeta granadino, consiguió ver la luz en la gran pantalla, gracias a la adaptación y dirección del pintor Frederic Amat:

“(…) La poesía, la pintura y el cine se alían para borrar las fronteras entre sí y dar lugar a un producto de difícil clasificación. Si a menudo decimos, sin demasiada exactitud, que el cine es el lenguaje de las imágenes, en el caso de *Viaje a la luna* este lenguaje toma prestado su ‘vocabulario’, y sus formas de composición, de muchas fuentes distintas. Lorca aporta su repertorio de imágenes poéticas, pero también un universo visual propio que conocemos a través de sus dibujos y de su teatro (porque se tiende a olvidar que el teatro también es un arte para ver). Y a esta propuesta de Lorca se suma la visión, decisiva, del artista que la lleva al cine, cuya poética plástica pasa a formar parte inseparable de la obra. (Monegal, 1987: 1).

Aquí Monegal subraya la intertextualidad entre las artes y la posibilidad por parte del cine de “tomar prestado” el lenguaje poético<sup>12</sup> en la pantalla. Más allá del concepto de transtextualidad, que Genette definió en sus *Palimpsestos* como “la transcendencia textual del texto”, como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989: 9-10), a nosotros nos interesa poner en juego desde ya la noción de intermedialidad, que reconoce explícitamente la red de relaciones entre distintos medios, vital en nuestro análisis del cine.

Después de haber introducido el cine como lenguaje, vamos a delinear los aspectos más característicos de este mismo lenguaje, definiendo los elementos principales de su estructura.

---

12 Retomaremos más adelante este concepto de “poético” que intentamos desarrollar como objetivo a lo largo de este trabajo.

### 1.5.1 El plano y la profundidad de campo

El plano, como ya hemos anticipado, puede ser considerado como la unidad mínima de montaje del filme, marcado por un cambio brusco en la composición visual, frente a la secuencia, que es la unidad de sentido básica, concebida como un fragmento espacio-temporal preciso en el que ocurre la acción. El plano se puede referir al “tamaño”, considerándose la cantidad de campo que ocupan los personajes, y a la duración, haciendo alusión al plano secuencia, que sería la serie de acontecimientos que ocurren (una unidad de acción espacio temporal completa sin corte, sin montaje) y que corresponden a una secuencia<sup>13</sup> (Zunzunegui, 1989: 158). Zunzunegui subraya el hecho de que es negable la existencia de un plano por tamaño o por duración porque se considera como un aspecto variable de la película, marcado por el punto de vista. Todos los tipos de planos definen un campo, que sería el espacio imaginario contenido dentro de un encuadre, que a su vez representa los límites del campo, su determinación cerrada y permite crear los puntos de vista. Es interesante notar que en distintas artes visuales no existen muchos tipos de encuadre, como por ejemplo, la profundidad de campo, que no está presente en la pintura<sup>14</sup> (Zunzunegui, 1989: 159).

Distinguimos diferentes tipos de planos, en función del lugar que en ellos ocupa la figura humana: el plano detalle, con el que la cámara se coloca muy cerca del personaje o de la cosa que se quiere fotografiar; el primer plano, con el que se toma el rostro completo del personaje; el plano medio, con el que la cámara se pone un poco más lejos, tomando la figura humana hasta la cintura; el plano entero, con el que se lleva la cámara más lejos aún, tomando al personaje entero, de pie; el plano conjunto, que hace la toma del personaje a diez metros del mismo, que aparece enmarcado dentro de un paisaje o escenario, que normalmente se emplea para fotografiar a un grupo reducido de personas; y, finalmente, el

---

13 Unidad de tiempo y espacio dentro de una narración cinematográfica. De algún modo, se puede afirmar que se trata de una historia dentro de otra; es decir, un pequeño universo que, aunque eslabonado por supuesto al gran relato de la película, puede ser contado en sí mismo.

14 Como subraya Zunzunegui (1989), toda imagen presenta una profundidad de campo, pero retomando las palabras de Bazin (2001), los progresos técnicos han permitido que la percepción de la pantalla se acerque a la percepción natural.

plano general, que muestra un decorado grande, por ejemplo, la calle, y el personaje aparece muy pequeño, ya que es un elemento más del escenario (Fernández, 1973: 27).

Otras clasificaciones de los planos añaden al plano medio las variantes de plano medio-corto y plano medio-largo e incluyen el plano americano, donde el personaje aparece desde la altura de las rodillas a la cabeza y que se llama así por haber sido utilizado constantemente en el western americano. Hay autores que prefieren hablar de plano general corto, para referirse al plano sin aire que abarca exclusivamente la figura humana, plano general, que abarcaría la figura humana dejando mucho aire, y gran plano general, para referirse al plano que abarca gran cantidad de espacio.

### 1.5.2 El fuera de campo

El fuera de campo en el cine es un elemento fundamental, porque se refiere a todo lo que no está metido en el campo visual, pero que se relaciona con este último a través de la imaginación, que se provoca con la entrada y la salida de unos personajes o de unos objetos (Zunzunegui, 1989: 160). De todas formas, llevaremos a cabo un análisis más profundo de este recurso cinematográfico más adelante, cuando nos ocupemos de los elementos que creemos que poseen una mayor carga poética o que cumplen una función esencialmente poética en los filmes y en el lenguaje cinematográfico en general.

### 1.5.3 El montaje

El montaje es, quizás, el elemento esencial del cine, ya que es el recurso que le permite diferenciarse de muchas otras artes y define algunas de las características típicas del cine en sí, con algunas funciones específicas. Por ejemplo, el montaje, que es una combinación de varios encuadres distintos, posee una función semántica (que da significado al encuadre), una función narrativa (y este aspecto será muy interesante a la hora de analizar un tipo de cine que no es narrativo, como el cine de vanguardia, por ejemplo) y una función descriptiva siempre de los encuadres que se proponen (Bertetto, 2010: 40).

El montaje también se asocia a un ritmo y, por esto, también a un tiempo y un espacio de la narración. La relación temporal se establece entre un plano y el que sigue, dando a la película la posibilidad de asumir una continuidad o introducir una discontinuidad, por ejemplo, cuando el plano siguiente muestra un espacio distinto (Burch, 1970). Dependiendo del tipo de acción que se quiera mostrar, el montaje puede ser de distintos tipos: alterno (cuando se alternan varios planos simultáneos que no aparecen sucesivamente. Este es un tipo de montaje con una función altamente narrativa); paralelo (las acciones que se muestran en alternancia no son simultáneas en la historia); convergente (grupos de acciones en conflicto que convergen hacia un único lugar y hacia un único tiempo) (Zunzunegui, 1989: 163).

Es oportuno subrayar que en el cine moderno la reducción del uso del montaje, según André Bazin (2001), implica a su vez un buen uso de la profundidad de campo, con la posibilidad de enseñar acciones que ocurren más cerca o más lejos de la cámara fílmica. Para el autor, es un avance importante dentro de la percepción de las imágenes, que las hace parecer más naturales y menos ligadas a la pantalla (Bazin, 2001: 83).

Según Vincent Amiel (2005), existe un tipo de montaje diferente al montaje narrativo, que llamaremos montaje de correspondencias, con el cual es posible aproximar imágenes distanciadas en el espacio o en el tiempo y que entre sí no parecían dispuestas a ser acercadas. Este tipo de montaje es definido por Robert Bresson, en sus *Notas sobre el cinematógrafo* (1997), como “un montaje sin red, sin recurso narrativo o intelectual”, que tiene justificación solo dentro de la visión del artista y de la película. Aquí los aspectos formales y de estilo tienen seguramente más importancia que el contenido, ya que “al igual que el músico o el poeta, el cineasta montador nos propone una forma más o menos nueva, sin que ninguna sanción de inteligibilidad o de significado pueda calificar su resultado” (Amiel, 2005: 124). Según el autor, al hecho de que el montaje de correspondencias no tenga esta función narrativa, le podemos en una cierta forma atribuir una perspectiva poética, “si consideramos que la fragmentación que es propia del montaje (...) es por una parte interrupción del flujo visual (pues lo es por los cortes) y por otra es designación (a saber, el plano)” (2005: 124).

Por cierto, hay también algunos directores que utilizan el montaje al mínimo, es decir, con una duración prolongada de los planos, como puede ser el caso de Antonioni en

películas como *El Eclipse* (1962). En estos casos hay muy pocos cortes y podemos incluso hablar de “ausencia de montaje”. Sin embargo, el montaje siempre está, aunque sea mínimo:

Todo es en definitiva un problema de ritmo: la prolongada duración también (...). En este sentido el montaje está en el centro de la expresión cinematográfica, pues transforma el tiempo (...). Y si bien los cortes pueden proporcionar el ritmo, los ecos entre planos pueden proporcionar rimas por su parte. Y, en ocasiones, repeticiones, similitudes aproximadas, sensaciones que abren a la memoria un espacio diferente y proyectan a otros lugares sentimientos que vuelven a palpar (2005: 127).

*Rimas* visuales pueden ser consideradas todas las escenas repetidas: unos mismos gestos, mismas imágenes, mismas personas a distancia de poco tiempo: “No son sólo etapas de la historia contada, no son sólo maneras de describir los personajes a través de un momento determinado, son realmente puntuaciones musicales en el seno de la narración” (2005: 127).

Así que podemos afirmar que se trata de una especie de juego con el tiempo, ya que, como explica Amiel:

Los ritmos transforman la duración, mientras los ecos la modelan en otro modo. Todas las intervenciones del montaje se realizan en relación a un flujo doblemente medido por la duración: la de la mirada y de la historia. Interrumpir una u otra, o bien establecer entre los distintos fragmentos algunos recuerdos o sensaciones vecinas es transformar un incesante devenir en una dimensión más estacionaria, en una materia más compleja y hecha de retornos, de reminiscencias o de eterno presente (2005: 131).

Podemos notar en este pasaje el concepto de eterno presente que también reconocemos como una de las características esenciales de la poesía; además, un montaje de correspondencias, no propone ningún tipo de necesidad de significado, lo hace de manera que “la imagen no nos puede dar de inmediato todo su sentido, ni en su exposición, ni en la articulación que vincula a la anterior o a la siguiente” (2005: 133). Este tipo de montaje es “la representación misma de mundo que pierde su sencillez lineal (...) y al solicitar en el espectador la posibilidad de vuelta atrás, de evocar el recuerdo, de sensación desfasada (...). Sorprendente y compleja consecuencia que tienen estas rimas, que, al estar vinculadas a distancia, pueden “recoger”, doblar la tela sobre cuya trama están dispuestas. En cierta manera es la paradoja de la poesía, cuyo principio es tan musical como pictórico” (2005: 134). Así que el montaje de correspondencias, separándose del montaje narrativo, favorece una percepción de la historia que no es cronológica y esto ocurre especialmente en

las películas modernas donde se prescinde de la cronología, como en *El Espejo* (1974), de Andrei Tarkovskij, donde a secuencias que provienen de un pasado lejano les siguen secuencias de un hipotético presente. El intento del director es el de asociar emociones y sensaciones similares, aunque pertenezcan a épocas distintas: esta estrategia es utilizada para dar un ritmo a la película y no una linealidad temporal. Según Robert Bresson (1997): “El ritmo está en función del carácter del tiempo que transcurre en el interior de los planos. Dicho de otra manera, el ritmo de la película no es determinado por la extensión que tienen los trozos montados, sino por el grado de intensidad de tiempo que transcurre en ellos”.

El montaje narrativo, según Amiel, privilegia esencialmente el plano para que todos los efectos de los cortes estén al servicio de la imagen y, en cierto sentido, nos permitan entender lo que vemos (Amiel, 2005: 146). En contraposición al montaje narrativo, el montaje de correspondencias posee una mayor libertad, en el sentido de que una escena también sugerida por las emociones o por las sensaciones, dando lugar muchas veces a un contenido ambiguo y no lineal, justamente como ocurre en la poesía.

Adelantamos aquí un concepto que volveremos a considerar más adelante, respecto al montaje y a su relación con la poesía. Según Lotman y Tsivian, el montaje es una de las figuras retóricas del lenguaje cinematográfico, ya que se acerca a dos de los tropos de la poesía, la metáfora y la metonimia:

El montaje es por su naturaleza poético. En la poesía el sentido va contra el tiempo. Sometidos al tiempo, nosotros pronunciamos las palabras una después de la otra. Cuando pronunciamos una palabra o una estrofa, la parte precedente del texto, aquella que ya ha sido pronunciada, ha dejado de resonar y ha sido tragada por el tiempo (...). Sin embargo, el sentido de la poesía sigue volviendo atrás, y cada nueva palabra abre nuevos significados en las palabras ya pronunciadas, que antes eran imperceptibles (Lotman-Tsivian, 2001: 39-40)<sup>15</sup>.

De la misma forma, el montaje es como si conservara la impresión producida por el último encuadre-escena, ya que cada encuadre mantiene una relación semántica muy fuerte con el que le sucede. Lotman y Tsivian definen la naturaleza poética de este elemento cinematográfico que volveremos a analizar más adelante.

---

15 Traducción propia.

#### 1.5.4 El sonido y la luz

Hay que tener en consideración el hecho de que el cine nunca ha sido mudo, en el sentido más estricto de la palabra, porque siempre estuvo acompañado, desde su nacimiento, por la música en vivo. El cine ha sido constantemente un conjunto de sonido e imagen que ha producido lo que hoy en día llamamos cine en sí. Lo mismo que ocurre con los planos, también sucede con el sonido, cuando nos referimos al sonido en “on” (que está asociado a la visión de la fuente sonora) o en “off” (que no está asociado a una fuente sonora visible, sino invisible) (Zunzunegui, 1989: 166). Además, con sonido en el cine nos referimos a tres elementos distintos, como las palabras y los diálogos que componen las escenas. Los ruidos son un aspecto bastante importante en el cine moderno y se refieren a todos los sonidos que ocurren dentro o fuera de la escena, pero que son perceptibles para los personajes. La música, sin embargo, puede ser utilizada de forma natural, como producida en la escena, y entonces será un sonido percibido por los personajes (un gramófono, por ejemplo, o una radio), o de forma expresiva, para resaltar las emociones provocadas por las imágenes, entrar en conflicto con lo que vemos o para crear el ambiente (Fernández, 1973: 49-50).

También la luz juega un papel importante dentro del cine, sobre todo como elemento dentro de la escena. La luz puede ser natural, como la del día; artificial, provocada por los reflectores o los focos; difusa, gracias a varios focos de luz artificial distribuidos por todos los puntos de la escena para que las figuras no tengan sombras; directa, dirigida sobre una figura y que por eso produce sombras y zonas de iluminación (1973: 36). La iluminación, claramente, puede tener diferentes efectos, sobre todo en los personajes. Si son iluminados desde arriba, normalmente resultan más jóvenes o adquieren un significado más espiritual, mientras que, por el contrario, la iluminación desde abajo produce un sentimiento de inquietud; la iluminación lateral marca las líneas de la cara, de manera que el personaje adquiere personalidad; la iluminación frontal embellece el rostro aunque le quita personalidad; la iluminación por detrás se ve en contraluz, borrando todos los rasgos externos del personaje. La luz es muy importante ya que solo con ver cómo algo o alguien está iluminado podemos entender cómo es y eso vale para los objetos también (1973: 37).

## 1.6 Un paso hacia la intermedialidad: El cine y el teatro

Desde siempre se ha considerado la relación entre teatro y cine como un acto de distinción y comparación entre dos artes hermanas. Una de las diferencias más considerables entre ambos es, sin duda, el aspecto técnico de la cámara, que define la distinción en sentido material: la presencia de la cámara establece una separación entre la puesta en escena y la percepción de esta última. La fisicidad, o mejor dicho, el cuerpo, como presencia fija de los actores, pero también el ambiente físico y ritual del público, son todas características que se insinúan dentro de las relaciones cine-teatro (Garroni, 1975: 334-335).

Antes de establecer las diferencias entre cine y teatro, hay que definir qué es una puesta en escena. Según Ramón Carmona (2010): “El término puesta en escena viene del teatro y significa montar un espectáculo sobre el escenario. Aplicado al trabajo filmico, describe la forma y composición de los elementos que aparecen en el encuadre” (Carmona, 2010: 127). Además, el autor reflexiona sobre un aspecto interesante, al afirmar:

El desplazamiento metafórico del término teatral hacia el discurso filmico tiene, sin embargo, cierta lógica. En efecto, el texto del guión, como el texto dramático, es montado espectacularmente para ser captado por la cámara. En este sentido, no es de extrañar que la noción de puesta en escena filmica incluya, no sólo aquellos aspectos propios de lo cinematográfico (movimientos de cámara y escala y tamaño de los planos), sino también todos aquellos compartidos con el espectáculo teatral (iluminación, decorados, vestuario, maquillaje, reparto, dirección y movimiento de los actores, etc.) (Carmona, 2010: 127).

André Bazin (2001) afronta la cuestión de la comparación entre teatro y cine considerándolo un asunto de gran interés, por el hecho de que al cine parece siempre que le falte algo respecto a la puesta en escena dramática, casi como si provocara cierto desencanto. En una pantalla, los espectadores se identifican con los personajes, mientras que en el teatro hay una especie de oposición mental. Esto ocurre simplemente porque el cine, respecto a la puesta en escena dramática, despierta sensaciones subconscientes y satisface (o no) aspiraciones o deseos del espectador. En la puesta en escena dramática, por contra, se observan los actores que se mueven en un espacio real, despertando deseos como se haría en la vida real, que pueden ser también de oposición (como envidia, celos, etc.).



Bazin insiste en que lo mismo pasa con la novela que, en este caso, es más comparable al cine, por el hecho de que la identificación es la misma<sup>16</sup>.

Bazin (2001) considera también otra importante distinción entre el cine y el teatro, que se insinúa en el hecho de que el segundo no podría existir sin el hombre, es decir, sin la presencia de actores, mientras que el cine sí. Muchas veces, incluso, se utiliza la figura humana solo como un decorado, cuando los “protagonistas” pueden ser objetos, situaciones, naturaleza, paisajes... Respecto al decorado, hay que considerar que muchas veces el cine se priva de e, mientras que el teatro siempre lo utiliza a la hora de dar al espectador la posibilidad de ubicarse dentro de un espacio definido. De hecho, el autor afirma justamente que no podría existir un teatro sin arquitectura (Bazin, 2001: 180). Otro aspecto respecto a esta comparación de teatro y cine es que, en el primero, el decorado se queda como algo distinto, fuera de la escena, mientras que en el cine ocurre todo lo contrario. Bazin habla de espacio “centrífugo”, es decir, sin límites ni fronteras. El espectador de cine no tiene la sensación de estar en un espacio heterogéneo, como ocurre en el teatro. Así que cuando se filma una obra teatral, cuando hablamos de teatro filmado, la dificultad es que la cámara tiene que transformar el espacio reducido del decorado en una ventana sobre el mundo, como ocurre en el cine (Bazin, 2001: 180).

Considerando esta relación que se insinúa en las diferencias y en los aspectos comunes que encontramos entre cine y teatro, no se podemos dejar de mencionar a Anxo Abuín González (2012), que ha considerado en su *El teatro en el cine* las posibles y variadas relaciones entre las dos artes. En la introducción escrita por María Ángeles Grande Rosales a este ensayo, se habla de un trabajo de comparatismo entre dos artes que siempre se han influenciado entre sí, destacando en particular la voluntad por parte del autor de subrayar la presencia del teatro en el cine. El mismo Abuín afirma que la teatralidad presente en los códigos cinematográficos puede considerarse casi como una recuperación nostálgica de los códigos del pasado, sin los cuales el cine no podría poseer el mismo carácter estético que lo califica. Esto es debido también al lector-espectador, que contribuye a construir esta intermedialidad (Abuín, 2012: 64-66).

---

16 Volveremos más adelante sobre este punto, a la hora de hablar de las relaciones de intermedialidad entre cine y literatura.

Abuín, considerando el “pasaje” desde el teatro al cine, afirma: “La ruptura con la frontalidad tradicional del teatro corre paralela al desarrollo de técnicas como la del primer plano o la expansión de una sintaxis propia a través del montaje” (Abuín, 2012: 37). Además, añade: “El cine era entonces un medio que descubría al espectador, mediante un dispositivo visual inédito, un nuevo mundo, un medio que le revelaba cosas nunca antes vistas por el ojo humano: lo pequeño (primer plano), lo grande (el panorama que permite desplegar grandes masas) y lo evanescente (las expresiones fugitivas de los personajes, los elementos oníricos, etc.)” (2012: 40).

Además, Abuín reflexiona sobre el hecho de que el cine siempre se relaciona con lo onírico, ya que presta atención “a una realidad que no existe para el ojo humano, así como la capacidad de este medio para moverse en el tiempo y en el espacio” sin considerar la realidad exterior (Abuín, 2012: 40). Sucesivamente, el autor pone su atención en el plano secuencia, que contribuye a considerar un tipo de cine más cercano al teatro, donde no predomina una estética de planos cortos, con un excesivo uso del montaje, sino que “respetar” la unicidad de la escena. Con la idea del montaje como nuevo principio “organizador”, el cine se separaba del teatro definitivamente (2012: 49). En el cine se introduce, respecto al teatro, también una perspectiva diferente:

La posición del espectador cambia con la cámara, según los deseos de un director (...). El cine se caracterizará por la dinamización del espacio producida por la identificación de los ojos del espectador con la lente de la cámara. El espacio es fragmentado, puesto en movimiento, lo mismo que el espectador, sacado de su sitio por la fuerza constructiva del montaje. El relato cinematográfico acota a través del cuadro el espacio para la narración. El cuadro marca una operación de selección consistente en limitar el espacio objeto de interés narrativo. Es el límite de la imagen, la frontera que separa aquellos elementos importantes que constituyen el campo visual (2012: 55).

Esto contribuye a marcar una diferencia aún más considerable entre el cine y el teatro, ya que, como explica Abuín:

El hecho de que el cine sea narración trae consigo, a su vez, importantes repercusiones en el plano temporal: el tiempo pierde su carácter especular e icónico, que sí se mantiene, básicamente, en el teatro (unidad tiempo y lugar) al no coincidir con exactitud el tiempo diegético con el representado y al tener la acción del filme una temporalidad propia, distinta de la realidad significada, en razón de las alteraciones dinámicas (aceleraciones, dilaciones, frame-stops), de figuras elípticas o de transformaciones rítmicas causadas por intervenciones de montaje (2012: 56).

Se puede constatar, además, que otra diferencia reside en el hecho de que el cine nace de una forma de escritura (como la novela), mientras que el teatro es un arte de la performance.

Otro elemento de distinción se encuentra en el hecho de que “el teatro no utiliza como intermediarios los medios tecnológicos, sino el cuerpo y la voz del actor. El cine se basa por tanto en una repetibilidad espectacular sin fin: el filme es creado de una vez y para siempre en el tiempo. En la época de reproductibilidad técnica, una película es la invariable repetición de una imagen visual (fotográfica)” (2012: 58).

Como consecuencia de todo esto, el actor de cine pierde el aura que posee el actor teatral, en virtud de su irreproductibilidad y autenticidad, ya que del aura no hay copia, existe solo aquí y ahora. “La actuación cinematográfica descansa en la promoción del personaje y en la devaluación del actor a la categoría de simple accesorio (...), mientras que en el teatro sucedería lo inverso, ya que el actor puede llegar incluso a trasponerse y confundirse con el personaje” (2012: 60). Además, respecto a la percepción que el espectador tiene de la realidad, Abuín añade: “En el teatro el receptor considera el mensaje como no-real o, más exactamente, como no verdadero. Sucede lo mismo en una novela o en el cine pero (...) en teatro (...) nadie puede dudar de la existencia de los objetos y de las personas presentes en escena; pero una silla colocada en el escenario no es una silla en el mundo, sino una silla prohibida, negada para el espectador” (2012: 61).

Además, el actor es, por ejemplo, Hamlet, pero al tiempo no lo es: “El espectador se niega a conceder el estatuto de realidad a lo que sucede en la escena” (2012: 62). Se habla aquí del hecho de que, paradójicamente, el teatro es demasiado real para parecerlo. En el teatro, se crea una especie de juego o compromiso entre el actor y el espectador, que participa del mismo juego. Por el contrario, en el cine, el espectador está solo y “escondido en la penumbra, contempla un espectáculo seductor que le atrapa en su universo de ficción (...). El cine no puede descuidar el contexto espacial al que pertenece un personaje y se ve acompañado por un realismo cotidiano con el que sabemos que el actor reside en el mismo mundo que la cámara. En el teatro la imaginación llena el espacio, mientras que la pantalla de cine lo representa todo y exige que todo lo que aparece se relacione de una manera lógica y coherente” (2012: 65). Hay que subrayar también que en el teatro el actor es un

elemento imprescindible de la representación, mientras que puede existir en el cine una película sin actores, que ya no resultarían imprescindibles.

José Luis Sánchez Noriega (2000) reflexiona desde otro lugar sobre la relación entre cine y teatro, tomando en consideración un aspecto significativo subrayado por André Bazin, que afirma que el teatro es un falso amigo del cine. Esto sucede porque el teatro, a diferencia del cine, nunca esconde su carácter representativo, ya que el espectador siempre es consciente de que el espectáculo al que asiste es, de hecho, mero espectáculo y no realidad: el teatro posee la frontalidad de la puesta en escena y, además, es una representación que, como hemos dicho ya, presupone la mutabilidad y susceptibilidad de la puesta en escena misma. Sucede lo contrario en el cine, donde el espectador asiste a otra dimensión espacio-temporal que puede pertenecer a otra realidad auténtica (Sánchez-Noriega, 2000: 60).

Hablando de la relación entre cine y teatro, según Luis Sánchez Noriega (2000), a pesar de la traslación inmediata de los diálogos, del espacio y de la narración del teatro al cine, las diferencias fundamentales entre estas dos artes serían las siguientes: 1) La representación teatral es irreproducible, frente a la reproducción indefinida de una película; 2) el cine necesita de una compleja tecnología que el teatro no requiere; 3) la reducción del intercambio actores/espectadores, frente al gran público anónimo de las salas cinematográficas (Sánchez-Noriega, 2000: 61).

# CAPÍTULO II:

## Palabra e imagen

Después de haber delineado brevemente las características esenciales del cine como lenguaje y de haber señalado algunas de las relaciones más significativas que se dan entre este y el teatro, será oportuno dedicar este capítulo a la profundización de las relaciones entre el cine y otras artes, en particular la literatura. Desde el análisis general de las relaciones cine-literatura, buscaremos después cuáles son los aspectos específicos que unen el cine y la poesía, analizando la raíz de la cuestión, que tiene sus orígenes en las relaciones, más amplias, entre imagen y palabra.

### 2.1 Desde la intertextualidad hasta la intermedialidad

Angélica García-Manso (2012), en su ensayo (*Séptimo Arte*) 2. *Intertextualidad filmica y metacine*, se dedica al estudio de la intertextualidad, definiendo con este término el conjunto de todas las relaciones existentes que acercan un tipo de texto determinado a otros textos de distinta naturaleza, que pueden ser de la misma época o de anteriores, pertenecer a un género en particular, etc. (García-Manso, 2012). La autora se preocupa de subrayar que la intertextualidad siempre se refiere al estudio de las fuentes, de las citas, de las influencias y, de hecho, de que todo texto siempre proviene de otro anterior (García-Manso, 2012: 19).

La intertextualidad como término y concepto empieza a difundirse a finales de los años sesenta del pasado siglo y es Julia Kristeva quien lo pone en circulación en 1967<sup>17</sup>, basándose a su vez en la obra del teórico ruso Mijaíl Bajtín, que en los años veinte había

---

17 Fue en ese año cuando Kristeva publicó en la revista *Critique* su famoso artículo titulado: "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela".

desarrollado su pensamiento literario en torno al concepto de dialogismo, según el cual todo texto era un mosaico o conjunto de citas de otros textos.

Roland Barthes (1968), junto con Kristeva, defiende una visión más dinámica del texto, que implica también al lector en la construcción del sentido del mismo. Barthes afirma:

Todo texto es un intertexto. Hay otros textos presentes en él, en distintos niveles y en formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea. Todo texto es un tejido realizado a partir de citas anteriores (...). La intertextualidad, condición indispensable de todo texto, sea cual sea, no puede reducirse evidentemente a un problema de fuentes o influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas de origen raramente localizable, de citas inconscientes o automáticas que van entre comillas (Barthes, 1968: 105).

Con esto, Barthes define todo texto como un intertexto, ya que siempre hay otros textos en él, que no necesariamente son citas directas, sino que se presentan de distintas formas y en diversos niveles.

García-Manso (2012) nos recuerda también las aportaciones al desarrollo de la noción de intertextualidad de Gérard Genette (1989), que consideró que la intertextualidad en sí es una relación donde se insinúa una co-presencia entre dos o más textos, como si encontráramos la existencia de un texto en el otro, que se manifiesta mediante la cita, el plagio y la alusión, que es, de entre las tres, la forma menos explícita (Genette, 1989: 10-11). Es oportuno reconocer que, en principio, el concepto de intertextualidad aludía exclusivamente a las relaciones entre textos literarios y que, con el paso del tiempo, comenzó a extenderse a otras artes, como la pintura, el cine o la música. Considerado este punto, García-Manso nos recuerda algunos estudios particulares del italiano Cesare Segre (1985), que supera el término intertextualidad para servirse de la palabra “interdiscursividad”, que establece la relación entre un texto literario y otro que no lo es, como la pintura, el cine, la música, etc., y el concepto de “intemedialidad”, definido por primera vez por Heinrich Plett (Plett, 1991: 3-29).

Respecto a esta última definición de intermedialidad, Irina Rajewsky (2005) realiza un importante estudio sobre este concepto. Es cierto que si tomamos en consideración la nueva era digital, resulta crucial reconocer que los nuevos medios digitales conllevan ya de por sí la posibilidad de generar un discurso interartístico interesante, por el hecho de que los

ordenadores e internet procuran romper con todos los límites que existen entre los diferentes medios, considerando la coexistencia de distintas formas de arte dentro del mismo dispositivo (vídeo, foto, música, etc.). Antes de todo, sería necesario definir la intermedialidad siguiendo a Rajewsky, que la concibe como una serie de fenómenos que se realizan “entre” los medios, superando los límites que existen entre ellos (Rajewsky, 2005: 46). La autora sigue una dirección que ella define como sincrónica a la hora de establecer el concepto de intermedialidad, considerando diferentes tipos de manifestaciones de intermedialidad, para luego postular una teoría única respecto a esta (Rajewsky, 2005: 47).

Según la clasificación que hace la autora, podemos distinguir entre tres tipos de intermedialidad (Rajewsky, 2005: 51-52):

- Transposición mediática: como las adaptaciones de las películas o las novelizaciones. Aquí la intermedialidad tiene que ver con el producto que se genera, con la manera en la que un producto mediático llega a ser lo que es. Un ejemplo sería la transformación de un producto mediático (una película o un texto) o de su substrato, en otro medio. En este caso, la intermedialidad posee una fuente, un recurso a partir del cual se ha generado (que sería el texto o la película general).
- Combinación: que incluye fenómenos como películas, teatro, ópera..., donde se combinan por lo menos dos formas mediáticas; aquí incluiríamos la intermedialidad que se define como multimedia, que es una unión de medios diferentes y que se acerca a un aspecto más comunicativo del concepto de medio en sí.
- Finalmente, las referencias intermediales: como cuando en una novela se imitan algunas técnicas típicas de las películas (zoom, montaje, profundidad de campo, fundidos, etc.).

Es cierto que todos los medios pueden, en cierta forma, pertenecer a uno o incluso a los tres tipos de clasificación. Por ejemplo, la adaptación filmica puede ser considerada tanto una transposición, si proviene de textos literarios, como una combinación, cuando se combinan medios literarios con medios filmicos dentro de la misma obra, o también se puede hablar de referencia intermedial por el hecho de que dentro de una adaptación se

pueden imitar algunas técnicas, por ejemplo, del texto literario (Rajewsky, 2005: 53). En particular, las referencias intermediales están generalmente teorizadas como intertextuales o, como Rajewsky las define, intramediales (Rajewsky, 2005: 54). La diferencia entre *intermedial* e *intramedial* (intertextual) es que el primer concepto se refiere a una superación de los límites entre un medio y otro, mientras que el segundo se refiere a influencias mediáticas de un medio en otro que se quedan dentro de los límites de un único medio. La autora nos pone un ejemplo interesante, considerando las referencias intermediales (que de hecho serían intramediales): un texto literario que imita técnicas filmicas. En el momento en el que un autor utiliza un vocabulario cinematográfico dentro de un texto literario, resulta claro que no está usando realmente técnicas del cine (una “escena” o “un montaje”), sino que está simplemente dando la ilusión de ello, sin salir del texto literario (está recreando esas técnicas desde el lenguaje verbal, esto es, sin salir de los códigos propios de la literatura). Entonces, según Rajewsky, solo se puede imitar o evocar el elemento referido al otro medio generando una “ilusión” (Rajewsky, 2005:57).

La teoría de Rajewsky es precisamente interesante a la hora de considerar la intermedialidad como un verdadero y propio diálogo entre las artes, aunque ella misma afirme que dentro de esta comunicación es perceptible, en cualquier caso, una diferencia entre los dos o más medios que dialogan, ya que cada cual preserva sus propias características y sus elementos específicos. Hay que dejar claro que la intertextualidad es un tipo de relación intramedial, ya que dentro del mismo medio (texto, por ejemplo) podemos encontrar influencias de otro medio distinto: intramedial e intertextual no son conceptos independientes.

Como hemos anticipado más arriba, además de considerar este concepto de intermedialidad elaborado por Irina Rajewsky, nuestro estudio quiere recordar que la intermedialidad es un fenómeno que se refiere a cualquier tipo de medio, ya que, como afirman Jan Baetens y Domingo Sánchez-Mesa (2015), cada medio posee cierta heterogeneidad dentro de su estructura. Los dos teóricos afirman que “cada medio está directa o indirectamente en contacto con otro medio” (2015: 5), ya que hoy en día “el lenguaje de por sí ha dejado de ser simplemente verbal” (2015: 2); y esto ocurre por el hecho de que vivimos en la era digital, en la que el lenguaje posee ya elementos que pertenecen a medios no verbales.



Así que, dentro de esta tesis, el concepto de intermedial se extiende a todas las artes y a todos los medios de comunicación, ya que ya no se puede hablar de la “pureza” de estos mismos medios, debido, de hecho, a este continuo contacto entre las artes y a la continua necesidad de experimentar nuevas formas de expresarse.

Ahora bien, una vez definido el concepto de intermedialidad y separado del de intertextualidad, hay que subrayar que las relaciones entre las artes que definen estos términos que acabamos de tomar en consideración tienen un origen muy antiguo, que deriva del famoso aserto: “la pintura es poesía muda; la poesía es pintura que habla”, atribuido a Simónide de Ceos por Plutarco, o del “ut pictura poesis” (“como la pintura, así la poesía”), que ha sido una de las máximas más influyentes en el comparatismo interartístico.

Podemos así considerar, como señala también Monegal (1998), que hay una ruptura de las barreras entre las distintas manifestaciones culturales dentro del arte contemporáneo, ya que las artes están en constante interrelación. Aunque encontremos este tipo de pensamiento ya en la tradición clásica, como hemos constatado, es en nuestro tiempo cuando las fronteras interartísticas se están diluyendo más, a favor de una “circulación de elementos entre distintos campos estéticos” (Gutiérrez, 2012: 13). Gracias a esta “apertura” de las barreras entre las artes, se habla de “crisis de la literariedad”, proyectándola en otros campos artísticos cercanos: “El texto se convierte, según la concepción de Bajtín<sup>18</sup> y de la Escuela de Tartu, en cualquier comunicación registrada en un determinado sistema sígnico” (Gutiérrez, 2012: 16). Así que cualquier forma artística, como un espectáculo teatral, una película, una canción... , se considera como texto.

Monegal, a este propósito, afirma que la cultura hoy en día tiene que ser concebida como “un sistema de interrelaciones” (Monegal, 1998: 15).

---

18 Siguiendo las intuiciones de teóricos de la novela como Bajtín, la Escuela de Tartu considera cualquier comunicación registrada como texto, desde los cuadros hasta los poemas, como objetos de carácter comunicativo y estructurado.

## 2.2 La tradición de las relaciones entre palabra e imagen

Antonio Monegal (1998), en su ensayo crítico *Los límites de la diferencia*, trata de rastrear la relación entre la imagen y la palabra, empezando por el lema horaciano de “ut pictura poesis”, del que ya hemos hablado y que llega a ser “una teoría de la imitación mutua y de la imitación de la realidad” (Monegal, 1998: 18). La cuestión es entender qué debe hacer la pintura para llegar a ser como la poesía y viceversa. Esta relación tiene lugar por el mismo objeto común que tienen las dos artes: el mundo, la realidad. Ambas artes poseen un valor mimético: se ocupan de “imitar a esta realidad”, representándola, aunque sea de formas distintas.

Monegal, además, afirma que ninguna de las dos artes “cumple mejor” con o “es más apropiada” para su función mimética, pero que la primera motivación por la que un objeto existe es para ser visto y solo en el momento en que se le da un sentido, pues allí “se destaca la función mediadora de la palabra” (Monegal, 1998: 21). Según el autor, entonces, la palabra nace con una función mediadora, para que el objeto tenga un sentido o un significado, aparte del mero hecho de existir. Esta es una relación entre palabra e imagen, entre pintura y literatura o poesía: las artes están entrelazadas porque se complementan. De todas formas, hay que tener cuidado al afirmar la semejanza entre las dos artes simplemente porque ambas representan un objeto, ya que la representación visual es muy distinta de la representación verbal. Es decir, las dos artes representan la naturaleza, el mundo, pero de manera diferente, con normas y signos distintos: “El cuadro muestra y el poema dice” (Monegal, 1998: 21). Esta es la diferencia sustancial entre ambas artes, poesía y pintura, una cuestión de distinto tipo de representación.

Además, ambas artes representan la naturaleza y uno de los medios que utilizan para ello es la metáfora, figura retórica poética de la que la poesía misma y la pintura se sirven también para representar a la realidad y de la que hablaremos más adelante (véase pág. 170). La analogía y la diferencia entre las dos artes permiten y justifican su relación. Es lo que Monegal define como *diálogo entre las artes*: un intercambio de posibilidades de representación de la naturaleza. El mismo autor señala tres importantes modalidades de intercambio entre las artes: una muy flexible, que considera la literatura como parte de la

cultura y que da por hechas las relaciones entre las artes; la segunda, que considera la relación sólo en las manifestaciones literarias; la última, la posición intermedia, que se ocupa de buscar la comparación y la relación en la intertextualidad, más apegada a los fenómenos de relación entre las artes (Monegal, 2000:14-15).

Esta misma relación entre palabra e imagen es patente y ha sido especialmente estudiada en casos como el de René Magritte (sobre el que volveremos más adelante), sobre todo hablando de la relación entre el objeto y su representación. Como afirma Monegal, es interesante considerar el famoso cuadro “La traición de las imágenes” (1928), donde hay una representación figurativa de una pipa, con un escrito debajo que dice: “Ceci n’est pas une pipe”. La cuestión es entender la relación entre el objeto que existe en la realidad y el que está representado. Magritte juega con los conceptos de *referente*, *significado* y *significante*, intentando provocar una reflexión semiótica en los lectores de la obra. Así que, lo que quiere demostrar Monegal es la posibilidad por parte de la palabra de ayudar a que el objeto signifique algo, a darle un posible sentido.



*La traición de las imágenes* (1928) René Magritte.

Una vez establecido el papel de la palabra respecto a la imagen es interesante, según Monegal, reflexionar, no solo sobre las similitudes, sino también sobre los límites, durante el ejercicio comparativo (Monegal, 1998: 23): “[...] Puesto que las dos representan de distinto modo, sólo podrán ser auténticamente miméticas si representan aspectos distintos de la naturaleza” (Monegal, 1998: 25).

Monegal insiste también respecto al hecho de que todas las relaciones entre pintura y poesía que se han dado en el siglo XX han sido de tipo metafórico. La metáfora opera como un “instrumento de asociación” contra las diferencias. Esta figura retórica constituye uno de los sistemas que el ser humano ha utilizado para representar esta realidad (Monegal, 1998: 28-29). Monegal, hablando de la relación interartística, afirma que dos artes como la poesía y la pintura, aunque representen la realidad contemporáneamente, presentan un hilo de separación, “una frontera invisible que obliga a que la lectura del texto y la visión de la imagen se den independientemente, en momentos alternos” (Monegal, 1998: 30). El autor señala la diferencia entre las artes verbales y las artes visuales, del mismo modo en que distingue entre las artes y la naturaleza, afirmando que en estos tipos de relación hay como una divergencia que está sometida a los límites y estos mismos límites representan tanto un espacio vacío, una “tierra de nadie”, como un espacio común, “un margen de indeterminación que es el espacio y el tiempo de la diferencia” (Monegal, 1998: 31). Lo que Monegal quiere subrayar es que en la diferencia entre las artes se puede establecer de igual manera un punto de contacto o punto de unión, así que respecto a esta relación entre palabra e imagen, se puede considerar la relación entre el signo (la misma palabra o imagen) y la cosa que se quiere representar (Monegal, 1998: 32). Y, volviendo al lema de “ut pictura poesis”, el autor nos recuerda: “La poesía pasa de ser entendida exclusivamente como un arte verbal a convertirse, por un gesto de raíces románticas, en un rasgo potencialmente presente en cualquier actividad artística, con independencia del medio. Por otro lado, se cuestiona la función referencial del arte y se desmantela la hegemonía del paradigma mimético, minando así la base fundacional de la comparación entre las artes hermanas” (Monegal, 1998: 34).

Con esto, Monegal demuestra la autonomía que estas dos artes desarrollan respecto a la realidad y naturaleza, afirmando que la poesía representa casi un reencuentro de las artes, “como un término de trascendencia interartística” (1998: 34). La poesía es un arte de unión, relación de diálogo e intercambio entre todas las artes, porque artes verbales y visuales poseen un funcionamiento análogo y se transmiten poéticamente -concepto que iremos desarrollando a lo largo del trabajo-. Con este término, Monegal se refiere al hecho de que las artes se manifiestan queriendo superar los límites de las diferencias que los

separan, es decir, se proponen realizar “lo imposible”, lo cual es, según Monegal, un diseño inherente a cualquier tipo de proyecto poético (1998: 32).

La comparación artística tiene su razón de ser en el “cómo” se realiza la representación y no en el “qué”: “La obra de arte, verbal o visual, es cosa, se nos hace presente como tal, pero también es signo de otra cosa, que ha de estar ausente, perdida, para que la significación tenga lugar” (Monegal, 1998: 37). La obra de arte, pues, no es otra cosa que la realización de un deseo de hacer presente, de representar un objeto, que es un deseo que se consume ilusoriamente. Se trata de la ilusión de representar una ausencia, un objeto que en la realidad no está presente.

En el prólogo de *Literatura y pintura*<sup>19</sup>, Monegal subraya la teoría de las “artes hermanas” como diálogo y como distinta forma de representar el mundo, considerando, por esto, las diferentes “posturas” que asumen las artes respecto a la realidad. Es interesante ver cómo el autor intenta, no solo justificar la existencia de los estudios comparativos, sino también poner al investigador alerta respecto a cómo se relaciona con estos tipos de estudios<sup>20</sup> (Monegal, 2000: 14). La tarea del comparatista es considerar, antes de nada, las estructuras de las diferentes artes para poder compararlas, pero sobre todo, enfocar estas estructuras desde el punto de vista del estudioso de las relaciones entre palabra e imagen (2000: 20). Hoy en día, las obras literarias presentan, en la mayoría de los casos, una alternativa visual pertinente que nos permite tener una visión múltiple y cambiante y que condiciona la manera de interpretar la obra, así que podemos disfrutar de la obra misma desde diferentes puntos de vista.

---

19 E.B.Gilman, Á.Kibédi Varga, M. Krieger, J. Laude, H. Markiewicz, W.J.T. Mitchell, M. Riffaterre, W. Steiner (2000): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.

20 Es aquí donde nos remite a las tres distintas formas de entender los estudios literarios, de las que hemos hablado arriba.

### 2.3 La écfrasis como relación entre poesía y pintura

Después de haber analizado la relación entre imagen y palabra, tenemos que centrarnos en una de las prácticas o géneros intermediales más tradicionales o clásicos: la *écfrasis*, que establece la relación entre poesía y pintura. Leonardo Da Vinci, en su *Tratado de pintura*, defendía la superioridad de la pintura sobre la poesía, aduciendo que la primera imitaba las obras de la naturaleza y la segunda las obras del hombre, siendo las obras de la naturaleza mucho más dignas. De opinión contraria, Ephraim Lessing, en su *Lacoonte. De los confines entre la pintura y la poesía* (1766), afirmaba la superioridad de la poesía respecto a las artes figurativas, considerando la poesía como un arte temporal y la pintura como un arte espacial. En la actualidad, el comparatismo interartístico intenta evitar estas catalogaciones y atiende a disciplinas como el cine u otras artes audiovisuales, que ofrecen la posibilidad de poner fin a la distinción entre artes temporales y espaciales (García-Manso, 2012: 29).

Sin embargo, antes de poner nuestra atención sobre esta relación, tomaremos en consideración el pensamiento de Wendy Steiner (2000). La autora se ocupa de subrayar que dentro de los estudios comparatistas entre literatura y pintura, la primera es considerada un “icono de la realidad” (Steiner, 2000: 27) y no solo un medio para referirse al mundo. Este concepto atribuye a la literatura misma un aspecto “mimético”, que mira a la realidad y la representa. Un punto relevante sobre el que reflexiona Steiner es la cuestión del lema de Simónides de Ceos, que ya citamos antes: “La pintura es poesía muda y la poesía es pintura que habla”. Steiner se pregunta por qué motivo deberíamos hablar de una pintura hablante y de una poesía muda, cuando cada una tiene sus características propias, que la distinguen de la otra. Esto simplemente se da, ya que se expresa un deseo de destruir las barreras que existen entre las artes, que solo las limitan a la hora de representar la realidad, llegando a la conclusión de que, superando los límites entre un arte y otro, se podrían superar los límites también entre el arte y la vida (Steiner, 2000: 32).

Una vez establecido esto, volvemos otra vez al lema de Simónides. Steiner (2000) lo analiza, considerando el hecho de que dentro de este mismo lema las dos artes tienen una

postura distinta, porque poesía y pintura no son estéticas a la vez<sup>21</sup>: la poesía necesita ser complementada por una presencia que sea física, mientras que la pintura ya de por sí es estética y poética a la vez (Steiner, 2000: 33). Pero ¿a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de estética? Mukarovsky (1977) afirma que las artes son todas estéticas y lo que realmente las separa son los materiales que utilizan (Mukarovsky, 1977: 2013). De todas formas, con esta afirmación se reconoce el límite solo de la poesía y no de la pintura: Simónides habla como si considerara la superioridad de la imagen respecto a la palabra.

Podríamos, por cierto, definir la poesía como pintura ciega, aparte de considerar la pintura como poesía muda. ¿Qué es, entonces, lo que diferencia la imagen de la palabra? Sin duda alguna, la inmediatez. La imagen contiene dentro de sí la posibilidad de un lenguaje mucho más inmediato respecto a la palabra. Pero, gracias a Horacio y a su consideración del “ut pictura poesis”, hemos replanteado completamente la categoría de las dos artes, definiendo ambas como evocadoras de imágenes (Steiner, 2000: 37). Las dos utilizan símbolos y alegorías para representar la realidad y se pueden definir como icónicas (Steiner, 2000: 43). El “ut pictura poesis” es fundamental para tratar la tesis de que la poesía, así como las otras artes, produce unas sensaciones y representaciones de tipo visual (Markiewicz, 2000: 52). Esta cuestión ha sido tratada por numerosos autores a lo largo de la historia y Markiewicz se propone contestar a una pregunta fundamental, es decir, si la obra literaria puede considerarse icónica. El autor afirma que “lo icónico se atribuye a los signos o a sus configuraciones, en los cuales entre significantes y el objeto designado aparece una relación de semejanza” (2000: 79). Respecto al valor icónico de una expresión literaria, se puede hablar no solo de las onomatopeyas, en los ideogramas chinos o japoneses, por ejemplo, sino también “en el ámbito completo del, así llamado, mimetismo formal, o sea allí donde, bien algunos fragmentos de la obra literaria, bien la obra entera tienen parecido genérico con un tipo de expresión existente en la práctica de la comunicación lingüística fuera de la literatura” (Markiewicz, 2000: 84). Por ejemplo, el autor habla de los diálogos dramáticos, las epístolas, etc.

De todas formas, hay que dejar claro que esta relación que se desarrolla desde la imagen a la palabra es, sin duda, una forma de intermedialidad. A tal propósito, la misma

---

21 Y con estética Steiner alude a la exterioridad, a la forma.

Irina Rajewsky nos recuerda en sus estudios que la *écfrasis* es parte de su clasificación de intermedialidad, afirmando: “En los estudios literarios, así como en los campos como la historia del arte, la música, el teatro y estudios de película, hay un enfoque repetido en toda una gama de fenómenos que se califica como intermedial. Algunos ejemplos son los fenómenos que durante mucho tiempo han sido designados por términos tales como la transposición de arte, (...) *ekphrasis*, musicalización de la literatura, así como fenómenos de adaptaciones filmicas de obras literarias” (Rajewsky, 2005: 50). La *écfrasis*, como descripción verbal de una obra de arte visual, se puede reconocer en la literatura gracias a numerosos poemas que son excelentes ejemplos de ella, como la *Oda a la urna griega*, de John Keats<sup>22</sup>.

Por eso, reconocemos la *écfrasis* como una figura retórica en la que un arte intenta conectarse al otro, describiendo la esencia del arte originario, revelando algunos aspectos particulares del mismo. La representación literaria de la pintura es considerada, según Michael Riffaterre, estudioso literario del siglo XX, como una *mimesis* doble, porque “el texto *ecfrástico* representa con palabras una representación plástica” (Riffaterre, 2000: 162). Aparte de ser doble, esta *mimesis* es también ilusoria, porque es la “representación de una representación” y su objeto es imaginario. Además, es una lectura poética que no descifra el cuadro, sino que estimula al espectador y a su imaginación. Es decir, que no se trata solo de una simple mirada, sino también de una mirada participativa del espectador, que construye el significado. Así que el cuadro se inscribe en otro sujeto que no es el pintor, sino el espectador: no hay imitación, sino intertextualidad. La función de la *écfrasis* es la de enriquecer la obra con detalles adjuntos y útiles para entender el significado de la obra misma. Según Murray Krieger, la *écfrasis* se produce en torno a la capacidad de las palabras de crear imágenes en los poemas o, más bien, en “el intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas” (Krieger, 2000: 141). La *écfrasis* permite al lenguaje representar lo que no puede representar literalmente y, por lo tanto, utiliza la inmediatez de la imagen y se sirve de ella para “existir”. De modo que la *écfrasis* se puede considerar

---

<sup>22</sup> Poeta británico del Romanticismo, en uno de sus poemas más famosos intenta hablar con una urna griega en un museo. El poeta se queda asombrado por la eternidad que revela la urna, que le recuerda que la belleza es la verdad y que esto es todo lo que tiene que saber. Este poema está considerado uno de los ejemplos más significativo de *écfrasis*.



como uno de los principales y más antiguos puntos de unión que interrelacionan dos artes diferentes, la poesía y la pintura.

Áron Kibédi Varga (1989) estudió las relaciones entre imagen y palabra desde una perspectiva teórica inspirada en la lingüística estructural y la semiótica, estableciendo una serie de diferenciaciones en función del tipo de relación (morfológica, sintáctica, pragmática o incluso contextual), en dos direcciones: cuando las dos aparecen simultáneamente o bien cuando son consecutivas, como en los cómics o en los emblemas (Kibédi Varga, 1989: 112). En el caso de los cómics, se habla de una serie de imágenes que tratan de ser interpretadas siempre como narrativas, es decir, estableciendo un tiempo cronológico y un espacio determinado. Uno de los ejemplos más claros de fusión entre palabra e imagen es la caligrafía: no podemos definir si es la letra que se convierte en imagen o la imagen que se convierte en letra. Este fenómeno lo podemos encontrar sobre todo en la cultura oriental, donde la caligrafía tiene también una importancia estética de gran valor. Otro ejemplo de fusión entre letra e imagen es la poesía visual, donde siempre son las palabras las que imitan a la imagen y no al revés. Cuanto más intensamente se unen palabra e imagen, tanto más complicado se torna percibirlas o leerlas (1989: 120).

Varga nos recuerda, asimismo, que hay diferentes tipos de relaciones entre palabra e imagen: que coexisten en un mismo espacio, como en los carteles publicitarios; que están separadas, pero se presentan en la misma página, como en las ilustraciones o carteles de otro tipo; que no están presentadas en la misma página, pero se refieren al mismo acontecimiento, por ejemplo, cuadros y poemas realizados para conmemorar el mismo hecho (1989: 121). Además, distingue entre dos tipos de relaciones más: si la palabra precede a la imagen, hablamos de ilustración; si la imagen precede a la palabra, hablamos de écfrasis. Finalmente, lo que hay que tener en cuenta es que quizás una palabra no pueda traducir completamente una imagen y viceversa, pero la puede interpretar dentro de sus límites.

Kibédi Varga habla también de un concepto muy llamativo, que es el de las “metarrelaciones”, que define como relaciones “indirectas”, es decir, entre comentarios sobre imágenes y textos, e intenta encontrar paralelismos entre los distintos métodos de comentar visual y verbalmente (1989: 131). En este caso, hablaremos esencialmente de fuentes secundarias.

Irene Artigas Albarelli (2013) también se ha ocupado de desarrollar el concepto de écfrasis dentro de la Literatura Comparada, para lo cual retoma la definición de este fenómeno, como mecanismo con el que se realiza una representación verbal de una representación visual. Sin embargo, afirma que en la antigüedad “el término tenía un significado más amplio que el que tiene en nuestros días, porque se refería a la descripción de una persona, un lugar o una batalla, y no solo a la de un objeto representativo visual” (2013:13). Nos quedamos con esta reflexión, ya que en nuestra tesis consideraremos la écfrasis como un fenómeno que posee una definición mucho más amplia y heterogénea, ya que, hablando de relaciones entre las artes, nuestro objetivo será demostrar que ningún medio prescinde de otro. La écfrasis es una manera de expresar estos contactos entre las artes, sin suponer que “el lenguaje visual y el verbal sean lo mismo o funcionen de la misma manera (...), sino remarcar que nociones de “temporalidad”, “espacialidad”, “signos artificiales” o “naturales”, “iconicidad” no son inherentes a los diferentes sistemas, sino que somos nosotros los que se las asignamos “ (Artigas, 2013: 256).

## 2.4 Poesía y pintura: Magritte, un ejemplo de poeta de la pintura

Dentro de las relaciones entre palabra e imagen y poesía y pintura, que acabamos de considerar a través de las teorías de algunos autores, es interesante tomar en consideración a un artista de la pintura del siglo XX que puede considerarse, en cierto modo, tanto un poeta como un pintor. René Magritte (Bélgica, 1898-1967) fue un pintor surrealista que, a diferencia de sus contemporáneos, trató esta corriente artística de forma muy distinta y peculiar. Según la pintura surrealista, es necesario representar nuestra identidad más oculta y oscura para evitar que nuestra razón controle nuestros deseos inconscientes. Sin duda, la consideración de la pintura entendida como el arte de evocar o representar el misterio de la vida tiene mucho que ver con los poetas simbolistas, como Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, etc. (Herrero, 2000: 50). Estos poetas se interesaron por cultivar la sensibilidad del alma para alcanzar la belleza y la armonía entre el “yo” y el mundo y para ellos tal

armonía se descubría a través de las artes como la poesía o la pintura. Esta armonía se revelaría a través de la intuición y la imaginación entre lo material y espiritual.

Magritte se considera poeta justamente por el hecho de representar este misterio de la existencia donde reside el secreto de la vida misma. Reconoce, de hecho, una relación muy importante entre poesía y pintura: ambas nos ofrecen la libertad y la inspiración, dándonos una visión distinta del misterio de la existencia. La poesía, según Magritte, nos permite evocar este misterio: no hay una distinción entre poesía y pintura, más bien entre palabra escrita y pintura. La poesía se puede manifestar en ambos medios, con sus propias posibilidades de expresión y sus propios límites estéticos<sup>23</sup> (Herrero, 2000: 52). Sin embargo, no es solo eso: su ser poeta reside también en la concepción y práctica de la pintura que él tiene, muy volcada en “lo semiótico”, en la capacidad, a veces contradictoria, de las imágenes plásticas para funcionar como “signos” que acaban constituyendo un sistema, un “pseudolenguaje”.

Respecto a la poesía dentro de las artes, Antonio Monegal (1998) explora la interacción entre pintura, poesía y cine en autores como Dalí, Lorca o Buñuel, afirmando que han hecho de la poesía misma su común denominador para la creación artística de significados, a través de la juxtaposición de signos y silencios como modelo creativo para sus trabajos: “Dalí, Lorca y Buñuel creyeron en esta posibilidad y se convirtió en el centro de su estética” (Monegal, 1998: 84). Con estas palabras, Monegal subraya la importancia del concepto poético en estos autores, que va más allá de lo verbal, adentrándose en el territorio de la imagen. Esto mismo sucede en la obra de Magritte, de ahí que lo presentemos como un poeta de la pintura.

Es muy incisivo el punto de vista de Magritte dentro de su obra *Les mots et les images (choix d'écrits)* (1929), respecto a la consideración del concepto de poesía y sobre las relaciones entre poesía y pintura:

La poesía escrita es invisible, la poesía pintada tiene una apariencia visible. El poeta que escribe, piensa con palabras familiares, y el poeta que pinta, piensa con figuras familiares del mundo visible. La escritura es una descripción invisible del pensamiento, y la pintura es su descripción visible. Yo sólo me preocupo de la pintura poética, que no hay que confundir con la pintura literaria. (...) Yo concibo la pintura como un arte de juxtaponer los colores de tal forma que a su aspecto se esfume para dejar aparecer visiblemente una imagen poética. Esta imagen es

---

23 Límites de los que hablaba el mismo Monegal, cuyas palabras citamos con anterioridad.

la descripción completa de un pensamiento que une, en un orden que no es indiferente, figuras familiares del mundo visible (Magritte, 1994: 206)<sup>24</sup>.

Aquí se delinea un aspecto muy importante del concepto de poesía formulado por el mismo pintor. Tomando en consideración el cuadro *El reino de las luces* (*L'empire des lumières*, 1954), Magritte nos explica, dentro de su obra *Les mots et les images*, que en este cuadro se representa un cielo azul, como si la escena transcurriese de día; sin embargo, la casa que aparece está en sombra, con las ventanas iluminadas, como si fuera de noche. Esta es la paradoja de los opuestos, que dejan de ser tales dentro de esta pintura, gracias al poder de encantar al que observa el cuadro: este poder es justamente el de la poesía (Herrero, 2000: 53). Uno de los aspectos más poéticos de la obra es precisamente la presencia del título “escogido para los cuadros, es decir, la relación iluminadora, metafórica y sugestiva que se establece entre la imagen (figuras pintadas) y la palabra. Esta relación no es descriptiva ni gratuita sino poética y evocativa” (Herrero, 2000: 53). Herrero quiere sugerirnos que los títulos de las obras de Magritte no están puestos para describir, sino para suscitar en el observador una sorpresa y un encanto, a través de analogías o diferencias. Así que la relación entre el título y el cuadro es también poética, en este sentido evocador.

Del mismo modo que estamos aludiendo a Magritte como un pintor que utiliza el lenguaje y los mecanismos de la poesía, esta relación pintura-poesía puede darse también en la dirección contraria. No podemos dejar de comentar brevemente el caso de un poeta granadino, Antonio Carvajal, influenciado por los mecanismos de la pintura. Domingo Sánchez-Mesa (2004) se ha ocupado de estas relaciones intermediales dentro de su obra. Refiriéndose a la influencia que la pintura ha tenido en la elaboración de los poemas de Carvajal, el profesor Sánchez-Mesa afirma: “Estos poemas de Carvajal intentan “crear” una imagen de los objetos artísticos que pueden haber estimulado la imaginación del escritor y constituyen su referente extrínseco” (Sánchez-Mesa, 2004: 681). En la misma línea argumental, continúa afirmando:

Hay otro aspecto igualmente fundamental desde el que puede ensayarse otra explicación de la impronta de lo visual en la poesía de Carvajal, y de su asunción del trabajo en colaboración con los artistas plásticos como parte plenamente integrada de su propio quehacer poético. La poesía de Carvajal, quien no por casualidad se muestra bastante refractario a “explicarse” discursiva o teóricamente acerca de su quehacer poético, no es ajena al tono metarreflexivo de buena parte

---

24 Traducción dentro del texto de Herrero, J. (2000) “La estética del Simbolismo y del Surrealismo” en *Ver y Leer Magritte*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: Cuenca.

de la poesía de la segunda mitad del siglo XX. El comentario metapoético se sirve a menudo de la referencia a la pintura para poner en cuestión las teorías al uso sobre la representación de lo real (2004: 683).

Para Sánchez-Mesa, el trabajo de Carvajal se convierte, esencialmente, en un “júbilo compartido al describirse la correspondencia entre el efecto del trabajo poético y del pictórico” (2004: 688).

Pero, volviendo al caso de Magritte, que manifiesta a través de sus cuadros esa correspondencia entre lo pictórico y lo poético, lo que realiza el pintor es esencialmente un acto de asociación entre el mundo visible y el mundo interior, creando la evocación del misterio de la vida y de la naturaleza. Podemos considerar los títulos de sus obras casi como ejemplos de “écfrasis poético”, que renuncian a los aspectos descriptivos de la obra y, por tanto, narrativos, para adentrarse en un camino más revelador. Sin duda, podemos considerar la pintura poética de Magritte como una manifestación de sus relaciones con la estética del simbolismo, que se revela en el pensamiento de algunos poetas como Mallarmé, que considera la poesía, al igual que Magritte, como la expresión del misterio de la vida. Herrero resume en su texto la consideración y el significado que el mismo poeta le da a la poesía, en tres aspectos: 1) Poesía como expresión del misterio de la vida, que permite revelar lo misterioso que está más allá de la apariencia. 2) Este misterio se revela a través del lenguaje de los seres humanos, que es empleado de forma más íntima y evocadora. 3) La poesía crea e ilumina, dando la justificación más grande a nuestra existencia en el mundo (Herrero, 2000: 60).

Respecto a lo que hemos considerado más arriba sobre el significado evocador del título de los cuadros de Magritte, Herrero se preocupa de evidenciar el aspecto simbólico del título de las obras, no solo como lo había considerado el pintor belga, sino también el mismo Mallarmé que, en una encuesta realizada en 1891 por Jules Huret, diferencia el hecho de nombrar un objeto del hecho de sugerirlo. Sugerir es esencialmente el criterio principal del símbolo, que “evoca poco a poco un objeto para revelar un estado del alma o, de forma inversa, escoger un objeto y hacer que de él se desprenda un estado de alma por medio de una serie de desciframientos” (2000: 60). Aquí se habla de *símbolo* revelador y evocador como elemento fundamental de la poesía, que ilumina las zonas en sombra del misterio.

Hay que tener en consideración, como hemos anticipado antes, que René Magritte se ocupa de un tipo de pintura que juega con los signos; es decir, el objeto de su trabajo es esencialmente la semiótica: en todos sus cuadros hay una asociación o una disociación de ideas análogas o contrapuestas que contribuyen a la realización de un juego de significados interesante y, de hecho, evocador. Su pintura puede ser considerada poética también en este sentido, por el hecho de combinar textos, imágenes, objetos, personas, disposiciones en el espacio, para crear realidades pictóricas únicas y simbólicas. Pero el intento de Magritte, según Herrero, es esencialmente el de destruir cualquier tipo de explicación racional a su arte, porque no existe, y sus cuadros sólo quieren evocar el misterio (Herrero, 2000: 92), entendido como la esencia poética de nuestra existencia.

## 2.5 Las relaciones entre literatura y cine: las adaptaciones

Después de haber delineado las relaciones más generales entre palabra e imagen que se han desarrollado a lo largo de la historia de los estudios comparatistas, consideramos necesario recordar que, en la modernidad, este acercamiento se convierte en una cuestión fundamental, que ve el cine y la palabra escrita (en este caso, la literatura) como entrelazados de diferentes maneras. Esta relación resulta ser, por cierto, una de las cuestiones más tratadas en los estudios filmicos.

Las adaptaciones, transposiciones, recreaciones, versiones, comentarios, variaciones o como queramos denominar a los procesos por los que una forma artística se convierte en otra, la inspira, desarrolla, comenta, etc., tienen una tradición nada despreciable en la historia de la cultura, particularmente en el siglo XX. En general, consideramos que hay creaciones pictóricas, operísticas, filmicas, novelísticas, teatrales o musicales que hunden sus raíces en textos previos. Hay adaptaciones del teatro al teatro, de la novela al teatro, de la novela a las series televisivas, del teatro a la televisión, del cine al teatro, del cine a la novela, de la novela al cine, etc... Resulta interesante constatar que desde el nacimiento del cine, en los años '20, muchos de los argumentos cinematográficos tienen un origen literario

y en la propia literatura se han producido adaptaciones, versiones y comentarios de todos los tipos.

A lo largo de su historia, el cine ha tomado textos literarios como base para los argumentos de sus películas en infinidad de ocasiones; de hecho, la adaptación forma parte de la historia del cine y, como afirma José Luis Sánchez-Noriega, cualquier espectador de un filme que conozca la novela en que se ha basado se siente autorizado a establecer una comparación que surge de modo espontáneo (2000: 18). Así que es necesario que el espectador, en tanto crítico, participe de este proceso de adaptación, dándose cuenta de las decisiones que se han tomado en consideración para volver a elaborar una obra de forma distinta.

Entonces, se entiende que, dentro de las relaciones cine-literatura, la adaptación es la gran cuestión, tanto si hablamos de interés del debate cultural como desde el punto de vista del análisis de las formas artísticas. Además, el análisis de la adaptación permite, antes de todo, un mayor conocimiento de los textos literarios y filmicos, por el hecho de que se analizan los elementos constitutivos del relato y se pueden apreciar los mecanismos de adaptación, las opciones escogidas para transmitir la misma historia por medios diferentes. Es decir, reflexionar sobre la adaptación de textos literarios al cine posee gran importancia, ya que permite comprender el arte de la narración en sí mismo, ver cómo se desarrolla a través de los medios fundamentales y conocer con mayor profundidad los textos concretos (literario y filmico), al descubrir nuevas perspectivas (Cortelazzo-Tomasi, 1998:17-18).

Inicialmente, se concitaron actitudes opuestas con respecto al cine desde el ámbito de la literatura: mientras novelistas y poetas de las vanguardias (formalistas rusos, futuristas, expresionistas, dadaístas y surrealistas), así como ciertos teóricos del arte, veían el cine como un nuevo modo de expresión que abría posibilidades para la creatividad, en general, los literatos más clásicos rechazaban el cine por la escasa consideración artística que se le concedía a la narración a través de imágenes y por la insuficiencia expresiva de las primeras adaptaciones de obras teatrales al cine.

Muchos escritores y poetas trabajaron en el cine, como Francisco Ayala, Benjamín Jarnés, César M. Arconada, Ernesto Giménez Caballero, en España, así como Peter Handke o Jean Cocteau. En muchas ocasiones, esta incursión de escritores en el cine se debía a los

problemas económicos derivados de dedicarse solo a la escritura. Pero las condiciones profesionales de un escritor son muy autónomas: un narrador decide por sí mismo su manera de trabajar, sin depender de nadie, de modo que, una persona acostumbrada a estas condiciones, no acepta fácilmente que los productores impongan cambios en sus historias o que los guionistas fusionen personajes y les hagan reescribir varias veces un mismo trabajo, para que finalmente sea desechado en beneficio de otra versión.

Por otra parte, hay que destacar la existencia de escritores cineastas, como Gonzalo Suárez, Pasolini, Alain Robbe-Grillet, Paul Auster, Margarite Duras, que han sido autores fundamentalmente dotados para la escritura o que, habiendo ejercido su vocación creadora a través de los textos, han rodado también películas. En algunos casos, habría que matizar que se trata de autores que utilizan el medio fílmico y el literario indistintamente y, en buena medida, ambos medios se fecundan mutuamente, por el hecho de que la literatura puede ser muy visual y el cine puede romper con la narratividad, acercando a algunos de ellos a un tipo de expresividad más poética (Pasolini, 1969). De ahí que la intermedialidad sea la base teórica de este trabajo.

José Luis Sánchez Noriega (2000) afronta el tema de las adaptaciones hablando, antes de todo, de un carácter esencialmente narrativo del cine, proveniente de una frecuente transposición de la novela a la pantalla: los dos medios se influyen siempre y mutuamente, tanto que la literatura puede ser muy visual y una película muy narrativa, considerando con estos términos las posibilidades de cada una de estas artes de expresar a través códigos distintos una misma realidad.

Según Sánchez-Noriega, el diálogo entre cine y literatura es perenne y continuo, por el hecho de que se alimentan constantemente a través de medios distintos. El autor afronta la influencia que la literatura ha tenido en el cine desde sus comienzos, a través de las adaptaciones literarias a la pantalla y de la propia presencia de elementos narrativos en las películas.

También Santos Zunzunegui (1989) se expresa respecto a la “narratividad” del cine, recordando que infinidad de películas son adaptaciones de textos literarios para la gran pantalla. Podemos afirmar, además, que todo texto narrativo dispone de una historia, que sería el contenido, y de una expresión, a través de la que se comunica este mismo contenido



(Zunzunegui, 1989: 182). En el texto filmico, según el autor, estos dos elementos están presentes, si consideramos el concepto de primera articulación, entre fotograma y fotograma y producida por la cámara, y el concepto de segunda articulación, entre plano y plano y producida por el montaje. La primera puede ser considerada como la historia y la segunda como el discurso (Zunzunegui, 1989: 184).

Volviendo a Sánchez-Noriega, el “engaño” al que está sometida la adaptación (en este caso cinematográfica), podría ser el hecho de que muchas veces no resulta tener una autonomía de tipo estético y habrá un riesgo de que el texto cinematográfico siempre parezca “inferior” respecto al texto original (2000: 48). Es oportuno también tener en cuenta el hecho de que, una vez que se realiza una adaptación cinematográfica, el cineasta tiene la legitimidad de realizar la nueva obra con una libertad artística y mental propia de su personal lectura. A este propósito, Francisco Ayala afirma: “La novela presta, sencillamente, materia a la película, y lo único que la distinguiría de cualquier otro argumento, su calidad artística, esto no puede trasuntarlo a la versión cinematográfica” (Ayala, 1988: 135).

Así que podemos considerar las adaptaciones como interpretaciones o lecturas distintas de una obra literaria. Respecto al concepto de fidelidad, Noriega afirma sus límites, por el hecho de que depende del valor de los textos literarios, ya que algunos podrían ser mejorados durante la adaptación o al revés, algunas grandes obras maestras no podrían ser adaptadas literalmente (Sánchez-Noriega, 2000: 55). Es importante también constatar que ser fiel a la obra no significa tener éxito, porque el éxito no depende de este aspecto, sino de los usos de los elementos cinematográficos, de la combinación armónica de varios aspectos (historia, técnica, guion, actores, etc.). El verdadero éxito se tiene cuando durante la adaptación se han mantenido las cualidades cinematográficas de la película. Noriega reflexiona también sobre otro punto, el hecho de que casi siempre hay un rechazo respecto a la adaptación, porque la mayoría de las veces se consideran peores las películas respecto a las novelas, por eso se habla de una especie de “desequilibrio estético” respecto a la novela (2000: 56).

La adaptación, según el autor, es un camino de opciones distintas, donde el director o guionista puede elegir si hacer hincapié en la trama principal o en un personaje en

particular, alterar el punto de vista, mantenerlo, elegir lo que se conserva y lo que se modifica, etc. (2000: 59). Además, existen diferentes tipos de adaptación: 1) Adaptación como ilustración, que se refiere a un tipo de adaptación literal, de forma pasiva, que mantiene más el contenido que el discurso; 2) Adaptación como transposición, que es fiel porque intenta mantener el valor de la obra literaria, pero interpretándola a través del lenguaje fílmico y la estética cinematográfica; 3) Adaptación como interpretación, cuando presenta una adaptación completamente distinta respecto al relato originario, con nuevos puntos de vista, creando un texto autónomo; 4) Adaptación libre, que no opera sobre el texto literario, sino sobre el esqueleto dramático, por ejemplo, o sobre la atmósfera y es la adaptación más infiel de todas. Las razones por las que algunos autores prefieren realizar obras tan distintas van desde el genio autorial a la intención de tomar en consideración un distinto contexto histórico-cultural, por divergencia de estilo o recreación de mitos literarios (2000: 65-67).

Es necesario considerar que uno de los presupuestos esenciales en la traslación de textos literarios al cine depende de la diferencia entre la duración de la acción narrada en el original escrito y el texto fílmico. Esta diferencia hace que el estándar cinematográfico, de noventa a ciento veinte minutos, conlleve una reducción de personajes y acciones que impide la fidelidad esencial o la literalidad. De hecho, casi siempre la duración estándar cinematográfica sería más apropiada para la adaptación de cuentos. En caso contrario, deberíamos considerar los límites que esto comporta.

Sánchez Noriega (2000) también reflexiona sobre las motivaciones por las que el cine se inspira en la literatura para afirmarse y para construir sus historias. Nos habla de diferentes presupuestos para adaptar la literatura al cine, que son: 1) la extensión, de la que ya hemos hablado; 2) según el tipo de relato (es decir, en función de la coherencia o no entre los tipos de relato literario y fílmico, si se trata de un relato clásico o un relato moderno o si se adapta una obra clásica a un filme clásico o una obra moderna a un filme moderno y, en este caso, tenemos una coherencia estilística. 3) Divergencia estilística, que sería una adaptación de una obra clásica a un filme moderno. “Hoy la adaptación de una novela clásica a un filme moderno se justifica como interpretación o variación, donde la historia o la forma expresiva adquieren nuevas dimensiones estéticas” (2000: 69).

Finalmente, se pueden resumir brevemente algunos rasgos que indican las diferencias entre el lenguaje literario y el filmico. Antes de todo, hablaremos del concepto de espacio y tiempo, que son los aspectos que mejor ilustran las diferencias entre texto literario y texto filmico. En general, según Sánchez-Noriega podemos distinguir entre tiempo externo, que es el tiempo del autor, y tiempo interno, que es el tiempo del relato en sí, de la historia. Cuando adaptamos estos tiempos del relato a una película, estos se reducen: es decir, el tiempo que hemos definido como externo se acerca al tiempo de la historia, haciendo que nuestra percepción de ambos tiempos sea prácticamente la misma.

Además, se puede distinguir entre relato lineal, donde todos los acontecimientos ocurren de forma cronológica, y relato no lineal, donde estos ocurren de forma no consecutiva, dando lugar a anacronías o partes “extra” que rompen con la linealidad del discurso (Sánchez-Noriega, 2000: 100). Estas anacronías en el texto literario se perciben por el uso de distintos tiempos verbales o el cambio en la “ubicación temporal” de la trama, mientras que en el cine pueden indicarse mediante unas distorsiones de la imagen, cambios en el vestuario, en el maquillaje, tener el significado de sueños, deseos, etc. (2000: 101).

En el cine, además, la acción sucede en el presente, con una contemporaneidad de diálogos, acciones y espacios; en la literatura no ocurre lo mismo. En una novela, un autor puede permitirse ser más o menos minucioso en unas descripciones y en otras no, privilegio que el cine no posee. Otro punto principal es que en el cine, la imagen es a la vez narrativa y descriptiva, mientras que en la novela hay que separar estas dos posibilidades. También hay que considerar que un filme es un guion que desarrolla en fragmentos una historia a través de unos diálogos, descripciones y narraciones (Sánchez Noriega, 2000: 42), así que no pocas novelas son similares a guiones cinematográficos.

Hablando del pasaje desde el relato literario al relato filmico, Sánchez-Noriega confronta sistemáticamente la organización de los dos diferentes medios. Antes de todo, hay que considerar que todos los textos literarios están divididos y segmentados en partes y capítulos distintos y que también los puntos y aparte separan párrafos y capítulos. También en las películas es posible utilizar esta estrategia, aunque no se siga el mismo procedimiento. De hecho, en el cine, por ejemplo, se usa a menudo la *voz en off* o unos fragmentos musicales al final, que equivaldrían a la caída del telón en el teatro (Sánchez-

Noriega, 2000:120). Hay muchos puntos en los que las dos artes difieren, por ejemplo, en cuanto a narración y descripción: en un texto literario es mucho más simple diferenciar una parte descriptiva de una narrativa, por el hecho de que el autor, en cierto sentido, rompe con la narración, con la trama, y se centra más en los personajes, los lugares, los tiempos o las situaciones. Esta diferenciación en el cine resulta casi inexistente, porque toda la narración presupone siempre una descripción. Hay que destacar que, de todas formas, la descripción en el cine es considerada y aplicada con instrumentos distintos, como unos planos más largos o *travellings* donde el director desvela un espacio, por ejemplo, y el espectador se fija más en un particular momento o personaje. Lo mismo ocurre cuando un director quiere evitar la descripción utilizando, por ejemplo, una iluminación mínima o usando la pantalla en negro (2000: 120-122).

Otro punto interesante es el *diálogo* y cómo es concebido dentro del relato literario y del cinematográfico. En el literario, esencialmente se utiliza el diálogo para “caracterizar a los personajes mediante el uso de la lengua” (2000: 123). Pero en el caso de la novela, el diálogo se queda más en la interpretación del lector respecto a lo que él o ella construye dentro de su mente. Lo contrario ocurre en el diálogo filmico, donde por cierto hay más expresión dentro de las palabras de los personajes, por el hecho de que el mismo espectador asiste a los tonos, el acento, el volumen, etc. Una característica del diálogo filmico es, sin duda, la simultaneidad, y esta se encuentra dentro de las palabras con las acciones, de las preguntas con las respuestas, de los gestos del personaje con los gestos de quienes le escuchan, con la posibilidad del fuera de campo, etc. Todos estos elementos contribuyen a la “riqueza” del diálogo filmico respecto al diálogo narrativo, porque permiten a la escena construirse de forma más completa, sin basarse solamente en las palabras de los personajes o del narrador (2000: 123).

Sánchez-Noriega destaca también otro aspecto del relato filmico, afirmando:

El espectador obtiene información sobre el personaje a través de los diálogos, de las acciones, del espacio dramático en el que se ubica, eventualmente, de informaciones de un narrador heterodiegético mediante la voz en off (...), gracias al aspecto físico (...), a la caracterización concreta (maquillaje, vestuario), al timbre y a la entonación de la voz y a la interpretación (...). La información sobre los personajes filmicos es mucho más completa (...) y los personajes filmicos pueden remitir a pinturas, dibujos y a otros personajes filmicos (2000: 126-127).

Hay que subrayar, asimismo, que los personajes en el cine (y esto pasa también en el teatro) son interpretados por unos actores (personas) que les dan unos rasgos y unas características precisas. Esto en el texto literario no puede verse, porque el personaje ya se nos presenta como persona directamente.

Por nuestra parte, consideramos que el novelista también tiene muchos recursos, como la descripción física o de las acciones del personaje, los monólogos de todo tipo o el uso del estilo indirecto libre, que permite hablar sobre el personaje con las intenciones o rasgos ideológico-verbales del personaje mismo, así que parece un poco reduccionista limitar tanto las posibilidades del diálogo literario.

De todas formas, para Sánchez-Noriega esto provoca un alejamiento o más bien una ruptura entre el texto literario y el texto filmico, ya que, por cuanto se puedan dar rasgos o características significativas a los personajes en un texto literario, el lector siempre posee una personal consideración respecto a cómo se presenta el mismo personaje en su imaginación. Dentro de este concepto hay que marcar otra pequeña diferencia, que en este caso se refiere a las relaciones entre teatro y cine: en el teatro coexisten personas y personajes, mientras que en el cine se funden. En el teatro esto ocurre por el pacto ficcional existente entre actor y espectador. Otro aspecto que destaca es la voz como elemento determinante. De hecho, en el teatro los actores utilizan un tono de voz que muy a menudo se aleja del realismo, mientras que en el cine es mucho más natural (2000: 128-129). De todas formas, ya repasamos en el capítulo segundo de este trabajo, en el epígrafe titulado “El cine y el teatro”, los puntos principales de esta relación. Sin embargo, como afirma Abuin, no hay que olvidar que “teatro y cine son artes que se interpelan mutuamente, que se desean y se niegan en ocasiones con una firmeza que se desvanece en los territorios fronterizos del análisis” (Abuin, 2012: 11).

Es necesario, por último, recordar que el personaje siempre está construido por un escritor y que en el caso de los personajes de los textos filmicos, muchas veces suele haber como una especie de simbiosis en la que el personaje es encarnado por el mismo director, como el caso de Charlot y Chaplin, o por actores distintos, como el caso de James Bond, interpretado por diferentes actores a lo largo de la historia (2000: 129).

Respecto a la recepción de una obra literaria, hay que enfocar nuestra atención en que cada texto literario es leído e interpretado individualmente, al ritmo del lector, que dialoga con el texto construyendo mentalmente el personaje con sus propias características, que difieren de las de otro lector, por ejemplo. Por el contrario, hablando de texto filmico, todos los espectadores participan de “un contexto colectivo”, es decir, que se encuentran todos en una sala o delante de un vídeo y perciben de la misma forma y al mismo tiempo y con la atención hacia la pantalla, así que la participación respecto a un texto literario es “innecesaria” (2000: 131). Con el término innecesaria no se entiende aquí que sea inútil, sino que el grado de implicación es menor respecto a cuando se nos pone delante una historia con una caracterización de los personajes ya dada. En este caso, la implicación del espectador es inferior porque no podemos cambiar la construcción del personaje ni recibirlo de una forma distinta, sino aceptarla así como se nos presenta.

Después de haber delineado la idea de Sanchez-Noriega, que nos parece muy significativa para abordar esta cuestión, finalmente queremos considerar aquí la palabra *adaptar* como muy cercana al término *reescribir*. Este concepto ha sido elaborado por José Antonio Pérez Bowie (2010), que introduce una idea de adaptación que él denomina, de hecho, *reescritura*, entendida como concepto de reelaboración de una obra de arte: una verdadera y propia nueva escritura de la misma. Antes de enfrentarse a esta cuestión, Pérez-Bowie marca la constante creencia, en el ámbito cultural, de la superioridad de lo literario frente a las artes visuales y, en este caso, al cine. Con mucha precisión, afirma:

La minusvaloración de lo filmico se ha debido a que se partía de una incuestionable superioridad de lo literario, asimilando la calidad a la antigüedad, y utilizando para calificar a las adaptaciones toda una batería de términos negativos como “infidelidad”, “violación”, “traición”, “bastardización”, “profanación”, etc. (...), consecuencia de una secular iconofobia cuyo origen hay que buscarlo en la teoría platónica que sostiene la condición de simulacro del mundo visible (2010: 22).

Es necesario, según el autor, recordar que hoy en día no podemos permitirnos hacer distinciones entre un medio y otro, ya que “el panorama cultural de hoy en día nos obliga a reconocer la tendencia de todos los medios a nutrirse mutuamente unos a otros en un fecundo proceso de retroalimentación” (2010: 22). Pérez-Bowie toma en consideración las reflexiones de André Bazin (2010) sobre este argumento, con el que concordamos respecto a la idea de adaptación como reescritura de una obra de la que hay que mantener, no tanto

el contenido cuanto el estilo, en la forma de encontrar el equivalente cinematográfico de la escritura literaria (Bazin, 2010: 118-120).

Se trata, en fin, de considerar la adaptación como “una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en que se halla inmerso; se trata, pues, de un proceso de apropiación y de revisión consistente en transformar y trasponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente” (2010: 27). Consideramos esta reflexión como la clave de nuestra idea de adaptación también como *reconstrucción* a través de la mirada de otro autor.

Domingo Sánchez-Mesa (2009), hablando sobre las adaptaciones de *El Quijote*, afirma a este propósito: “En la ya larga, multifacética y a menudo polémica historia de las relaciones entre cine y literatura, la adaptación fílmica es uno de los fenómenos que más controversia han generado, convirtiéndose en un síntoma de las dificultades tanto de los estudios literarios como de los cinematográficos, para dar cuenta de la dinámica interartística en que suele moverse la práctica de los creadores” (Sánchez-Mesa, 2009: 2). De hecho, la adaptación fílmica es un mecanismo que genera una serie de complicaciones, justamente porque necesita un proceso de toma de decisiones específico. Sánchez-Mesa sigue afirmando que:

La adaptación fílmica, en definitiva, es un proceso de toma de decisiones, de sucesivas elecciones por las que se transfieren determinados componentes de una obra literaria a una obra cinematográfica. Una adaptación puede considerarse como una forma intersemiótica de traducción donde el resultado de la misma (t2 o texto meta) es el resultado de una serie de operaciones (enunciativas o discursivas, interpretativas, ideológicas, tecnológicas) que se inscriben en el campo de posibilidades abiertas por el espacio textual del texto fuente (t1). En cualquier caso, el film resultante es un texto cultural dotado del estatuto de “obra” acabada y autónoma (2009: 2).

Sánchez-Mesa recuerda que esta secular relación entre cine y literatura se ha jugado siempre en las fronteras entre las artes, teniendo el deseo de presentar la verdad de otro lado (2009: 3). En sintonía con esta idea, destacamos también el hecho de que, hablando del Quijote, Sánchez-Mesa supere las ideas de la imposibilidad de adaptar una obra como esta

al cine, considerando que ambas artes tienen que ser entendidas como “prácticas culturales” (2009: 4).

Hay que destacar también otro aspecto de la adaptación, que reside en este intento a lo largo de la historia de marcar el carácter esencialmente narrativo del cine: este aspecto ha sido apreciado por los impulsores de la *novelización* de películas que encontramos en los primeros años de siglo XX en Francia y en Estados Unidos. Las versiones “noveladas”, es decir, realizadas como si fueran novelas, de los filmes en capítulos, conocidas como *ciné-romans*, se publicaban en la prensa semanal, simultánea o posteriormente al estreno de la película. Desde el punto de vista literario, en estas “novelizaciones” se emplean procedimientos opuestos, incluso dentro de la misma obra: a veces se vuelven a crear las películas con una fuerte presencia del narrador, que actúa como filtro interpretativo de lo visto en la pantalla, y en otras, por el contrario, se procede transcribiendo el guion y limitándose a los diálogos y a las descripciones visuales. La “novelización” de las películas responde, por otra parte, a la existencia en el público de la necesidad de volver sobre historias ya conocidas y de ser experimentadas por otro arte. Sin embargo, la mayoría de las veces se presenta como operación comercial donde no existe voluntad de hacer literatura, sino mera transposición que aprovecha del éxito de un filme para escribir un relato, a partir del guion o del propio filme.

Respecto a este tema de la “novelización” estamos de acuerdo con las reflexiones de Jan Baetens sobre el argumento. Baetens reconoce las dificultades de este proceso para insinuarse dentro de los fenómenos culturales, aunque se pueda constatar que reivindica en cierto modo su existencia:

La novelización (...) aparece doblemente como un anacronismo al mismo tiempo innovador y “monstruoso”. En primer lugar porque esta práctica cultural parece ir a contracorriente con respecto a la mutación visual que golpea en nuestros días todas las formas de lo escrito. En segundo lugar, porque este regreso paradójico del escrito parece vivirse sin falso rubor, sino que al contrario parece reivindicar una especie de revancha de lo escrito sobre la imagen (Baetens, 2001: 2).

También como Baetens, reconocemos el hecho de que no suele prestarse demasiada atención a este fenómeno dentro del estudio de las relaciones entre cine y literatura, por diferentes motivos:



Si existen numerosos estudios sobre las interacciones entre literatura y cine, la novelización misma no ha sido aún el objeto de estudios profundos. Varias razones explican este silencio, pero dos factores parecen jugar aquí un rol esencial: el desprecio en el cual se tiene el género (¡pero recordemos, a modo de comparación, el tiempo y la energía que fueron necesarios para que la universidad aceptase, y aún, inclinarse sobre el cómic!) y los cambios estructurales en los programas de investigación que empujan a los estudios literarios a interesarse cada vez más en la imagen y a dejar de lado lo que no supone un valor seguro (Baetens, 2001: 3).

Nuestra línea de lectura de este fenómeno apoya esta visión un poco “alarmante”, pero absolutamente acertada. Es oportuno considerar, de la misma forma, que la novelización es un tipo de adaptación muy diferente respecto a las adaptaciones filmicas, así como lo define Baetens en dos puntos esenciales:

Por un lado, falta a las novelizaciones la intermedialidad o, más correctamente, la transmedialización que se encuentra en el corazón de todo proyecto de adaptación de un libro bajo la forma de un proyecto cinematográfico (esta ausencia es, por supuesto, más artificial que real, puesto que aún es perfectamente concebible pensar que las imágenes del film intervienen no obstante en la génesis). La mayoría de las novelizaciones se basan en efecto sobre la una u la otra forma del guión –escenario-, es decir, sobre el pre-texto verbal, lo que significa entre otras cosas que el problema de la “traducción” de un sistema semiótico en otro se encuentra sistemáticamente eludido. Por otro lado, las novelizaciones abordan, apoyándose sobre un pre-texto, si osamos decirlo, ya pre-novelizado, el mayor desafío de toda adaptación filmica, a saber, el equilibrio tan problemático como excitante entre las dos fuerzas (...) transposition (“transferencia”) por un lado y adaptación propiamente dicha (“adaptation proper”) por otro (Baetens, 2001: 4).

Así que no podemos considerar la novelización como una verdadera y propia adaptación, sino más bien como un fenómeno en el que se balancean la transposición y la adaptación.

Además, hay que dar un paso atrás en la historia para destacar también que la búsqueda de argumentos, de tramas en los textos literarios se remonta a los mismos comienzos del cine; sin embargo, originariamente no había una distinción neta entre documentales y obras más argumentales o de ficción y, probablemente, una de las razones por las que se utilizan obras literarias sea el desarrollo de dicha ficción, sobre todo a partir de 1904-1905, cuando se comprueba que las películas con actores venden más que los documentales. Interesante la célebre metáfora de Platón sobre la caverna para comprobar que los escritores han utilizado descripciones visuales, representaciones del movimiento, etc. Estos son todos elementos que posteriormente van adquiriendo una entidad singular con el cine. Está claro que no se puede hablar de influencia del cine en la literatura anterior al invento de los hermanos Lumière, pero el llamado precinema ha servido para reflexionar

acerca de las convergencias entre el lenguaje literario y el filmico y, lo que es más importante, para poner en cuestión la eventual influencia del cine en la literatura del siglo XIX.

Darío Villanueva reflexiona sobre el concepto de precinema, recordando que ya a partir de los años noventa de ese siglo XIX no solo hubo un progreso científico que trajo máquinas para captar las imágenes en movimiento, sino también era notable “la evolución estética experimentada por las artes espaciales y las temporales o narrativas de varios siglos. Así que desde su mismo origen el cine incluirá dos dimensiones complementarias: la de una invención técnica y la de una síntesis nueva de diversas artes” (2008: 47). Así que con precinema entendemos los aparatos inventados a lo largo de los años para animar y proyectar imágenes y también “prácticas espectaculares como el teatro de sombras, las fantasmagorías, panoramas dioramas o el llamado teatro óptico, con el antecedente fundamental de la *cámara oscura*” (2008: 48). Villanueva reflexiona sobre el hecho de que gracias a estas nuevas aportaciones, se introduce el nuevo concepto de punto de vista, que se insinúa “sobre la objetividad en la mimesis narrativa” (2008: 49). Centramos nuestra atención especialmente en la parte donde Villanueva nos habla del concepto de precinema como concepto estético y artístico, “que se refiere al análisis de las estructuras y recursos formales presentes en los filmes y también en obras literarias escritas antes del descubrimiento de los hermanos Lumière” (2008: 54). De esta época que llamamos universo precinematográfico es significativo tomar en consideración “las tradiciones iconográficas, las diversiones populares, el teatro, junto a otras manifestaciones escénicas y, señaladamente, los relatos y la literatura novelesca en general, en el supuesto, además, de que entre todos ellos existieron siempre interferencias y tránsitos considerables” (2008: 56). De todas formas, Villanueva nos recuerda también que muchos han sido los poetas y escritores a lo largo de la historia en los que se ha percibido un “hecho prefilmico”, como anticipación en la descripción y en la forma de narrar de un cierto ritmo cinematográfico, como es el caso de Virgilio, con sus desplazamientos de la mirada del narrador, análogos a los movimientos de la cámara (Leglise, 1958: 55 y 116). El estudio de Villanueva se basa esencialmente en demostrar que *El Quijote*, atendiendo a estos argumentos, tiene un carácter precinematográfico. Esto es debido esencialmente a la capacidad de Cervantes de describir planos en movimientos como si fueran los de una cámara (panorámicas, planos

generales hasta el primer plano), como cuando Don Quijote ve a unos gigantes en vez de los molinos de viento (2008: 120).

Después de haber recordado este interesante estudio, hay que señalar que esta aproximación del precinema coincide con la tesis de Eisenstein (1970) de que el cine debe buena parte de sus procedimientos narrativos a la gran novela de Dickens, Tolstoi, Flaubert o Zola. El guionista y director español, Gonzalo Suárez (1995), por ejemplo, indica que “la literatura no ha necesitado del cine para crear imágenes, lo ha hecho espontáneamente mucho antes de que el cine existiera. Por lo contrario, lo que llamamos cine es dependiente de estructuras literarias” (Suárez, 1995). Se considera, por ejemplo, que con los Lumière el cine es “una sucesión de impresiones estéticas” (Gimferrer, 1985: 11) y, a partir de David W. Griffith, comienza a reconocerse como un verdadero y propio medio narrativo.

No cabe duda de que la influencia temática del mundo del cine (películas, géneros o mitos) influye en los escritores, sobre todo a partir de los años Cincuenta. Ello se debe al peso del cine en las biografías de los autores de esas generaciones, a quienes las películas proporcionan experiencias, temas, personajes, ambientes, argumentos, etc. Además, una de las cuestiones más importantes en la relación cine-literatura es dirimir si existe una influencia del cine en la literatura, lo que equivale a considerar si el nacimiento del cine y su capacidad narrativa ha supuesto algún tipo de transformación en las formas narrativas de las obras literarias o, por otro lado, si el cine, en tanto que representación, ha tenido su influencia en el teatro. Sin embargo, respecto a esta cuestión hay que poner mucha atención, por el hecho de que se están intentado considerar procedimientos cogidos del cine allí donde solo hay descripciones visuales y transformaciones del tiempo anteriores a la existencia del cine. Así que sería mejor hablar de convergencias entre los discursos literario y fílmico, como propone Francisco Ayala (Ayala, 1988).

A pesar de que es cierto que no todos los procedimientos que se reconocen como cinematográficos dentro de la literatura lo son realmente (y que algunos son anteriores al nacimiento del cine), esto no puede llevarnos a negar la influencia del cine en la literatura. Es evidente que el cine ha influido incesantemente en las formas literarias. A este propósito, Carmen Peña Ardid (1992) habla sobre todo de los códigos y procedimientos cinematográficos en la literatura. Según la autora, “este término remite (...) a todos los

recursos ligados directamente a las posibilidades tecnológicas y manipulativas de sus materias de la expresión” (Peña Ardid, 1992: 102). Está claro que con esta afirmación nos referimos a los movimientos de cámara, las angulaciones, los efectos ópticos, etc. Estamos de acuerdo con Carmen Peña respecto al hecho de que esta terminología está aplicada no solo metafóricamente a la literatura, “sino que se evita profundizar en el fenómeno de la transcodificación, pues lo que se traduce de un sistema a otro no es, desde luego, un procedimiento técnico, sino el tipo de significaciones que su empleo puede generar en el film” (1992: 102).

Esta influencia, según la autora, tiene que ser buscada dentro del campo semántico, es decir, en la forma del contenido, afirmando que en las películas “el encadenamiento de planos obedece al orden del discurso (...). Esta linealidad de los significantes que se suceden en una dimensión temporal (literatura) y en una dimensión espacial y temporal (cine) es un hecho importante para explicar algunas correspondencias y también diferencias en la producción de sentido” (1992: 106).

El panorama descrito hasta aquí es un breve resumen de la complejidad de las relaciones literatura-cine, que iremos afrontando a lo largo de los siguientes epígrafes. Esa complejidad, además, aumenta a medida que vamos profundizando en la cuestión, lo cual será inevitable a la hora de estudiar las adaptaciones de textos escritos al cine. Cuando se opone el cine a la literatura, se da por supuesto que son medios diferentes que emplean sistemas de significación también distintos. Sin embargo, esto es una verdad a medias y habría que hacer hincapié en que el cine emplea continuamente dos registros (visual y sonoro) y, además, un tercero, la escritura: el texto filmico se construye también con el registro verbal que no es sino una transposición del texto literario, sin modificación sustancial de sus valores semánticos. Ni siquiera el cine mudo prescinde de la palabra y del sonido. Como se sabe, en los albores de la historia del cine los filmes se proyectaban con música en directo y muy pronto la sesión comenzaba con una persona que comentaba y dirigía el proceso de recepción.

### 2.5.1 Del cine clásico al cine moderno: visibilización del cine de poesía en el modelo de narración moderno

A propósito de la recepción de la obra fílmica por parte de los espectadores, Santos Zunzunegui se ha preocupado, en su ensayo *La mirada plural* (2008), de indagar en la cuestión del cine actual en la cultura de masas, exponiendo los problemas teóricos que suponen la recepción de la obra fílmica y considerando los diferentes acercamientos a ella en el cine clásico y en el cine moderno.

Zunzunegui reflexiona, no solo desde el punto de vista de los espectadores y de la recepción de la obra fílmica, sino también desde el punto de vista de la narración, afirmando:

Conviene no perder de vista que en el cine clásico los desplazamientos de la cámara filmadora estaban, como norma general, rigurosamente relacionados con el desplazamiento de los actores y que su dimensión principal tenía que ver con su vinculación con el buen desarrollo de la narración. Hasta el punto de que, al margen de estos parámetros, los movimientos de la cámara eran percibidos como meros recursos artísticos, cuyo abuso podía llegar a perjudicar la correcta inserción del público en el flujo narrativo” (Zunzunegui, 2008: 28).

En este pasaje, el autor considera el estilo de narración del cine clásico como muy dependiente de la historia, es decir, que en él la cámara se queda sometida al flujo narrativo de los eventos, sin mostrar su dispositivo, de manera que el cineasta renuncia a cualquier tipo de manipulación e intervención del aparato fílmico. Es aquí donde reside una diferencia esencial entre el cine clásico americano y el cine europeo: para el primero, el objetivo fundamental ha sido intentar fascinar y seducir al público, mientras que, para el segundo, el hecho mismo de ser una expresión artística siempre ha justificado su existencia (2008: 12).

Pero ¿por qué consideramos narrativo el cine clásico americano? El mismo Zunzunegui afirma que la narratividad no es solo “una propiedad que permite identificar una serie de discursos y que se diferencian de otras categorías discursivas que son calificadas como no narrativas”, sino que hay que entender que la “narratividad no es una manera singular de organizar el sentido, propiedad de un tipo particular de textos, sino que,

al contrario, se identifica con la forma en la que la significación se despliega de forma sintagmática, en cualquier tipo de discurso” (2008: 9).

Cuando nos referimos a una narración, siempre tenemos que considerar dos elementos, que son la fábula, que Zunzunegui subraya como el contenido mismo de la narración en orden lógico y temporal, y la trama, que sería la forma en la que los acontecimientos de esta fábula son relatados en el texto (Zunzunegui, 2008: 13). Este concepto, por supuesto, ha sido heredado de los formalistas rusos, que llevan a cabo esta distinción entre fábula (material temático) y trama, que remitiría al proceso de elaboración artística. En definitiva, la fábula son los hechos en sucesión cronológica y con una lógica causa-efecto, mientras que la trama es el conjunto de los hechos que siguen el orden en la obra.

Sin embargo, a la hora de considerar la narración, siempre hay que tener en cuenta la mirada, el punto de vista que esta narración determina en el lector o, en el caso del cine, en el espectador. Jorge Urrutia (1996) afirma que “la mirada es diferente en virtud de quién sea el que mira y desde dónde”. La realidad, por esto, depende también del punto de vista, porque “el individuo sólo ve lo que está en disposición de ver, entendiendo por disposición un condicionamiento no sólo óptico o topográfico, sino también ideológico, cultural e, incluso, social” (Urrutia, 1996: 7). La influencia del propio punto de vista sobre la misma realidad lleva a una nueva concepción del texto (que puede ser texto literario o texto fílmico) que, según Jenaro Talens, es “el resultado de un trabajo de lectura” (Talens, 1985: 544), es decir, que el teórico habla de una concepción de la significación que no depende de un supuesto significado “inscrito” en el texto por la voluntad del autor, sino que el significado se entiende más bien como el sentido que el lector-espectador, desde su contexto de lectura-recepción, inscribe en el “espacio textual” fílmico que configura la obra-film. (Talens, 2010: 40).

Ahora bien, el mismo argumento se puede considerar en el cine con el guion, particularmente influenciado por la novela, sobre todo en el cine clásico americano que, como hemos dicho, se acerca a un tipo de narración donde lo que se cuenta es el desarrollo de acciones consecutivas y causales. Santos Zunzunegui (2008) considera *Al final de la escapada* (1960) como una película que, en cierta forma, ha marcado la separación entre

cine clásico y cine moderno, cuando se lleva a cabo una especie de “cambio del régimen cinematográfico”: “Estaríamos pasando de un cine en el que la imagen se concibe como una ventana que se abre sobre un mundo que se da a ver a través de aquélla, a una imagen que se sabe mera imagen y en el que la realidad no es lo que la precede y la fundamenta sino aquello que la prolonga y es construido por ella, aquello que es designado, creado por la misma materialidad de la imagen” (Zunzunegui, 2008: 76).

Con este fragmento, Zunzunegui ya percibe un tipo de mirada hacia la película completamente distinta respecto a la que el espectador tenía antes de la llegada de la *Nouvelle Vague*<sup>25</sup>. Se habla de una ruptura de ciertas normas, como los títulos de créditos o el hecho de que el protagonista se dirija a menudo hacia la cámara para buscar al espectador: se rompen completamente las reglas y los trucos del cine clásico, donde el dispositivo filmico desaparecía completamente. Respecto a este punto, recordamos la aportación de Carlos Heredero en su trabajo *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad* (2002), donde el autor indaga sobre la nueva forma de entender la estética cinematográfica por parte de la *Nouvelle Vague* francesa. Heredero afirma, respecto al realismo de esta corriente cinematográfica:

La consciencia lingüística, la reflexividad, la búsqueda de nuevas formas de realismo, la vivencia subjetiva de la imagen, el trabajo con la materialidad estética del tiempo, la discontinuidad y la rupturas narrativas, el subrayado estilístico y la quiebra de la transparencia conforman unos modos y unas formas, un discurso y un sentido, que todo el cine de la modernidad -con la Nouvelle Vague a su cabeza- vendrá a poner en el primer plano (Heredero, 2002: 176)<sup>26</sup>.

A este propósito, Zunzunegui considera *A bout de souffle* como un filme que rompe e irrumpe dentro de la modernidad, separándose del cine clásico e introduciendo “una imagen que sabe a mera imagen”, es decir, una imagen que la mirada del espectador considera como tal, sin confundirla con la realidad. El cine, a partir de esta época, empieza a ser definido como un cine de ruptura, pero también de restauración (2008: 77). En este

---

25 Corriente cinematográfica que cambió la percepción de la realidad dentro de las películas. Surgida en la década de los '50, reaccionó contra las estructuras impuestas por el cine francés de aquella época. Entre sus exponentes más relevantes recordamos Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette. Las características principales eran un bajo presupuesto y un montaje discontinuo.

26 Estos aspectos de los que habla Heredero están muy presentes dentro de la filmografía de Godard, por ejemplo.

sentido, podemos considerar la ruptura como el uso, por parte de los directores de esta corriente cinematográfica, de fragmentos ya utilizados de obras preexistentes, en vez de usar “materia prima”: sin duda, uno de los elementos empleados en la película de Godard es el de los amantes que huyen, los “amantes perseguidos”, temática que ha sido desarrollada en el cine clásico americano de formas distintas y por parte de directores muy relevantes, como Fritz Lang o Nicholas Ray:

Cabe ir un poco más allá y señalar que Godard, tomando como punto de partida las imágenes y los textos que el siglo XX ha ido construyendo acerca de su propio devenir, nos entrega una meditación a veces críptica pero siempre poética sobre los acontecimientos del pasado en la que (...) se borran y se contaminan con la finalidad de dar cuerpo al viejo sueño que sostenía que el cine está hecho para registrar el pensamiento, bajo una cierta forma de lo visible” (Zunzunegui, 2008: 84).

Con esto, el autor se propone recordar que la modernidad de las “nuevas olas” reside en la recuperación de elementos clásicos, propuestos de otra forma, en una especie de “collage polifónico” donde todo lo que antes ya estaba funcionando, ahora se transforma en algo distinto: cuando una imagen entra en contacto con otras da origen a un objeto artístico siempre diferente. A este propósito, Pier Paolo Pasolini afirma: “La nostalgia del cine clásico es uno de los elementos del cine de poesía. El cine clásico se hace sin nostalgia por el cine clásico, sin siquiera consciencia de su existencia. Desde el instante en que el cine clásico se convierte en mito, sueño de infancia o ideal de estilo, se convierte en uno de los elementos activos del cine de poesía” (Pasolini, 1972: 20).

Pier Paolo Pasolini considera que la presencia del cine clásico en el cine moderno de los años 60 y 70 es debida al hecho de que el primero se ha transformado casi en un mito, como una fórmula a la que todos los grandes cineastas hacen referencia a la hora de elaborar sus creaciones cinematográficas. Es casi imposible separarse del mito de la clasicidad en el cine, que siempre ofrecerá la riqueza de medios que posee para permitir la reelaboración en un cine distinto, que llamaremos, de hecho, cine moderno. La modernidad consiste en la separación de la forma estilística en la que es contada una historia dentro de la película y, al mismo tiempo, en la aceptación de algunos recursos, sobre todo referidos al contenido de la trama (Pasolini, 1972: 20-25).

Si pensamos en algunos de los directores y cineastas modernos que han aportado notables cambios al concepto de cine clásico, deberíamos acercarnos, según Zunzunegui, a



la obra de tres personalidades distintas que, sin embargo, han consagrado el nacimiento de un tipo de cine que toma en consideración este intento de unión entre ruptura y recuperación: Akira Kurosawa, Abbas Kiarostami y Aki Kaurismäki. Desde Japón a Finlandia, pasando por Irán, en este viaje cinematográfico encontramos todas las posibles características de un cine que se propone ir “más allá” de lo canónico, para superar ciertos límites “clásicos” y abarcar unas características más bien cercanas a un cine que podríamos definir como moderno.

Akira Kurosawa se impone, dentro de este tríptico de directores que se han alejado del cine clásico, como el cineasta más ecléctico, que ha experimentado más influencias, no solo de otras tradiciones cinematográficas, sino también de otros tipos de artes. Santos Zunzunegui define el cine de Kurosawa como impregnado de una especie de occidentalización, derivada por las distintas influencias que el mismo cineasta ha tenido a lo largo de su carrera:

Simplymente quisiera hacer notar que la obra de un autor es siempre la reescritura de parámetros provenientes de horizontes muy diversos y que (...) no sólo se extraen del campo fílmico. Por eso es vital caer en la cuenta de que el cine es un avatar más de un problema que no es (no puede ser) cinematográfico, sino la actualización del problema virtual de la representación visual. (...) Kurosawa es, sin duda, momento privilegiado de una de esas respuestas, en la que se reformulan los elementos de una antigua cultura y se los transforma al ponerlos en contacto con una moderna tecnología que proviene de un marco exterior (2008: 175).

La grandeza de Kurosawa reside en su capacidad para moverse dentro de las disciplinas artísticas más dispares, desde la pintura hasta la fotografía, pasando por la poesía. No se puede evitar mencionar *Rashomon* (1950), que introduce una nueva mirada cinematográfica dentro del cine occidental, tomando en consideración una narración “poliédrica” que se desarrolla según distintos puntos de vista. En la película en cuestión, ocurre esencialmente lo mismo que en casi todas las películas del director: se trata de obras realistas, que intentan tomar en consideración la realidad social, utilizando estrategias distintas y muy lejanas de un cine clásico. Uno de los recursos más utilizados en el cine de este director es, sin duda, el flashback como estrategia narrativa para considerar unas miradas diferentes y, sobre todo, un tiempo del discurso distinto, como el retorno a un momento pasado.

Sin embargo, no es solo el uso del flashback lo que marca la diferencia entre Kurosawa y otros autores, sino también la presencia de unos elementos que se encuentran ya en el neorrealismo italiano, del que se halla una profunda influencia en la película *Vivir* (1952), donde:

El tiempo es manipulado a gusto del realizador no sólo con los saltos atrás en el relato, sino también con la utilización frecuente de elipsis que resumen fragmentos de la historia. Excelentes ejemplos de este montaje elíptico son las secuencias del paso de un departamento a otro de la solicitud de construcción del parque por parte de unas mujeres o las diferentes situaciones vividas por el protagonista en sus noches de juerga junto a un joven escritor bohemio, personaje que actúa como una especie de Mefistófeles benigno en este descenso existencial de Watanabe a los infiernos (Farré, 2002).

Esa misma línea de renovación y ruptura con el cine clásico a través de la reelaboración de algunos de sus elementos, es seguida también por Abbas Kiarostami, poeta y cineasta iraní que, recibiendo igualmente una importante influencia del cine neorrealista, siempre se ha ocupado de tratar en sus películas temáticas relacionadas con la educación y la didáctica, con una clara resistencia a los esquemas adoptados por el cine de Hollywood.

El cine de Kiarostami, realista y poético a la vez, se plasma en un estilo visual que mezcla la apariencia documental y la representación ficcional en filmes en los que abundan secuencias en tiempo real -con tiempos muertos- y numerosas reflexiones metacinematográficas. Este estilo visual se refleja muy bien en *A través de los olivos* (1994), que se acerca al rodaje de una película en una aldea, o en *Primer plano* (Nema-ye Nazdik, 1990), una historia de un parado que se hace pasar por un cineasta buscando actores. *El sabor de las cerezas* (1997), una película llena de reflexiones morales y éticas, le valió la Palma de Oro en Cannes, pero con ella se agudizaron sus problemas con las autoridades iraníes, un conflicto que irá en aumento, dándose la paradoja de que varias de sus películas no han sido estrenadas en su país. Los mismos temas aparecen en *El viento nos llevará* (Bād mā rā khāhad bord, 1999), en la que se tratan las contradicciones entre el mundo rural y el progreso y en la que destaca el uso del fuera de campo (a una quincena de personajes los oímos pero no los vemos).<sup>27</sup>

---

27 Información tomada de la web de recursos cinematográficos de INTEF, en el apartado “El cine como recurso didáctico, Módulo 7a - Historia del cine: El siglo XXI. Abbas Kiarostami”. Sin firma ni fecha.

Esta consideración del cine de Kiarostami representa otra gran referencia a un cine que rompe y renuncia a la narratividad clásica así concebida dentro del cine norteamericano, para adentrarse en el concepto de modernidad, con ciertos aspectos muy cercanos a la poesía. Las películas de Kiarostami renuncian a una narración consecutiva y rigurosa, liberándose con el empleo de tiempos muertos, espacios vacíos y personajes interrumpidos, que no avanzan, que se quedan inactivos, así como ya hemos considerado en la obra de Kurosawa y veremos ahora en la de Kaurismäki, tres directores que, inevitablemente, prolongan el legado del cine neorrealista italiano.

Adrián Martín (2007) dice, a propósito de Aki Kaurismäki: “Sus filmes son verdaderamente singulares, (...) combinando la modestia de recursos con la tenacidad de una visión artística. (...). Sus películas describen las cotidianidades de la vida diaria, las relaciones que se vienen abajo presa de la inercia, las no-acciones, o simplemente tiempos muertos, pasividad o tedio” (Martín, 2007).

Pilar Carrera se ha ocupado insistentemente de la labor de este director finlandés, al que define como un “clásico postmoderno” (Carrera, 2012: 13), ya que ha sabido instalar elementos novedosos dentro de la forma clásica de sus películas. Las historias de Kaurismäki son las de unos personajes de la vida cotidiana: “Basureros, mineros, matarifes, cerilleras, cotidianidad sin atributos, cuasi naturalista, se adentran (...) en los reinos de cuento de hadas, del cine negro, en los aledaños del melodrama” (2012: 14). Las novedades de las que habla la autora se reconocen dentro de la “capacidad de ahorro narrativo, encaminada a conseguir el máximo efecto con los mínimos recursos expresivos. Su capacidad de síntesis visual es notable” (2012: 61). Carrera reflexiona sobre los textos elípticos de sus películas, donde “al espectador le corresponde completar la historia allí donde la cámara decide no dar testimonio” (2012: 62). Con esta reflexión, vamos al concepto de mirada constructora del personaje que completa el relato filmico: “Kaurismäki deja al espectador, siempre en libertad vigilada, completar, reconocer (...). Pone ante sus ojos escenas familiares, aprovecha del patrimonio cultural, filmico, literario, periodístico (...) para ahorrarse explicaciones innecesarias, redundantes” (2012: 62). En esta voluntad por parte del director de dejar al espectador participar de la construcción del relato filmico, reside un deseo de sugerir más que mostrar y dejar que cada uno de los espectadores-

lectores elabore una idea propia. En este aspecto, se puede reconocer el alejamiento de una huella más clásica a favor de un proceso de ruptura.

Carrera, además, ha marcado la importancia de las relaciones interartísticas dentro de las películas de Kaurismäki. Por ejemplo, hablando de la película *La Havre* (2011), subraya el hecho de que esta obra: “Conmemora momentos filmicos, literarios, musicales (...), intercalando por doquier retazos de cultura de masas, todos ellos perfectamente integrados en la sobriedad de su propio relato, se convierte en *Le Havre* en un calambur construido sobre su propio relatar, en una pirueta de su propia «filmicidad»” (Carrera, 2012: 188). La autora marca la presencia dentro del cine de este director de elementos que provienen de otras artes que, además, se encuentran como sombras dentro de la narración. Apoyamos esta reflexión considerando el cine alusivo de este director como rico en elementos esencialmente sugeridos y casi nunca mostrados.

De hecho, en las películas de Kaurismäki, lo que destaca es esencialmente el uso de estos tiempos muertos, de las no-acciones, que reclaman la tesis de Deleuze del cine que ha perdido su aspecto de acción para transformarse en un cine de visión, donde los personajes no actúan, sino que se quedan en un espacio cristalizado, observando la realidad y reflexionando sobre ella. Un ejemplo podría ser *Nubes pasajeras* (1996), donde se habla de una historia muy real y cercana a las historias de la gente precaria y, en concreto, en este caso, de las vicisitudes de una pareja que intenta satisfacer sus propias necesidades de supervivencia después de la pérdida del trabajo. Aquí se despliegan la desolación, los espacios vacíos y los personajes que no actúan, que se quedan inermes, que no reaccionan ante la derrota, permaneciendo inmóviles y mudos. Una no-acción. Este estilo que utiliza la “ausencia” como recurso es una estrategia fílmica que toma en consideración la posibilidad de hablar de un cine más moderno, incluso poético. Además, el contenido tan cercano a la realidad cruda y dura, nos recuerda al cine neorrealista italiano que, no obstante, aun considerando como objeto de sus películas la terrible dimensión destructora de la guerra y la precaria realidad de la postguerra, se separa de lo real a la hora de contarla, con una atmósfera pasiva y helada que recuerda a la de Kaurismäki.

“La retención de la emoción, la voluntad de desnudez, el destilado preciso de los elementos dramáticos puestos en juego, de un lado; la implacable inmovilidad de una

cámara que parece clavada en el suelo, el juego estilizado al extremo de los actores, la utilización de la música y la banda de ruidos, de otro” (Zunzunegui, 2008: 105). Es así como Zunzunegui define el cine de Kaurismäki, calificándolo, además, de “cine enfriado”, que se deja “contaminar” por otras artes, sin renunciar a “apoyarse” en la historia del cine. De hecho, el mismo Zunzunegui recuerda que el cine de Kaurismäki asume la modernidad a la vez como ruptura y restauración, una dimensión con un aspecto doble. Se toma en consideración, por ejemplo, la escena de *Juha*, película del 1997, donde hay un claro retorno al filme mudo, sin diálogos, que son sustituidos por algunos intertítulos, donde la restauración se traduce en una reescritura de la tradición: “Un minimalismo expresivo basado en el uso de un repertorio voluntariamente restringido de recursos: la autolimitación en relación con los diálogos y el cromatismo, la búsqueda de formas esenciales, el espesor conceptual propio de la monumentalidad lapidaria” (2008: 111).

Pero volvamos sobre el caso de Kurosawa. El uso de estos recursos utilizados por estos directores, como el de las elipsis, subraya la presencia de la ausencia, de estos tiempos que se contraen para pasar a otra escena, en unos saltos temporales que representan una separación esencial del cine norteamericano que solo ha intentado, a lo largo de toda su historia, evitar estos recursos cinematográficos. Esta dilatación temporal ha supuesto para el cine de Kurosawa una ruptura con la clásica narratividad fílmica, considerando sus películas como obras que superan en un cierto sentido la clasificación de simples “filmes” y que se pueden situar, según Zunzunegui (2008), dentro de horizontes muy distintos. Todos los parámetros utilizados en el cine de Kurosawa se desarrollan en diferentes campos artísticos, desde la poesía hasta la pintura, convirtiendo el cine en un espacio de experimentación artística.

La modernidad del director japonés se encuentra en este tipo de experimentación, ya que en su cine se reformulan algunos elementos de una cultura antigua (como la japonesa) y se los transforma al ponerlos en contacto con la tecnología moderna. El cineasta, además, siempre ha intentado separarse de la catalogación de director realista que se le ha dado a lo largo del tiempo, aunque, por ciertos aspectos, su producción haya sido encuadrada en el realismo poético, por su utilización de un contenido real adaptado a través del uso de algunos recursos que podemos definir poéticos (como la elipsis). Más que realista, podemos

considerar la obra de Kurosawa como influenciada también por el neorrealismo italiano, del que coge aspectos que se refieren principalmente al contenido (por tratar temas reales y muy cercanos a la vida cotidiana de los personajes) y a la manera de contar este mismo contenido, a través de recursos de los que ya hemos hablado anteriormente, como la elipsis, la metáfora, etc. Si tomamos en consideración la película *Vivir* (1952), este aspecto es particularmente evidente, por el hecho de que en este filme se denuncia la crisis económica y social que Japón estaba atravesando en la postguerra. Principalmente, Kurosawa concentra su atención en la lucha personal del protagonista, Watanabe, que intenta de todas las maneras posibles afrontar la crisis, y para ello el director utiliza unos recursos formales y estilísticos muy peculiares. De hecho, el espectador asiste a la proyección de pequeños fragmentos que se relacionan con recuerdos o momentos significativos de la vida del protagonista, cuya reconstrucción está enteramente en sus manos. Así que el espectador mismo participa en la realización de la película, se convierte en un constructor activo, mientras que los personajes acaban siendo víctimas de sus propias condiciones.

El cine de Kurosawa es, según Zunzunegui, esencialmente un cine moderno por estos elementos distintivos y por las técnicas compositivas que utiliza el director japonés a la hora de narrar:

De esta manera, mediante el uso de varias cámaras, se consigue evitar la retórica del plano/contraplano para elaborar una auténtica poética del espacio que, en palabras de Gilles Deleuze, puede dar lugar al nacimiento de un “espacio-aliento” en el que cuenta más su dimensión conflictual que su característica (vital en el cine clásico occidental) de proporcionar un marco ideal, continuo, capaz de unificar en términos sensibles la narración. Bien entendido que para Kurosawa no se trata tanto de violar una regla como de mantenerse al margen de cualquier preceptiva prefijada (Zunzunegui, 2008: 173).

Zunzunegui subraya la presencia en el cine de Kurosawa de una dimensión espacio-temporal que no es determinante en cuanto tal, sino más por el conflicto que esta misma crea con los personajes. Es decir, que todo el tiempo y el espacio narrados representan, en cierto sentido, la proyección de todos los conflictos y de todas las luchas internas que los personajes estén viviendo en ese preciso momento. Los mismos protagonistas de las películas de Kurosawa no perciben el tiempo como consecutivo (esto es, en su desarrollo y en su avance), sino como un espacio condensado, un presente eterno donde se congelan todas las acciones, llevando inevitablemente a la parálisis.

Es oportuno considerar que el aspecto poético dentro de las películas de Kurosawa y de los otros dos cineastas de los que nos estamos ocupando (Kiarostami y Kaurismäki) se identifica con todos los elementos analizados y, particularmente, con el manejo de la temporalidad, que tiene que ver con el uso de las elipsis y con la presencia de lo ausente en el discurso fílmico que, de alguna forma, rompe con la linealidad narrativa de las películas clásicas.

De aquí surge otra cuestión: ¿es posible considerar el cine moderno como un cine poético? Antes de resolver esta cuestión es esencial definir el concepto en sí de cine moderno. Según Deleuze (1987) en su *Imagen tiempo*, la consideración de “moderno” está estrictamente relacionada al nuevo uso de lo hablado y de lo sonoro: el acto de habla supone una emancipación o, más bien, una independencia de la imagen, ya que los dos elementos del cine pueden existir separados el uno del otro, considerando que cada uno adquiere un valor por sí mismo. La diferencia es que el cine mudo utiliza, según Deleuze, lo hablado en forma indirecta, es decir, a través de la lectura de las didascálicas en la pantalla. En el cine clásico, con el sonoro, lo hablado adquiere una forma directa y una total dependencia y pertenencia a la imagen. En el cine moderno, según Deleuze, hay una dimensión muy particular de la voz que el autor llama “estilo indirecto libre”, acercándose a lo que Pasolini define como subjetiva libre indirecta del llamado cine de poesía. Deleuze resume esta idea, afirmando:

El cine moderno desarrolla así nuevas relaciones con el pensamiento, desde tres puntos de vista: el borramiento de un todo o de una totalización de las imágenes en provecho de un afuera que se inserta en ellas; el borramiento de un monólogo interior como todo del film en provecho de un afuera que se inserta entre ellas; el borramiento de la unidad del hombre y del mundo en provecho de una ruptura que ya no nos deja más que una creencia en este mundo (Deleuze, 1987 : 250).

El cine moderno, según Deleuze, se ha edificado en el derrumbe del sistema sensoriomotor, en la incapacidad por parte de los personajes de actuar activamente dentro del desarrollo de la historia: las acciones están como congeladas y el sonoro ya no pertenece a la imagen en sí misma, no es dependiente de ella, como hemos definido anteriormente, sino que cobra una “autonomía cinematográfica”, porque ya no se asiste a un desencadenamiento acción-reacción, de dependencia causal y directa (1987: 321).

La modernidad es entendida y explicada aquí como un intento de superar las “dependencias” entre algunos elementos del cine, ya que no se puede hablar de un único conjunto, sino de separaciones, rupturas: en el cine moderno no tenemos una separación entre la imagen donde ocurre la acción y la que nos enseña las didascálicas para entender los diálogos; ni siquiera el sonoro está tan relacionado con la imagen que nos olvidamos de su singularidad. El cine moderno proporciona una lectura completa de una imagen por sí misma y que solo la concierne a ella y que retorna, en cierto modo, a la consideración de una imagen pictórica, única en su totalidad.

Deleuze precisa el concepto de un cine moderno como un cine capaz de restituir la realidad a través de “un ir y venir entre la palabra y la imagen” (1987: 326). Volviendo a la anterior cuestión sobre el hecho de considerar el cine moderno como un cine “poético”, podemos recuperar esta tesis de Deleuze y aplicarla, no a todo el cine moderno, pero sí a algunos cineastas y directores que han intentado superar las barreras y los límites del cine clásico narrativo, descubriendo y elevando el cine a un instrumento capaz de contar de formas absolutamente innovadoras y eclécticas, donde consideramos lo poético justo en esta capacidad de superación. Algunos de los directores que Santos Zunzunegui menciona como capaces de superar las barreras de la narratividad clásica y que encontramos en el cine moderno y contemporáneo son, de hecho, los que hemos analizado en este epígrafe y que en su cine mantienen esta independencia de la imagen respecto a lo sonoro y del sonoro respecto a la imagen, que utilizan unos recursos filmicos que cambian el concepto de tiempo, proporcionando una noción del mismo más relacionada con el punto de vista de los personajes que con el desarrollo de las acciones.

Ramón Carmona, en su obra *Cómo se comenta un texto filmico*, también se preocupa por la cuestión de la “puesta en serie no narrativa”, haciendo una distinción entre diferentes tipos de filme no narrativo: *categorico, retórico, abstracto o asociativo*. Con cine narrativo, el autor se refiere esencialmente a aquellas películas que remiten a unas leyes “históricamente institucionalizadas” para la narración. Todas las películas que no pertenecen a los filmes narrativos de ficción y a los filmes narrativos de tipo documental se definen, según Carmona, como “films no narrativos” (2010: 199).



Según el autor, en el primer tipo, el filme *categórico*, se encuentran las películas con unas mismas características, ya que afirma: “Cada categoría debe ser reconocible como diferente de las demás (...), un film de este tipo tiene una categoría que sirve para dar coherencia al conjunto y una serie de subcategorías que permiten dividir la totalidad en segmentos” (2010: 200), y añade: “Un film basado en este principio de organización incluye segmentos articulados de acuerdo con otros principios (abstractos, asociativos, retóricos o narrativos). Al segundo tipo, pertenecen los films que se basan en principios retóricos, como, por ejemplo, los spots publicitarios convencionales o los filmes de propaganda electoral. Carmona afirma “el sistema retórico implica cuatro presupuestos básicos: se centra en la manipulación de los espectadores para inducirlos a asumir una convicción acerca de algo, una creencia emocional diferente o a actuar de modo determinado” (2010: 201). Respecto a las películas abstractas, se trata de películas que “yuxtaponen elementos para comparar o contrastar cualidades, tamaños, colores o ritmos. En este tipo de film no es necesaria una lógica composicional ni argumental, como en la organización retórica, ni tampoco los elementos tienen por qué articularse en torno a categorías. Una moneda y una pelota pueden ir juntas por el hecho de ser ambas redondas o una naranja y un vestido por ser del mismo color, etc.” (2010: 202). Casi todas las películas tienen unos elementos similares, aunque no todas los utilicen como principio ordenador. Los filmes de base asociativa, por otro lado, “sugieren cualidades expresivas y conceptos, yuxtaponiendo series de objetos capaces de producir sensaciones o percepciones semejantes en el espectador” (2010: 203). Carmona afirma que estos objetos no tienen que ser del mismo tipo o categoría sino que tienen que proponer una cierta lógica relacional, una vez que estén colocados juntos, según una asociación semántica que se establece en la mirada espectadorial (2010: 204). Este tipo de mecanismo proviene de la poesía lírica y en las películas tiene el mismo procedimiento, pero utiliza las imágenes. De todos modos, todo ocurre en los ojos del espectador y no “en la objetividad de la pantalla, donde lo único que existe es una yuxtaposición física, no significativa a priori” (Carmona, 2010: 204).

### 2.5.2 El guion: límites de una escritura restringida

Analizando las relaciones entre cine y literatura, no podemos evitar tomar en consideración un elemento básico de estas conexiones, que constituye el primer documento de construcción del relato de la película: el guion. Según Marie Anne Guerin (2004), el guion es el primer nivel narrativo que encontramos dentro de una película, donde se desarrollan todos los acontecimientos inscritos en la “fábula” cinematográfica: “Los lazos entre cuento y película son poderosos. El cuento cinematográfico expresa con precisión una pertenencia al tiempo que transcurre y a sus entrelazamientos” (Guerin, 2004: 10). La autora intenta explicar que el proyecto narrativo del cine que se sitúa en el guion es una anticipación de lo que será visionado en la pantalla más adelante y que tomará la forma de imagen, así que sin relato no hay cine. El guion es, por eso, la primera forma de relato y de unión entre la literatura y el cine.

La trama, el orden de las escenas y los diálogos, que son elementos pertenecientes al guion, se traspasarán a la pantalla gracias a los actores y a la puesta en escena. Pero es interesante considerar que el mismo guion no es una obra acabada, sino sujeta a muchas mutaciones durante su realización, así que no se puede hablar definitivamente de la unicidad del guion sino de un deseo inicial que posiblemente se realizará dentro del desarrollo del rodaje de una película (2004: 11). Por cierto, es imprescindible también la presencia del espectador como receptor del guion y del relato cinematográfico. Además, según la autora, el relato cinematográfico se realiza en dos tiempos: el primero es el de la recreación de la realidad, a través del guion y las intenciones iniciales, y el segundo constituye todo lo que viene después (2004: 13).

Javier López Izquierdo atribuye al guion una cierta retórica, afirmando: “El guion es, en sí mismo, un artefacto retórico, porque pretende hacer ver y oír una película virtual” (López Izquierdo, 2009: 30). En este caso, la retórica reside en el hecho de que el guion tiene que tener un discurso persuasivo y convincente (característica de la retórica). Ciertamente, según el autor, que el guion no son simplemente las palabras, sino que estas mismas palabras son “la primera herramienta del guionista” (2009: 31) y con la que tiene que componer la historia. El guion es una obra incumplida e inacabada, que solo da la alusión

de la historia y no se le puede considerar una novela en sí: “Pretende que el lector construya virtualmente una película y alude a las imágenes que constituirán el filme” (2009: 33). López Izquierdo habla de “escritura restringida” refiriéndose al guion, una escritura limitada, que no puede decirlo todo en un equilibrio entre ser la guía para hacer una película y una guía para construir una historia. Existe un concepto de guion que alude a la ambigüedad, ya que no tenemos claro en el relato audiovisual lo que realmente será el producto final de la película (Eco, 1971: 80-81), y un concepto de guion como traducción, como un texto para traducir la palabra a imagen (Pasolini, 2006: 36), aunque no todos los estudiosos o cineastas estuvieran de acuerdo con estas afirmaciones.

Un aspecto muy importante que hay que tener en cuenta en el guion es el diálogo, entendido como la parte “teatral” del cine. El sentido de esta reflexión reside claramente en el hecho de que, en el teatro, la acción reside especialmente en los diálogos. Sin embargo, abrimos un paréntesis sobre una cuestión que lleva a muchas reflexiones. Es decir, que el cine, gracias a la llegada del sonoro, aporta un elemento muy significativo, que no existiría sin el sonido y que es el silencio: “El cine sonoro ha inventado el silencio (...). Si es el sonido que puede producir la sensación de silencio, incluso de soledad o reconcentración, ello quiere decir que el silencio en el cinema es una construcción, requiere, como conducir una conversación a determinado punto de interés, una elaboración” (López Izquierdo, 2009: 64). El silencio genera un espacio distinto, que no es vacío, sino que sustituye a la palabra a través de alguna acción, expresión o situación que tenemos delante. Decimos que con el silencio obtenemos las pausas, cambios de planos y también un cierto ritmo diferente de la película (2009: 65-66).

Está claro también que los diálogos poseen una cierta característica de “desambiguación”, es decir, que a veces a una imagen no le corresponde exactamente lo que se afirma en unos diálogos entre los personajes, ya que los diálogos en sí pueden aclarar o no lo que se ve en la imagen o en un plano (2009: 79). Otro aspecto a tener en cuenta es que “los diálogos cinematográficos son ricos en desplazamientos” (López Izquierdo, 2009: 82); esto significa que los personajes, al hablar, desplazan la cuestión hacia otra: desviar el proceso mental hacia un tema diferente del iniciado. Con esta estrategia, también el espectador participa del significado del diálogo, dando una mirada

propia a la escena. El “juego” de los desplazamientos muchas veces adquiere un sentido cómico, de malentendido. De hecho, López Izquierdo afirma: “El desplazamiento es, pues, una desviación de la réplica, por la que se pone acento psíquico en un aspecto ajeno al interés del interrogante. Como tal deslizamiento, puede construir frases dotadas de un cierto humor que, siendo desorbitadas, mantienen una apariencia lógica” (2009: 83).

Sin embargo, nuestra atención se focaliza esencialmente en el concepto de “poética del guion” (2009: 97), introducido por el autor. Tomando en consideración el concepto de poética aristotélica, como el estudio del discurso poético referido especialmente a la tragedia y al teatro, López Izquierdo propone el concepto de poética del guion como el análisis de la forma en la que este está escrito. De hecho, afirma que “el guion no es la historia -ni la película tampoco-. La historia surge en la encrucijada del lector con la obra” (López Izquierdo, 2009:100). Lo que se refiere a la poética es la forma de los acontecimientos, es decir, cómo se desarrollan dentro de la trama.

En este sentido, la participación del espectador o lector es fundamental para dar esta forma a la trama, ya que es él quien construye los acontecimientos. Sin embargo, es muy importante distinguir entre los acontecimientos “formadores” y los “evocadores”, así como afirmaba Todorov (1996: 76-77), ya que “los acontecimientos evocadores no fomentan la sucesión ni son causa de otros acontecimientos. Son aquellos que no generan una secuencia narrativa, sino que, en todo caso, evocan o traen la memoria de otros acontecimientos” (López Izquierdo, 2009: 105).

Estos elementos evocadores son, según nuestra investigación, la clave para considerar la poeticidad dentro del cine: referencias al pasado o a otros acontecimientos, así como a una persona, a un concepto o a una emoción. En *El espíritu de la colmena* (1976), Víctor Erice utiliza mucho estos elementos evocadores, por ejemplo cuando Ana encuentra al fugitivo: este personaje lo asociará continuamente con Frankenstein, el monstruo que había visto en el cine del pueblo.

Más allá de estas consideraciones, y retomando el concepto de lo poético dentro del guion, en este trabajo de investigación entre cine y poesía resulta necesario volver a mencionar a un gran poeta como Federico García Lorca que, como figura ecléctica por haberse ocupado no sólo de poesía, sino también de otras artes como el mismo cine, nos

dejó *Viaje a la luna* (1929), su único guion, como vimos en el capítulo segundo de esta tesis. Antonio Monegal, a propósito de este guion, realiza una amplia reflexión:

Es una obra crucial, porque es un texto de encrucijada. Lo que para otros pueden haber sido márgenes y fronteras, el límite de lo extremo, estaba en aquella época en el centro de las preocupaciones del poeta. Así que este *Viaje a la luna* es el lugar privilegiado de varios cruces y encuentros: concurren en él la poesía, el cine y el dibujo, y esta correspondencia entre las artes que se da dentro de la propia producción de Lorca refleja emblemáticamente los intercambios -y rivalidades- entre tres amigos, Lorca, Dalí y Buñuel (Monegal, 1994: 11).

Con este primer acercamiento, Monegal quiere subrayar la continua búsqueda de un diálogo entre las artes dentro del guion de Lorca, punto central de esta conexión.

Monegal reflexiona sobre el hecho de que el guion es un “intermedio” entre un texto escrito y una película y que en el caso de este guion en concreto, el filme no existe (1994: 13). El texto parece ser un híbrido, a mitad de camino entre lo literario y lo cinematográfico: no es ninguno de los dos, pero ambos elementos convergen en él. Compartimos la reflexión de Monegal sobre el hecho de que en este guion el concepto de poesía es “un fenómeno que trasciende la división entre las artes” (1994: 14). Con esto, Monegal subraya el hecho de que este guion supera los límites del cine con una forma narrativa *prosaica*, para optar por un cine no narrativo y, por eso, *poético*: “Renuncia a construir un universo mínimamente verosímil y se apoya exclusivamente en el valor de las imágenes, explorando al máximo las posibilidades del cine mudo” (1994: 15). Esto ocurre porque Lorca se preocupa de enfatizar la metáfora estética en vez del drama de la trama, en una metaforización del deseo y de la frustración (1994: 18). Significativa la reflexión de Monegal sobre el hecho de que este guion no contiene su propia clave, ya que su significado está presente en su lenguaje poético: “No se detiene en el lenguaje cinematográfico (...) porque está dado por el lenguaje poético” (Monegal, 1994: 18). Está claro que cada elemento de este guion no es en ningún caso simplemente un objeto o una figura, sino una imagen o, más bien, un signo, como la luna (1994: 25). La luna presente en el título y dentro del guion como metáfora, quizás del mismo cine, tiene significados múltiples, ya que este elemento está muchas veces relacionado con diferentes objetos, como el pez. El pez- luna quizás se refiera al homosexual y al deseo frustrado de expresar esta homosexualidad por parte del protagonista de la película. Sin embargo, no es este el punto en el que nos queremos detener a propósito de las reflexiones de Monegal. Lo que

consideramos significativo a la hora de exponer nuestras ideas sobre el guion, es que Monegal subraya el hecho de que “fue el interés por las posibilidades del movimiento cinematográfico lo que inspiró a Lorca a escribir el guion” (1994: 37). Este movimiento, entendido como movimiento artístico, de pasaje de un arte al otro, es la definición de diálogo intermedial que está en la base de nuestra investigación; es también el viaje que no lleva a ningún lado y que es, quizás, la metáfora del cine mismo: “Un viaje imaginario visto por espectadores que no se mueven de su sitio” (1994: 37). Así que, volviendo a la “luna”, resulta ser “un lugar poético, al que nunca se llega del todo porque no es posible penetrar completamente en su misterio” (1994: 37). El cine es un lugar poético, el no-lugar que supera los límites entre todas las artes, ejemplo de intermedialidad.

De aquí percibimos el aspecto de lo “sugerido” y “no mostrado”, de lo misterioso, que sabemos que está pero no conseguimos ver claramente y que es justamente este “discurso poético”, así como lo llama Monegal, inscrito en *Viaje a la luna*, que no cuenta una historia sino que da un enfoque distinto a la poesía de Lorca. Monegal concluye con una reflexión muy significativa a propósito de este guion: “Lleva la tensión expresiva entre cine y poesía hasta el límite de lo posible, hasta entrar de lleno en lo imposible. (...) Tal como está, a medio camino entre la poesía y el cine, entre el papel y la pantalla, en tierra de nadie, es donde *Viaje a la luna* nos ofrece un espacio de reflexión más sugerente” (1994: 40). Con esto Monegal insiste en el hecho de que la poeticidad en esta obra se encuentra en su capacidad de sugerir lo imposible, superando los límites entre las artes y adentrándose en el territorio complejo del diálogo interartístico.

### 2.5.3 Cine, literatura y realismo

Respecto a la recreación de la realidad, la presencia del guion revela un aspecto muy interesante del cine, que se encuentra más allá de la propia escritura de diálogos o de acontecimientos que los espectadores encontrarán en la pantalla. Àngel Quintana (2003) reflexiona sobre este aspecto considerando el concepto de mimesis, analizado por Aristóteles en su *Poética*. El filósofo griego definió la mimesis como un acto natural del hombre, al que, de hecho, consideraba esencialmente un animal mimético (Aristóteles, 1974: 135-136). Seguramente, el pensamiento de Aristóteles es fundamental, aunque Platón haya contribuido a la concepción de la mimética como arte que imita las imágenes, porque las cosas mismas no son más que imágenes. De esta forma, el artista engaña con estas mismas imágenes y se puede considerar más bien un imitador. El artista verdadero es el que crea a partir de la imitación (Quintana, 2003: 45). Por lo tanto, la mimesis no puede ofrecer una verdad ideal, y por este motivo, no puede ser considerada como una forma de conocimiento de la realidad en sí. Así que el pensamiento aristotélico y el platónico contrastan por el hecho de que el primero hace de la mimesis un aspecto natural del ser humano. Sin embargo, Aristóteles afirma que la mimesis es una forma de ordenar el mundo en la que se basa el proceso de aprendizaje que poseemos desde la infancia, que nos permite entrar en contacto directo con la realidad. La mimesis no imita el mundo copiando con fidelidad, sino que se trata de una imitación de tipo creativo y que es una característica también del relato: ordena para dar un sentido a las acciones humanas (2003: 48-49). Aquí Quintana retoma el concepto de imitación como creación de este orden, considerando también la obra de Paul Ricoeur (1987), según el cual la mimesis ha de poseer verosimilitud, que nos permite hacer creíble una realidad construida mediante un discurso poético (1987: 50). Aquí se toma en consideración el pensamiento aristotélico de creatividad del poeta a través de la ficción, es decir, a través de la invención y, por esto, se concibe como creación.

Así que, considerando el concepto de mimesis que acabamos de delinear, ¿qué ocurre con el relato cinematográfico? ¿Qué es lo que define este relato como una acción mimética en este sentido de creación y qué es lo que lo diferencia de las otras artes clásicas? Hablando del cine, Quintana lo define como un arte tecnológico (ya que se realiza

también gracias a varios dispositivos tecnológicos) y no hace referencia solo al dispositivo material y tecnológico sino al hecho de que, gracias a esto, ya no se puede considerar la unicidad e irreproductibilidad de la obra. Esto ha contribuido a crear una idea de reproducción mecánica de la realidad, provocando una crisis dentro del arte contemporáneo (Quintana, 2003: 55).

Para llegar a ser considerada una imagen como artística a todos los efectos, habrá que separarla del contexto tecnológico y concentrarse en los aspectos y procesos expresivos que hacen de ella una creadora de realidades, reproducidas por analogías. Respecto a la imagen tecnológica, que comprende la imagen cinematográfica y, por supuesto, también la imagen fotográfica, Quintana reflexiona sobre el pensamiento de Roland Barthes, (1986) quien afirmó que el contenido es una parte fundamental de la imagen fotográfica y que representaría el reflejo objetivo de lo que el fotógrafo ve enfrente de sí mismo. Según Barthes, no hay que caer en el peligro de considerar objetivo este arte, ya que detrás de una imagen fotográfica hay un pensamiento precedente y un punto de vista que hacen del relato fílmico o de esta imagen fotográfica un elemento subjetivo (1986: 58).

El cine y, por ende, el relato cinematográfico, puede considerarse como una expresión de la realidad, que construye formas distintas y nos regala un punto de vista subjetivo respecto a esta misma realidad. Quintana afirma que “el cine se mueve constantemente entre la transparencia realista que da cuenta de la realidad física y la subjetividad que marca los diferentes procesos que han intervenido en la construcción de las imágenes” (2003: 63). Con esta afirmación, el autor habla de una doble naturaleza del cine (tomando en consideración el pensamiento de Arthur Danto) que, por un lado, posee la objetividad y la transparencia de mostrar la realidad así como aparece y, por el otro, se insinúa el aspecto más subjetivo que deriva de los procedimientos utilizados por el cine o por la fotografía y que les permiten crear una realidad única y distinta respecto a la que se proponen imitar.

Hablando del relato cinematográfico, la historia que imita la realidad asume su aspecto más subjetivo gracias a la presencia de elementos como el montaje, los planos y otros elementos que construyen la historia de forma completamente distinta respecto a la realidad así como se presenta.



Si consideramos el realismo dentro del cine, uno de los episodios que nos recuerda más a esta característica es, sin duda, la reacción de los espectadores que se levantaron al ver que un tren se “dirigía” hacia ellos desde dentro de la pantalla, en la película de los hermanos Lumière<sup>28</sup>. En principio se podría hablar de alucinación o de ilusión del cinematógrafo, aunque Burch (1991), en su *Tragaluz del Infinito*,<sup>29</sup> nos recuerda que Christian Metz menciona la superación de esta consideración de la imagen cinematográfica, para hablar definitivamente de una suspensión de incredulidad, como un pacto que establecemos con la obra cinematográfica que visualizamos. En su obra, Burch hace alusión diégesis, considerándola como el conjunto de todo el procedimiento narrativo, como la unión espacio-temporal donde encontramos los acontecimientos, los personajes y todo lo que tiene que ver con el proceso narrativo. Por un lado, hablamos de estructurar una realidad que contenga a estos personajes y a unos hechos específicos; por el otro, nos referimos también a la construcción mental por parte del espectador. Burch define la diégesis como “un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico” (Burch, 1991: 247), y esto pone en evidencia el aspecto simbólico de la diégesis cinematográfica, como reveladora de una realidad, que Burch insiste en recordarnos que no se trata propiamente de una ilusión, sino de una representación que es distinta respecto al mundo real tal y como se nos presenta.

Después de haber rastreado en el cine la presencia de un componente realista bastante consolidado, sería importante considerar en qué forma podemos definir la presencia de la realidad dentro del cine, también respecto a las relaciones que este mismo mantiene con la literatura. Quintana nos habla de una cuestión paralela entre el cine y los diferentes géneros narrativos, tomando en consideración el pensamiento de Kate Hamburger (1995),<sup>30</sup> que afirma que ambas artes poseen los mismos problemas respecto a los puntos de vista, temporalidad, etc. Los orígenes del cinematógrafo residen en el deseo de capturar el mundo a través de lo visible, que en el siglo XIX fue una característica determinante del arte. Pero, puntualiza Quintana: “El deseo de ver el mundo llevó al cinematógrafo hacia lo invisible debido a que la proyección del mundo acabó revelando

---

28 Lumière, A. y L. (1985): *La llegada del tren a la estación de la Ciotat*.

29 Burch, N. (1991): *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

30 Hamburger, K. (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.

nuestro desconocimiento de lo real y nuestra propia inhabilidad para capturar sus misterios” (Quintana, 2003: 89). Sobre este punto el autor insiste para que nos demos cuenta de que en aquella época se entró en crisis respecto al concepto de visibilidad, porque se aprendió que la vista no era capaz de considerar todas las particularidades y los detalles del mundo. Esto porque empezaba poco a poco a aparecer la idea de una imagen virtual que no tiene en consideración ninguna posible relación directa con un referente visible (2003: 90).

Volviendo al concepto de intermedialidad, la película es considerada como un espacio donde está presente una serie de códigos que pertenecen a otras artes, a discursos definidos como “anteriores”, donde son visibles todos los influjos culturales pasados: podemos definir el cinematógrafo como heredero principal de las estructuras que provienen de otras artes y, por otro lado, como estructura independiente que ha adaptado todos los elementos cogidos de otras artes a sus propias necesidades (Quintana, 2003: 92). Considerando este aspecto, es importante constatar que el cine, gracias a elementos como el montaje paralelo, que permite la visualización de varias acciones simultáneas en diferentes lugares, ha permitido un acercamiento aún más grande a la realidad y a las novelas realistas del siglo XIX de las que hemos hablado antes. Así que esta intermedialidad del cine se considera como el resultado de un proceso de intertextualidad respecto a las otras artes existentes (2003: 95). Con esta reflexión, en este trabajo queremos considerar la superación por parte del cine del proceso de intertextualidad (o intramedial) a favor de la intermedialidad, en la distinción establecida por Irina Rajewsky (2005), donde el cine, a pesar de tener influencias de otros medios dentro de la película, supera los límites que lo distancian de estos mismos medios artísticos.

Además, Quintana señala una diferencia importante entre dos tipos de cine: el cine narrativo y el cine de atracciones. El primero se acerca a la novela también como estructura narrativa, sin miradas hacia la cámara, donde la pantalla aparece como el mundo, o mejor dicho, como la realidad que se presenta delante de nuestros ojos. El segundo se refiere a un cine burlesco, más cómico (Chaplin, Buster Keaton, etc.) (2003: 97-99). Ahora bien, esta diferenciación es necesaria para tomar en consideración un cierto tipo de cine que camufla su intención de ser ficción para representar la realidad. La posibilidad de considerar esta diferencia es interesante a la hora de entender las dinámicas existentes dentro de las

relaciones literatura-cine. Esto porque la novela realista ha influenciado mucho a la forma de narrar del cine, justo porque su intención siempre ha sido la de enseñar la realidad así como se presenta. En el cine narrativo, se han utilizado técnicas para intentar dar al espectador la ilusión de asistir al desarrollo de acciones reales dentro de un espacio continuo, cuya posibilidad ha sido ofrecida por el montaje, que ha unido los fragmentos de la película para acercarla a una percepción de lo real mucho más cercana a la realidad.

Así que, en definitiva, las relaciones entre realismo y cine han cambiado completamente la percepción narrativa, marcando un tipo de narración basada en la “transparencia” y realidad de lo que se representa y ve en la pantalla. No hay que olvidar, como recuerda Jorge Urrutia, que hay que poner entre paréntesis la pretensión de aquellos realistas que insisten en que los lenguajes artísticos producen realidades, cuando se trata de lenguajes convencionales y por esto son convenciones. Así que cuando en un texto filmico se habla de transcripción de la naturaleza, es a través de las convenciones lingüísticas presentes dentro de su sistema de reproducción (Urrutia, 1984: 136-137).

Respecto a las teorías que lleva a cabo André Bazin en su *¿Qué es el cine?* (2001), se afronta la posibilidad de que el realismo cinematográfico no observa la realidad reproduciéndola tal y como es, sino en función de diferentes verdades, distintos niveles de verdad. Es importante también recordar que Bazin no define el cinematógrafo como un arte puro, sino como reproducción de una serie de elementos redefinidos y reelaborados de otras artes y así poder establecer una especie de diálogo con diferentes representaciones de la realidad. El aspecto que, sin duda, Bazin considera realista por excelencia dentro del lenguaje cinematográfico, es también lo que diferencia enormemente el cine de la fotografía. Esta última ofrece una imagen objetiva de la realidad, porque captura una imagen externa del mundo y la vuelve a proponer. Pero la película, en cierto sentido, se revela aún más realista, por el hecho de añadir a esta objetividad también el factor movimiento y el factor tiempo. Además, no podemos hablar de objetividad en el sentido más completo de la palabra, porque justamente este movimiento y este tiempo presuponen también un proceso de selección y división de la realidad (Bazín, 2000: 26).

Así que la imagen llega a ser un elemento fundamental para conocer el mundo de una forma reveladora. Bazin afirma que la imagen cinematográfica revela algunos aspectos

de la verdad de las cosas y el hecho de mostrar unos u otros depende de lo que los autores decidan enseñar o no. Además, Bazin se ha expresado también sobre el problema de la adaptación dentro de las relaciones entre literatura y cine, reivindicando el cine “como espacio impuro abierto a un diálogo con las otras artes” (2000: 131). Además, según Bazin, el arte es parte de la realidad y por este motivo el artista tiene que actuar de forma realista, es decir, respetando distintos materiales artísticos que están presentes dentro de la obra cinematográfica y que actúan como si fueran el intertexto de la obra, porque hay que tomar en consideración el hecho de que el cine es y será siempre un arte impuro y, por esto, estarán presentes, continuamente, elementos no pertenecientes propiamente al cine y que dialogan con la película (Bazin, 2000: 133).

Después de haber definido la idea de realismo cinematográfico, más adelante consideraremos el fenómeno del realismo poético dentro de algunas corrientes cinematográficas como la *Nouvelle Vague*, a través de la cual nos adentraremos en el concepto de poeticidad del cine y trataremos a qué se refiere exactamente esta idea.

Con este breve cuadro de la teoría comparatista y, específicamente, de la literatura comparada con el cine, hemos enfocado sumariamente los principales estudios realizados respecto a la relación literatura-cine y hemos reflexionado sobre los aspectos que han permitido la construcción de una importante historia de relaciones interartísticas entre estas dos artes. Estas mismas relaciones serán esenciales a la hora de realizar un estudio comparatista que va a apoyar un posible paralelismo entre el cine y la poesía. Las relaciones cine-literatura representan, de hecho, el primer paso y acercamiento entre dos artes dialógicamente relacionadas en la creación y representación escrita y visual.

#### 2.5.4 Aproximación al paradigma de la intermedialidad desde los estudios culturales

Dentro del texto *Literatura y pintura*, de Antonio Monegal (2000), Mitchell se ocupa de afrontar la relación imagen-texto desde el punto de vista cinematográfico, a través del análisis de la película *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), de Wilder. En esta película, el autor reconoce el uso del tema de la relación imagen-texto, dentro de la relación entre un joven escritor y una actriz, marcando las diferencias entre las películas habladas del presente y las mudas de pasado, aparte de la tensión entre un escritor cuya presencia es invisible y una estrella de la escena cuya presencia es más que visible, por su fama (Mitchell, 2000: 245). El filme se realiza utilizando una voz en off del joven escritor fallecido, así que el narrador en realidad se considera muerto, casi mostrando metafóricamente la muerte del narrador, creando una extraña relación entre voz e imagen, donde la palabra controla continuamente a la imagen misma (2000: 247).

La película se abre con un título sobreimpresionado: “Sunset Boulevard”, sobre la misma carretera, casi como para subrayar que esta imagen del mismo título sobreimpresionado en realidad no es lo que vemos. De hecho, de repente la cámara se levanta para enseñarnos a través de un travelling hacia atrás que estamos en una carretera, en una atmósfera casi oscura, que es el Hollywood que Billy Wilder quiere representar. Mitchell ya nos recuerda que un mecanismo similar fue utilizado por René Magritte con su “Ce n’est pas une pipe”, considerando esta particular relación entre palabra e imagen. Mitchell marca la presencia del cuerpo del narrador flotando en la piscina casi como si quisiera olvidarlo o dejarlo desaparecer, para dar espacio a la narración de la película, a la voz en off. Lo que Mitchell nos revela es que la relación imagen-palabra en esta película se descubre también en la imposibilidad de elección por parte de Joe entre las dos mujeres: Nora, la estrella-ídolo, y Betty, que se dedica a la escritura. Esta situación representa esencialmente una metáfora sobre la imposibilidad por parte del mismo de poder elegir entre continuos “opuestos”, como son el pasado y el presente, la muerte y vida, etc. Mitchell nos propone la visión de una película que “retrata una teoría del cine y narra dicha teoría como un relato de la muerte del cine y del cine como una especie de historia de amor con la muerte” (2000: 249).

Además, consideramos la voz en off del protagonista como un elemento particularmente tranquilizador desde el principio de la película. Sin embargo, descubrimos que es la voz de un cadáver. Este recurso provoca una cierta distancia entre la imagen y la palabra, ya que, como espectadores, esperaríamos ver una conexión lógica entre la voz que escuchamos y la imagen que vemos. Pero esto no ocurre, ya que la voz es la de un hombre que ya no existe. Este mecanismo es el mismo que el director quiere enseñarnos a propósito de Hollywood: la frontera entre realidad y ficción es muy sutil. Así que ambas, palabra e imagen, juegan con el espectador haciéndole entender este límite entre lo que es real y lo que no y sugieren que esta diferencia a veces es imperceptible.

En suma, se pueden considerar las relaciones imagen-palabra dentro de una película cinematográfica que juega con los dos elementos, sin darle más o menos importancia a uno de los dos, sino, por el contrario, participando de un perenne juego de imposiciones, donde ninguna de las dos prevalece sobre la otra definitivamente.

## CAPÍTULO III:

### Cine y poesía

Para definir las relaciones que se desarrollan entre cine y poesía (enmarcadas en la noción de intermedialidad que estamos defendiendo en esta tesis) y delinear las razones que motivan y justifican estos mismos vínculos, es necesario intentar establecer, así como hemos hecho con el cine, una aproximación teórica a la poesía y, más específicamente, a lo que consideramos como poético: un concepto variable a lo largo del tiempo, como corresponde al carácter histórico de lo literario.

#### 3.1 ¿Qué es la poesía?

León Felipe afirma que, si consultamos el término poesía en el diccionario, veremos que solo la cuarta acepción hace referencia a aspectos formales: “Poema, composición en verso”. Otras de las acepciones del DRAE son, por ejemplo: “Manifestación de la belleza o del sentido estético por medio de la palabra, en verso o en prosa” o “idealidad, lirismo, cualidad, que suscita un sentimiento hondo de belleza por medio del lenguaje” (2003: 136).

Cuando hablamos de poesía, es necesario hacer una importante distinción entre lo que consideramos poesía y lo que es, por otro lado, el poema. Jenaro Talens (1983) afirma que no podemos reducir la poesía al poema en verso, sino que hemos de definir más bien un lenguaje de tipo poético que se pueda aplicar a cualquier forma de arte, “no por el efecto producido, sino por la específica forma de funcionamiento productor de ese efecto” (Talens, 1983:71). Así que con los términos “poesía” y “poético” no nos limitaremos a considerar el

poema como estructura versificada, sino todo lo que se encuentra dentro de un registro lingüístico que ha llevado a determinar y a consolidar estos términos como indicativos de algunas características específicas, que iremos precisando a lo largo de este trabajo.

### 3.1.1 La poesía como lenguaje

Núñez (2008) habla de poesía como lenguaje, distinguiendo el doble juego que la caracteriza: uno que se refiere a los elementos sensoriales del lenguaje, como la entonación, el timbre, etc., y otro que hace referencia a la relación entre el significado y la realidad, es decir, la unión más directa que la poesía tiene con el mundo. Respecto a este segundo punto, Núñez reflexiona sobre el hecho de que todos los enunciados poéticos no representan las cosas así como existen en el mundo, sino que las invocan, teniendo sentido pero no hallando un referente directo en la realidad extraliteraria (Núñez, 2008: 49). Respecto a este punto, Italo Calvino (1980) concibe el acto poético como algo que puede ofrecer “un significado inesperado y no objetivo” a las palabras (Calvino, 1980: 230), lo que confirma la tesis de que las palabras mismas no hacen en la poesía una alusión directa a la realidad.

De hecho, Nuñez insiste en que la poesía, donde significado y significante se funden, opera, no como representación, sino como *presentación*. No se hace referencia a la realidad a través de los signos, sino por analogía: es decir, la palabra no reproduce la cosa, sino que la sustituye plenamente. Así que la poesía es un arte que se preocupa de evocar unas imágenes o, más bien, unas sensaciones, que nos permite entrar en contacto con la realidad y que se manifiesta en su forma más explícita a través del poema.

El poema es, según Nuñez, la estructura esencial de la poesía, que define el momento en el que se da un sentido y una dirección a lo que llamamos poesía, como evocación. A través del poema, la poesía asume el sentido que queremos darle y participa de este juego que llamamos imitación:



La poesía en cuanto juego, participa doblemente de la condición de ficción; en primer lugar, porque todo juego lo es en alguna medida, ya que implica un universo cerrado, convencional y, en algunos aspectos, imaginario; en segundo lugar, porque como la literatura toda, pertenece a la clase de juegos que Caillois llama de *mimicry* (imitación), que consisten en convertirse uno mismo en un personaje ilusorio y comportarse como tal, en los que se juega a creer, a hacerse creer o a hacer creer a los demás que es alguien distinto de sí mismo (Nuñez, 2008: 54).

Con esta consideración, Nuñez define la poesía como una ficción, no solo porque se trata de un acto lúdico (juego), sino también porque, como todo tipo de arte, imita la realidad y la imitación es siempre ficción.

Sin embargo, sabemos que existe toda una tradición, que hunde sus raíces en la poesía de lo sagrado y luego es retomada por el Romanticismo y otras corrientes contemporáneas (como la llamada poesía metafísica, por ejemplo), que cree en el estatuto de “verdad” de la poesía (a partir de Heidegger, entre otros).<sup>31</sup> Por tanto, la concepción de la poesía como ficción o juego imitativo que maneja Nuñez no es la única posible, obviamente.

De todas formas, Nuñez afirma la posibilidad de alcanzar el conocimiento y percibir el mundo (acercarse, por tanto, a la “verdad”) a través de la ficción: el tipo de conocimiento al que se accede por medio de la ficción no se caracteriza por establecer una correspondencia entre la representación semántica y la realidad tal y como se nos presenta, sino que implica una proyección del propio lector en esa misma realidad que percibe a través de la palabra poética (2008: 57). El autor, comparando la poesía con el juego, convierte este arte en un camino de búsqueda del sentido de la existencia a través de la ficción.

Nuñez subraya el pensamiento de S. Yurkievich respecto a la poesía, que el crítico argentino define como: “el único género capaz de operar sincrónicamente en todos los niveles lingüísticos, de moverse diacrónicamente en todos los tiempos y espacios verbales” (Yurkievich, 1978: 166). En definitiva, la poesía goza de una importante libertad de asociación de distintos aspectos lingüísticos, sin depender de unas reglas precisas, sino que se trata de un arte que podemos definir como constructor, ya que construye su propio

---

31 Un poco más adelante veremos, en esta misma línea, la teoría de Hamburger y Wellek acerca del carácter no ficcional de la poesía lírica, que consideran un enunciado coincidente con la verdad íntima del autor.

sistema de significados. Así que la poesía es definida como un juego a través del que el ser humano intenta encontrar sentido a la realidad y al mundo que le rodea.

Núñez emplea el término “sentido” para explicar el modo en que “sentimos” el significado en la lectura de un poema o en el acercamiento a un arte o situación que llegamos a definir como poética. Es cierto que el sentido que adquiere cierta palabra o cierto poema depende sobre todo de la relación que se instaura con el lector: “El sentido no es una propiedad del texto, sino de su relación con el lector y con el contexto y la historia que éste incorpora” (2008: 65). Con esta afirmación, convertimos el lenguaje poético en una experiencia única e íntima, donde al lector se le concede la posibilidad de transformar, enriquecer o cambiar el sentido del texto poético dependiendo de su lectura. En esto, claramente, se reconoce una cierta complejidad de sentidos que se le atribuyen a la poesía.

Toda esta complejidad se expresa a través de la revelación que cada uno de nosotros tenemos a través de la poesía y “esta revelación se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos” (Paz, 1956: 154). El poeta crea, pero el lector también: podemos definir este proceso de doble creación poética como la esencia de la poesía en sí, que al crearse cada instante siempre será original, siempre se revela como novedad y como unicidad.

La cuestión del ritmo en la poesía es también determinante en este aspecto. En el poema el ritmo fluye, marcha, y es este fluir de las palabras lo que le permite alcanzar un concepto de unidad a los distintos fragmentos que lo componen (Núñez, 2008: 75). Ahora bien, todas las producciones artísticas se presentan en cierto sentido como fragmentarias y la tarea del lector es justamente la de atribuir una unidad a estos fragmentos. De aquí nace el paralelismo entre la lectura de un poema y la visualización de una película: ambas artes se presentan como compuestas de fragmentos que en el momento en que se leen o se visualizan expresan una unidad: “Es el fragmento de un segundo texto cuyo ser no excede al fragmento jamás; fotograma y película se relacionan a la manera de un palimpsesto<sup>32</sup>, sin que pueda decirse cuál se superpone a cuál, ni que uno sea un extracto del otro” (Barthes, 1987: 67). En este sentido, es en el instante de la lectura cuando se cumple esta unidad que

---

32 Manuscrito en el que se ha borrado el texto primitivo para volver a escribir un nuevo texto.

tiene un valor estético porque, según Nuñez, es experimentada sensorialmente y por iniciativa personal (Nuñez, 2008: 75). Esta unidad que se cumple en el acto de la lectura y que se expresa, por eso, a nivel personal (y por ello es distinta según cada lector), es uno de los puntos que relacionan el arte del cinematógrafo con el arte de la poesía.

Al hablar de poesía, no podemos evitar mencionar su función expresiva que, según Nuñez, se encuentra en la actitud del hablante a través del signo. Resulta que este signo no es un símbolo, es decir, un mensaje codificado del objeto que representa, sino es más bien considerado como síntoma de lo que el hablante quiere, de hecho, expresar. El significante dentro de la poesía adquiere significados distintos, que son síntomas de lo que el poeta o el lector quieren atribuirle. Así que son los acontecimientos, las situaciones, los contextos..., los que adquieren una significación expresiva, síntoma de personalidad, actitud del autor (2008: 79-80). Con este concepto, Nuñez se acerca a la idea de que la poesía es siempre y continuamente subjetiva, íntima, personal.

José Antonio Martínez (1975) ha definido la poesía afirmando que esta es, ante todo, una realidad anímica o psíquica. Jenaro Talens (1983) afirma, siguiendo esta idea, que la poesía es comunicación; es un medio de conocimiento; es una sensación interna, espiritual, producida por todo lo bello, armonioso y perfecto y es un lenguaje especial (Talens, 1983: 72). Así que aquí también encontramos una particular tendencia a definir la poesía como cercana a un origen subjetivo de sensaciones internas, vagas, indefinidas. Talens afirma que con el término poesía nos acercamos al efecto producido por diferentes formas de arte, definiendo poético como: “una serie de características específicas basadas en la estructura de los elementos de base utilizados y en su funcionamiento (...), comunes a todos aquellos lenguajes cuyos elementos de base guarden relación. (...) El campo del lenguaje poético será extensible a todos los lenguajes artísticos cuyos elementos sean representativos, como la literatura, el cine, etc.” (Talens, 1983: 71).

El mismo Nuñez nos habla de indeterminación del lenguaje poético, entendido como la huella necesaria que marca la presencia del observador que percibe muchos sentidos durante la lectura de un poema y esto le da un carácter esencialmente anímico, interior, psicológico o, más bien, subjetivo. Respecto al concepto de comunicación y medio de conocimiento, hemos ya constatado que en la poesía el significante y el significado no

coinciden, es decir, que el mismo significante no transmite un significado único que podríamos llamar codificado, sino que diversos significantes y significados se funden, expresándose a través de la personalidad o subjetividad del lector: “Parece legítimo considerar, entonces, que la reacción del lector es desencadenada por el signo complejo que tiene delante de él, pero no que es significada por dicho signo, ni que tal signo reproduce la experiencia de quien lo emitió” (Nuñez, 2008: 92). El autor evidencia este aspecto más bien personal de la poesía, que siempre depende de un juego de interpretaciones que el lector tiene que llevar a cabo durante la lectura o la asimilación de lo considerado poético. Así que lo que la poesía comunica y transmite como forma de conocimiento es un aspecto bastante único y singular, que depende de cada lectura específica.

Respecto a lo bello, Talens nos recuerda que la poesía siempre ha sido emparentada al concepto de bello y de armonioso, así como se definía dentro del pensamiento neorromántico. Por último, la definición de la poesía como lenguaje especial es de difícil interpretación, ya que por especial se pueden entender muchas cosas, como “la consideración del lenguaje poético como una forma de lenguaje secundario, diferente del que sirve de espacio material para la lingüística, pasando también por la consideración de Coseriu<sup>33</sup>, que habla de una ruptura con el uso o norma, pero no con el sistema de la lengua”. La reflexión de Coseriu, que es para Talens la más sustancial, intenta definir el lenguaje poético como un lenguaje en el que sería importante fijarnos, no en lo que se dice sino en cómo se dice, así que el “cómo”, en definitiva, representaría lo “poético”, ya que “esta caracterización ha de radicar no en lo que se nos diga, sino en cómo se nos diga, en la medida en que, en última instancia, ese cómo es lo que poéticamente se nos dice” (Talens, 1983: 73).

Centrándose en el cómo, Núñez afirma que, en virtud de esta característica del lenguaje poético, habría que considerar el poema como un todo con el que los significantes y los significados asumen una energía específica para que solo su posición dentro de la totalidad del poema mismo pueda darles una orientación o, más bien, una forma. En definitiva, todo depende de las relaciones que cada parte del poema establece con las

---

33 Coseriu, E. (1967) *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos.

demás. Esto sucede también porque no existe, como ya hemos demostrado arriba, un carácter referencial de los signos poéticos, que no representan sino que presentan lo que las palabras nos transmiten. Este punto aquí evidenciado muestra una especie de independencia de la poesía, que no se apoya en ningún tipo de código específico, porque cada acto de producción y lectura es único (Nuñez, 2008: 107).

De todas formas, Jenaro Talens nos recuerda cómo lo poético nació en contraposición con la prosa. El autor afirma que la estructura en prosa siempre ha estado más próxima a la forma más natural de la lengua y, por eso, todo lo que se aleja de esta misma prosa es considerado casi como un estadio posterior, justo como la escritura en verso. No obstante, Talens recuerda que en principio fue el verso la única forma posible de discurso artístico verbal, “al ser su separación de la estructura de la lengua natural de base mucho mayor que la de la prosa. En ese sentido, la prosa como forma artística fue posterior en el tiempo” (Talens, 1983: 84). En principio, el verso fue la única forma artística literaria, ya que se alejaba de la lengua natural expresada por la prosa. Además, Talens afirma que: “lo que separa ambos modos de construcción artística no es la noción de construido (Verso) frente a no construido (Prosa), ya que en ambos casos se trata de construcción, sino (...) los principios constructivos de la repetición y la combinación, respectivamente. Repetición de segmentos estructuralmente equivalentes, en el caso del verso (a nivel rítmico, fonológico, etc.), y combinación de segmentos estructuralmente no equivalentes, en el caso de la prosa” (Talens, 1983: 84).

Talens puntualiza que la oposición entre poesía y prosa no se reduce a la diferencia entre verso-prosa, ya que la poesía no está limitada al verso. Lo que define un tipo de discurso no es sólo el modo en que está organizado, sino su función, determinada por una precisa cultura o formación social. Además, el autor recuerda que “la prosa surgió, sobre la base de un sistema en verso determinado, como su negación. Esto hace que los límites entre verso y prosa sean bastante problemáticos de establecer, sobre todo en época moderna, cuando aparecen no sólo el verso libre, sino también la prosa como forma de componer un poema” (Talens, 1983:84). Lo que Talens quiere afirmar es que la oposición poesía-prosa se queda al margen, ya que tanto un arte como otro se pueden manifestar igualmente en verso o en prosa.

Respecto al concepto de subjetividad, Fernando Cabo (1999) expresa su opinión sobre este punto, comparando la poesía con otros lenguajes: la diferencia se establece en el hecho de que las relaciones entre sus partes se someten a principios “ultra lingüísticos”, no imprescindibles para la adecuada constitución del sentido. El lenguaje poético se muestra como revelador de la dimensión subjetiva del mundo y está escrito, pero pretende ser hablado.

Otro concepto de poesía subyace en la teoría de los géneros de René Wellek (1999). Intentando definir unos géneros literarios determinados, Wellek retoma el concepto de Hamburger<sup>34</sup> (1995), según la cual existe un poema lírico (real) y uno épico (ficcional). El poema lírico es un enunciado real, que no tiene ninguna función en la realidad, pero representa el “yo” del poeta, abierto a la experiencia. Siguiendo la propuesta de Hamburger, Wellek afirma que un poema lírico está abierto a la experiencia del yo enunciador, a la “vida irracional del poeta”. Hamburger insiste, con todo, en que la narrativa en primera persona es no ficcional, por muy fantástica e irreal que parezca, y que una narración en tercera persona, por muy próxima que esté a la realidad empírica, siempre será ficción. Además, el poema lírico es la expresión de la voluntad del sujeto (Wellek, 1999: 28).

Según la distinción hecha por Platón en *La República*, la lírica aparecería como narrativa pura, es decir, una narrativa en primera persona, donde el narrador habla con su propia voz, separándose de una narrativa de imitación (el narrador habla a través de los personajes) o una narrativa mixta (en la que el narrador habla en propia voz en unas ocasiones y a través de los personajes en otras). De aquí la concepción según la cual la poesía lírica sucede por sí misma, afirmando que el poeta lírico no realiza ninguna obra e, incluso, que en el poema se invierte la relación entre hombre y naturaleza (Wellek, 1999: 38). Según Emil Staiger<sup>35</sup>, lo lírico se refiere al alma como “fluidez de un paisaje en el recuerdo”: la poesía es un estado anímico y, por tanto, profundamente humana. Y, por este motivo, la poesía en cuanto lírica se asoma al pasado, a los recuerdos (a diferencia del

---

34 Hamburger, K. (1995) *La lógica de la literatura* Madrid: Visor.

35 Emil Staiger, profesor de germanística en la Universidad de Zúrich, reformuló la distinción entre la lírica, la épica y el drama, asumiendo que cada una expresaba un concepto estilístico que correspondía a las esferas de lo emocional, lo lógico y lo intuitivo, respectivamente.

drama, que mira al futuro, y la épica, enfocada en el presente). Del mismo parecer es Friedrich Schlegel<sup>36</sup>, que considera la lírica como una forma absolutamente subjetiva: está caracterizada por la predominancia del sujeto poético y es el género más individualizado, más particular, afirmando que la poesía lírica se expresa en el nombre del autor mismo y que se relaciona directamente con el presente. Además, hay que diferenciarla de la poesía épica, que se puede considerar como objetiva y más relacionada con el pasado (Wellek, 1999: 43-45).

En sus estudios sobre la poesía y lo poético, Carlos Bousoño (1952) defiende que la poesía es fundamentalmente comunicación y que la emoción lírica es proporcionada por una sustitución que se realiza sobre la lengua y, además, se caracteriza por dos leyes de diferente naturaleza. La 1ª ley es la ley intrínseca que se fundamenta en algunas propiedades inmanentes de la expresión poética, que se distingue de la lengua comunicativa usual por el hecho de poseer una serie de procedimientos que modifican el lenguaje ordinario, convirtiéndolo en poético, y que él mismo define como sustituciones (esas sustituciones son, por tanto, las que establecen las diferencias entre la lengua comunicativa estándar y la lengua poética). Está claro que este criterio por sí solo resulta insuficiente, así que la 2ª ley, llamada extrínseca, está relacionada con los procesos de aprobación e identificación de los lectores.

¿Pero qué es, según Bousoño, lo que diferencia la expresión poética del uso lingüístico comunicativo? La prevalencia de la forma sobre la función y la individualización, ya que la forma está enfatizada junto con la sustancia material del mensaje, que en su uso cotidiano está absorbida por la función, además de tener una serie de modificaciones lingüísticas que confieren a la expresión poética una sensación de individualización. Así que, mientras el lenguaje estándar se centra en los elementos racionales o conceptuales de identificación, lo que tiene de característico la experiencia poética es la suscitación de emociones, de lo afectivo o lo subjetivo. En la poesía se expresa algo que sugiere o radica en lo invisible, que Bousoño llama *metaconceptualidad*, es decir, una teoría poética que supera el concepto. Además, esta *metaconceptualidad* posee tres características importantes: la *apratividad*, que se refiere al hecho de que el lenguaje

---

36 Filósofo fundador del Romanticismo, hispanista y poeta alemán.

ordinario es un lenguaje práctico y conceptual, mientras que el poético no se reduce a transmitir lo conceptual, sino que alude a lo afectivo y lo sensorial; la *individualización*, que es una experiencia psíquica individual en la que intervienen distintos factores subjetivos e irrepetibles. Por ejemplo, si miramos un paisaje, este puede ser interpretado diversamente por cada individuo, ya que las sensaciones son distintas. Por último, la síntesis irrepetible que constituye la experiencia psíquica, ya que se considera algo puntual y efímero lo que genera la lectura de un poema, por ejemplo (1952: 90-98).

Una de las distinciones más importantes que lleva a cabo Bousoño es la que existe entre lengua y poesía. Según el autor, la lengua es un ejemplo de todo lo que es lenguaje ordinario, mientras que la poesía es su opuesto, es decir, una expresión modificada o desviada “mediante una sustitución realizada sobre la lengua (...). La labor poética consiste en modificar la lengua, en apartarse de la norma: el poeta ha de trastornar la significación de los signos o relaciones entre los signos de la lengua o *norma*, porque esta modificación es condición necesaria de la poesía” (1952: 98-99). Podemos afirmar que lo poético proviene de una serie de modificaciones de la rutina lingüística ordinaria, provocando “una plenitud expresiva y una novedad significativa” y que expresa algo que va más allá de lo que se encuentra en las palabras. Según Bousoño, hay que llevar a cabo una sustitución para que el lenguaje ordinario se transforme en lenguaje poético: “Sin procedimiento, es decir, sin sustitución, no hay poesía, aunque a veces los procedimientos se disimulen de muy variadas formas y parezcan no existir” (1952: 103). El paso de la lengua a la poesía se efectúa en virtud de una serie de procedimientos o modificaciones sobre los materiales lingüísticos ordinarios.

Es muy significativa la comparación que Bousoño hace entre poesía y comicidad, ya que ambas se realizan a través de sustituciones de la lengua. La diferencia fundamental entre un poema y un chiste es que el primero es legítimo y el segundo no: es decir, que la comicidad se percibe como un error bastante comprensible, mientras que la poesía siempre aparece como idónea. Esta idoneidad permite el acontecimiento que es imprescindible para que se hable de poesía. Es una necesidad que el lector asienta al contenido de la poesía para que sea legítimo. Otro tipo de asentimiento es la identificación del autor con su personaje poemático, ya que en la poesía no hay distancia entre estas dos figuras (autor real y



narrador literario) (1952: 52): “La precisión del acontecimiento nace de que, puesto que la poesía es comunicación, según dijimos, y precisamente porque lo es, el lector va a hacer suyo por contemplación lo que el poeta enuncia, y claro está que ningún lector se solidarizaría con un estado de alma que juzgase impropio” (1952: 20).

La poesía, aunque utilice un medio de expresión lingüística, posee un carácter imaginario y ficticio que es completamente distinto respecto a la expresión comunicativa estándar, ya que si el personaje poemático es ficticio, lo será también todo lo que se refiere a él, como, por ejemplo, la palabra, la situación y el público al que se dirige. Así que cuando hablamos de poesía no podemos considerar ni la verdad ni la falsedad, sino la verosimilitud, de hecho, Bousño afirma: “Si es ficticio el personaje que lleva la palabra en la literatura, lo será también esa palabra y la situación desde la que habla e incluso el público al que se dirige, al revés de lo que ocurre en el lenguaje ordinario, que es tan real como los términos en él implicados: situación, hablante y auditorio” (1952: 30-1).

Además, lo poético no es algo que se refiere simplemente a la poesía, sino que puede ser dirigido a cualquier tipo de género: “Si no se define lo poético por la presencia del género literario correspondiente, si este (aunque muy importante) no es esencial, tampoco puede haber diferencia cualitativa entre poesía, novela, cuento y hasta teatro, en cuanto teatro leído” (1952: 252). Todos los géneros artísticos pueden provocar y suscitar la misma atención y ser considerados como poéticos.

En un poema: 1) los ingredientes líricos y puramente subjetivos tienen más importancia que en los otros géneros, donde, al revés, lo que predomina es lo narrativo y la objetivación del mundo; 2) el protagonista poemático suele coincidir con el narrador y este [ilusoriamente] con la persona del autor, mientras en los géneros restantes esas coincidencias de protagonista, narrador y «autor» no se producen con la misma frecuencia; 3) en un poema esperamos que la intensidad lírica, iniciada ya en el comienzo de la pieza, no desfallezca en ningún momento de su desarrollo (a diferencia de lo que ocurre en una novela o un cuento) (1952: 254). Además, Bousño afirma que es indispensable conocer el género literario al que pertenecen algunos textos para identificar y comprender su función, así como ocurre en la poesía y en la comicidad.

Jean-Marie Schaeffer (1999) intenta establecer que el concepto de poesía actual depende de la poética romántica, según la cual:

-La poesía es una actividad humana de una dignidad particularmente elevada.

-La poesía mantiene relaciones privilegiadas con la verdad (hecho del que no dispone ninguna otra forma de praxis humana).

-La relación de la poesía con el lenguaje corriente es la de cualquier arte con su materia propia (escultor con su escultura).

-La poesía es un lenguaje autónomo respecto al lenguaje cotidiano.

Para los poetas románticos decir y ser coinciden porque, en realidad, el lenguaje poético constituye la esencia del lenguaje. El lenguaje poético, en cierto modo, compensa las faltas del lenguaje común, que se considera como un lenguaje arbitrario. De hecho, el poeta, el trovador, retorna a su estadio anterior de lenguaje, al sujeto no hablante (infancia). La metáfora y la gesticulación fonética atestiguan la existencia de una capa no revelada por los signos arbitrarios que están en relación directa con la experiencia individual (Schaeffer, 1999: 58-62). Otro aspecto sobre el que conviene reflexionar es la presencia del lenguaje poético dentro de la prosa narrativa y esta es una cuestión que nos concierne bastante a la hora de definir un concepto de lenguaje poético también dentro del cine o de otras artes. Antes de todo, hay que separar la definición técnica de lenguaje poético como poema versificado, de otro significado más amplio que define lo poético en un sentido muy vago (Schaeffer, 1999: 77). Suponiendo que el lenguaje poético es, como hemos dicho arriba, la esencia del lenguaje, podemos acercarlo en un sentido a la prosa narrativa cuando nos referimos a la función estética de este lenguaje, que será, en definitiva, el punto común entre la prosa y la poesía (Schaeffer, 1999: 78).

Hasta ahora hemos hablado de lenguaje poético. Es indudable que el lenguaje es un medio de comunicación que utiliza signos y Schaeffer nos recuerda la distinción realizada por Lotman<sup>37</sup>, según el cual el lenguaje poético sería un lenguaje secundario, como las artes y las religiones. Pero si quisiéramos colocarlo en la lingüística, esto

---

37 Lotman, J. (1978) *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

comportaría identificar algunos elementos básicos, específicos y exclusivos, tanto de tipo fonológico, como morfológico, etc. Sin embargo, se afirma: “No existen procedimientos que permitan construir esta serie de elementos básicos, por la simple razón de que no se han encontrado criterios pertinentes que faciliten la discriminación de la casi infinidad de elementos posibles que se ofrecen en un nivel puramente empírico” (1999: 80). Esto quiere decir que el lenguaje poético no posee de por sí una gramática generativa y esto muchas veces impide que se pueda considerar lo poético referido también a otros discursos, como la narrativa o la prosa. Así que deberían superarse algunos límites e intentar que se puedan volver a examinar las relaciones entre poesía y prosa de manera definitiva, permitiendo un “punto de vista transtextual”, superando el concepto de texto aislado (1999:82).

Dentro de *Teorías sobre la lírica* (1999), Merquior establece nuevamente la diferencia entre la poesía y la lírica, definiendo esta última como una característica de la poesía en sí. La poesía es, por cierto, el tipo de mensaje donde el significante es tan visible como el significado, es decir, que “la sustancia de las palabras es tan importante como su sentido” (Merquior, 1999: 85). La lírica es considerada como una forma de imitación no fotográfica, sino verosímil. Esta mimesis lleva a los poemas a pretender ser una imagen que imita un concepto, un sentimiento, una situación, una impresión de la realidad. Además, también la disposición de las palabras singulariza la poesía en sí, convirtiéndola en algo único y “neutralizando la generalidad que les es propia al lenguaje casual” (1999: 91). Merquior retoma, en sustancia, la tesis de Jakobson<sup>38</sup>, que distingue seis funciones del lenguaje, que se pueden combinar entre sí, aunque siempre habrá en un mensaje una función dominante, que prevalezca ante las demás. Aunque la función dominante de la lengua literaria es la función poética, esta se combina en cada género con otras funciones. Así, la épica es más cercana a la función referencial, mientras que el drama se relaciona con la conativa y la lírica con la función emotiva o expresiva. Además, el autor concreta las características de la primera persona del singular en el tiempo presente, es decir, la subjetividad, para denotar los elementos fundamentales de la lírica en sí. Así que el autor

---

38 “La orientación hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, es la función poética del lenguaje (...). La función poética no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio” (Jakobson, 1981:358).

finalmente considera el poema como la representación de la lírica en sí, afirmando: “El poema es una especie de mensaje verbal fuertemente regido, en cuanto al funcionamiento del lenguaje, por la proyección del principio de equivalencia del plano de la selección de las palabras sobre el plano de su secuencia en la frase. Este mensaje consiste en la imitación de estados de ánimo, y tiene por finalidad la transmisión indirecta, por medio de estímulos no puramente intelectuales, de un conocimiento especial acerca de aspectos de la existencia considerados de interés permanente para la humanidad” (Merquior, 1999: 95). Esta definición resume los elementos de subjetividad, de mimesis, de correspondencia entre el significado y el significante y subraya el hecho de que el mensaje principal de un poema lírico es esencialmente un estado de ánimo, un sentimiento, la expresión de una sensación. Dominique Combe (1999) también evidencia el carácter subjetivo de la poesía lírica por la preeminencia que se le concede al yo, es decir, que el poeta se expresa por sí mismo, no engaña al lector, expresa sus sensaciones y esto se encuentra en oposición a lo que consideramos ficticio en la prosa. Así que la autenticidad de la poesía lírica expresa su naturalidad en oposición al artificio de la prosa. Es cierto que esta subjetividad, según la autora, tiene muchos significados, que a veces pueden reencontrarse en un “yo” que valga como un “nosotros”, un yo singular que se refiere a un yo universal. Esta doble intencionalidad del sujeto lírico, influenciado por un lado por la ficcionalización, no está terminado ni acabado, sino que simplemente no existe fuera de la construcción poética, porque se crea dentro del poema mismo y no puede ser fuera de ella (Combe, 1999: 153). Respecto al concepto de real y ficticio, hablando de la comunicación verbal en la poesía, Ferraté (1999) puntualiza el hecho de que en la poesía esta comunicación no es real, sino propiamente ficticia, porque todas sus funciones no se realizan realmente, sino solo de modo supuesto (1999: 156). Esto es un punto clave a remarcar a la hora de comparar la poesía con otros tipos de lenguaje e identificar su función. Ferraté añade que “la poesía como operación del espíritu tiene un carácter intelectual: es pura especulación fundada únicamente en el saber y sin recurso a la experiencia. Pero la ficción poética da sus contenidos intelectuales como si fuesen intuitivos y concretos, como si fuesen, en suma, objeto de experiencia” (1999: 165).

Ahora bien, es cierto que, aunque el acto poético vaya contra las reglas siendo “subjetivo”, interpone, al mismo tiempo, las suyas propias, rompiendo con la linealidad del

discurso, en las conexiones entre las palabras y en la conexión de elementos combinados. La poesía es un arte que podemos definir como “constructor”, porque se empeña en construir diferentes imágenes y realidades siguiendo un código propio, a través de recurrencias (que representan las repeticiones de sonidos, palabras, significados) y de desvíos (alteraciones que a menudo nos permiten entender el significado de un poema) y revelando significados distintos y que toman diferentes formas según quien los lea, gracias también al uso de figuras retóricas. Así que el ritmo también da unidad al poema y a la poesía en general.

Otro punto sobre el que reflexionar respecto al concepto de poesía es la concepción del “poema como imagen”. El mismo Nuñez considera la existencia en el poema de una unidad de sentido: “El lector espera, entonces, que en el poema nada sobre ni nada falte y que todo funcione dentro de un orden semántico en el que confluya y en el que se integre la información. En la medida en que el significado sigue operando en el poema, ha de ser organizado en una estructura lógico-semántica profunda que es la que permite, por ejemplo, resumirlo o establecer su tema y, por tanto, aprehenderlo como un objeto único y no como una yuxtaposición de objetos inconexos” (Núñez, 2008: 178-179).

Núñez intenta demostrar que el poema es algo que se entiende como único, que a lo largo de la lectura tiene que resultar una “representación semántica unitaria”. En este sentido, es el lector quien juega un papel importante, otorgándole un significado completo y único para eliminar la condición “fragmentaria o desordenada” de la que ya hemos hablado. Muchas veces, unos versos de un mismo poema pueden representar tiempos y lugares distintos y es el lector el que, como hemos visto, intenta darle “*unidad y sentido*”. Entonces, el poema representa una totalidad unitaria a pesar de poseer un aspecto fragmentario: “Lo que Barthes dice de la imagen refiriéndose a la fotografía (Mitologías, 201), que impone la significación en bloque sin analizarla ni dispersarla. Pues es el poema, por su valor presentacional, la imagen única constituida por todas estas imágenes parciales, es decir, figuras fónicas y sintácticas, expresiones metafóricas que pueblan el texto constituyendo sus partes, aportando su contribución al todo, pero a la vez recibiendo de él la energía que le permite adquirir sentido” (Núñez, 1998: 181). Así que, el sentido que se le da a un poema es la imagen, resultado del encuentro y del contacto con el lector. La imagen no tiene un

sentido directo que debamos descifrar y si esto parece así es porque nos invita a “recrearla”: la imagen del poema es única y “de una sola pieza”, gracias al lector. Como Núñez explica, una poesía está hecha de muchos fragmentos que forman una imagen unívoca sólo a través del acto de lectura.

Retomamos este punto porque, inevitablemente, el paralelismo con la imagen nos hace pensar directamente en la fotografía e, indirectamente, en las películas: como la poesía, que aun estando hecha de muchos versos diferentes se convierte en una totalidad concebida como imagen, así la película está hecha de muchas imágenes sueltas y fragmentarias que, a través del montaje, forman una obra total y completa.

Así que podemos subrayar el hecho de que la mayoría de los autores coinciden en algunos puntos interesantes a la hora de delinear el concepto de poesía en oposición a la narrativa y a la prosa, sin olvidar, como hemos mencionado arriba, que ningún arte en sí puede pretender ser únicamente poético o narrativo, por el hecho de que ambos elementos se encuentran en un modo diferente dentro de los productos artísticos: esto se insinúa dentro de las artes y toma forma distinta según la presencia o no de algunos elementos que definen lo poético o narrativo.

### 3.1.2 La poesía como juego

Para seguir indagando en la noción de poesía, analizaremos también otras ideas con las que ha sido relacionada esta con mayor asiduidad. El propio Rafael Nuñez Ramos (2008) lleva a cabo una consideración de la poesía en términos humanos, como una necesidad propia del hombre y, por esto, subraya su acercamiento y difusión a distintas áreas del saber. Esto nos permitirá llevar a cabo un análisis de la poesía que abarque la cuestión de las relaciones intertextuales e intermediales en las que se basa esta tesis.

Según Nuñez, el poema es la forma más común para expresar la poesía, pero es cierto que no siempre todos los poemas que encontramos pueden considerarse *poesía*, en

realidad. Esto sucede porque hay muchas situaciones o actividades en las que se habla de poesía, pero no se realizan como experiencia de poesía en sí y, por lo contrario, podríamos encontrar manifestaciones de poesía en artes, expresiones o situaciones en las que no imaginaríamos su presencia. (2008: 11-13). Nuñez, en este ensayo, se propone definir este término como una forma de conducta, una manera en la que manifestamos las palabras o las frases que se exteriorizan bajo la forma de un poema, aunque sea una “pauta” interna del mismo individuo. Esta, que Nuñez llama *poesía* o *conducta poética*, es una función de la naturaleza humana que permite al hombre interrogarse sobre su condición y su existencia.

Sin duda, subrayando el concepto de *conducta*, no hay que perder de vista el significado etimológico de la palabra *poesía*, que deriva del griego *poiein* y que significa *hacer, producir, componer, inventar*. De ahí parte la reflexión de Nuñez respecto al hecho de que la conducta poética está inscrita en la propia naturaleza humana. El hecho de que el ser humano sea inacabado e incompleto le permite ser al mismo tiempo un animal bastante propenso a la acción y al trabajo. Esta condición, según el autor, le confiere la característica de animal autopoético, es decir, que se crea a sí mismo (2008: 22). Así que este concepto de autopoeticidad del ser humano constituye una parte fundamental de su propia naturaleza y nos lleva a la conclusión de que la *poeticidad* es un acto humano espontáneo. El hombre puede satisfacer sus necesidades gracias a algunas proyecciones, entre las cuales encontramos el lenguaje, del que la poesía es una manifestación más, entre otras. Se considera el lenguaje como un “instrumento de comunicación acerca de las cosas del mundo” (2008: 27), utilizando la palabra “acerca” para subrayar el hecho de que el lenguaje, en cierto modo, separa al hombre de la experiencia sensorial y lo acerca al pensamiento intelectual: no se trata de hablar de las cosas del mundo, sino de hablar acercándose a ellas a través del intelecto. El lenguaje representa para el hombre un acto de supervivencia.

La propuesta de presentarnos la poesía como una forma de juego, como proyección de una conducta hacia el descanso, es la representación máxima de la poesía como diversión, atracción, entretenimiento. Esto porque es la manifestación de una voluntad libre y también por el hecho de que no se dirige hacia una finalidad precisa, cumpliéndose como la acción de dar una especie de “utilidad a los actos inútiles” (Valéry,

1990: 194). Así que, tomando en consideración la naturaleza inacabada del hombre, podemos definir el acto lúdico de la poesía como una necesidad para el hombre de acabar, de cumplirse como ser humano y, entonces, de realizarse. Nuñez define el juego como una suspensión de la temporalidad y esto hace que también la poesía sea expresión de esta temporalidad que se consagra en el instante. Así que podemos hablar de poesía como eterno presente. Este juego poético es, esencialmente, una experiencia en este eterno y continuo espacio-tiempo, un punto de esta experiencia subjetiva donde encontramos la universalidad (Nuñez, 2008: 39-41). El juego, según el autor, es un sistema o, mejor dicho, un mecanismo para producir la experiencia y la poesía es una forma de juego para acercarnos a la verdad.

Para concluir, tras haber reflexionado sobre el concepto de poesía a partir de las ideas de algunos autores que se han ocupado de delinear las características esenciales de este género, es oportuno adentrarnos en el territorio, mucho más amplio, de lo *poético*. ¿A qué nos referimos cuando afirmamos que algo es poético? ¿Qué es lo que caracteriza este término? ¿Cuáles son las características que ha de poseer un texto, un cuadro, una película, una experiencia, para poder ser considerada como poética? Seguramente, así como ocurre en la definición de poesía que acabamos de trazar, y que es una palabra que posee una amplitud semántica enorme, no podemos concentrarnos en una única definición, sino intentar centrarnos en lo que este término quiere enunciar y expresar. “Poético” es un adjetivo derivado de la poesía, así que podríamos considerar que lo poético reside en un lenguaje figurado y que emplea las palabras con significados “distintos” a los verdaderos, por el empleo de figuras retóricas o algunos recursos que, aparte de todo lo visto hasta hora, ofrecen belleza a lo que se expresa. De hecho, la RAE define lo poético como aquello que “participa de las cualidades de la idealidad, espiritualidad y belleza propias de la poesía”. La cuestión es identificar qué es esta belleza o esta espiritualidad, a qué se refieren. Quizás sería oportuno atribuir a lo poético algo que es parte integrante del lenguaje mismo y que pertenece en cierto modo al estilo, así se relacionaría con la belleza y la elegancia de los versos y de la composición. La Real Academia Española define la poesía e, implícitamente, lo poético, como una fuerza inventiva, originalidad, elevación, riqueza de novedad y encanto. Por tanto, para poder decir que algo es poético, parece que han de observarse algunas de estas cualidades.



### 3.2 Estructuras poéticas en el cine: metáfora, símbolo y elipsis

Tras definir lo poético como aquello “que manifiesta o expresa en alto grado las cualidades de la poesía” y después de haber señalado cuáles serían esas cualidades propias de la poesía, lo que ahora nos interesa es determinar qué elementos dentro del cine podemos considerar como poéticos, es decir, dirimir cuáles son las estructuras retóricas que están presentes en las películas y que serían propias de la poesía. En primer lugar, hay que precisar que estamos de acuerdo con la teoría del Grupo  $\mu$  (2010), según el cual la presencia de ciertas estructuras lingüísticas no determina necesariamente un efecto poético. El Grupo  $\mu$  afirma: “[...] Consideramos la imagen visual como un sistema de significación, planteando la hipótesis de que ese sistema posee una organización interna autónoma” (Grupo  $\mu$ , 2010: 11). Esto quiere decir que la imagen es en sí misma un sistema de significaciones, pero estas no representan unos elementos codificados e institucionalizados: estas significaciones adquieren un sentido diferente en cada imagen. De todas formas, consideramos necesaria la aportación que tienen algunos de estos elementos dentro de la imagen cinematográfica.

A este propósito, recordaremos la teoría de Santos Zunzunegui (1989) respecto a la imagen filmica, considerada como un lenguaje libre y diversificado, cuyos elementos adquieren “un particular sentido en cada film concreto y no a partir de algunos significantes codificados de una vez por todas” (1989: 179). Con esta reflexión, Zunzunegui retoma el pensamiento de Mitry (1976: 289), reconociendo el cine como un lenguaje donde no hay una relación entre significante y significado: cada significante en sí adquiere un particular significado según las ideas que se quieren expresar. Tomamos como válidas estas consideraciones ya que, hablando de figuras retóricas presentes en el cine, no podemos afirmar que imágenes idénticas puedan significarse de la misma manera, ya que cada una adquiere un significado distinto.

Así que esto no significa que cada vez que encontremos una metáfora en un filme estemos ante una película poética, sino más bien que esta misma metáfora, considerada en la imagen o el plano al que pertenece, adquiere un particular sentido que puede ser

enfaticado también por la cámara o por los demás aparatos tecnológicos cinematográficos, como ahora iremos viendo. Las figuras retóricas pueden conferir a la película la poeticidad de la que estamos hablando solo si construyen la sugestión, la provocación y la intuición, de las que el espectador tiene que participar, construyendo su propio significado respecto al filme.

Entre estas figuras, queremos centrarnos esencialmente, de hecho, en la metáfora y en el símbolo.

### 3.2.1 Metáfora

Hemos de detenernos en una de las figuras retóricas que constituyen uno de los recursos fundamentales utilizados por muchos artistas a la hora de representar sus obras. Es cierto que los recursos cinematográficos, como el *primer plano* u otros elementos del montaje, permiten un acercamiento visual a lo que es el objeto, presente en cualquier parte del espacio filmico y que, aunque no lo parezca, a veces esconde un significado bien distinto respecto al que en apariencia representa: “Los objetos pueden tener, desde luego, un valor equivalente al simbolismo mencionado en pintura o literatura, una significación que podría llamarse subrayada, pero en infinidad de casos esos objetos que vemos en la pantalla sugieren, a veces casi imperceptiblemente, sentimientos, pensamientos no expresados en los diálogos” (Aguilar, 2007: 15). Con esta afirmación, el autor del texto *El cine y la metáfora* (2007) considera la posibilidad por parte de muchos objetos presentes en un filme de poseer una significación propia dentro de la escena o del contexto en el que se presentan.

La metáfora, como figura retórica, es una homología y no una identidad (Monegal, 1994: 17). No se puede identificar la metáfora con el objeto al que se refiere. Es cierto también, según el autor, que:

La palabra contiene una dosis de ambigüedad de la que, en principio, carece la imagen. Las relaciones entre el signo y el objeto son distintos en el lenguaje verbal y en el cinematográfico. En la palabra el signo esconde al objeto, en la imagen el objeto se nos revela como tal y es una operación secundaria la que lo convierte en signo [...]. La imagen no pasará de ser una

representación fiel de lo particular hasta que algún recurso de la sintaxis cinematográfica, ya sea en la composición del plano o en el montaje, la cargue de significado, desvelando su valor metafórico secundario (Monegal, 1994: 17).

Según Antonio Monegal, en la imagen y en la palabra el objeto se muestra de una forma distinta y, hablando otra vez de *Viaje a la luna* de García Lorca, en el pasaje del guion a la película se realiza una “extrapolación de lo particular de la imagen hasta lo universal de la metáfora” (1994: 17-18). La metáfora es el recurso utilizado para representar emociones universales.

Ahora queremos centrarnos en algunos de los objetos más presentes en las películas, algunos de los elementos recurrentes dentro del filme que se utilizan de forma metafórica. El *espejo*, por ejemplo, es uno de los recursos metafóricos más utilizados en el cine. El espejo, que implica un reflejo en sí, suele usarse como metáfora de pensamientos, deseos, miedos o temores de los personajes de una película. Es la máxima expresión de las inquietudes y de los defectos de los protagonistas de una película. En el filme de David Lynch, *Mullholland Drive* (2001), cuando la misteriosa Rita entra en la casa y se encuentra perdida porque no se reconoce a sí misma, se mira al espejo y aparece reflejada junto la imagen de Rita Hayworth interpretando a Gilda. El espectador observará la imagen desdoblada de la actriz y la foto del póster de Gilda, captando la intuición de la protagonista. En este caso, el espejo representa una reproducción del doble, que constituirá uno de los temas centrales de la película. Y son ya de por sí la una el doble de la otra y esta percepción no cesará durante toda la película. Delante del espejo no está representada por entero, sino que está como dividida en dos partes, una de las cuales representa su otro yo, Gilda, expresando de esta manera la dualidad alrededor de la cual se desarrolla la historia y la estructura fílmica.



Fotograma 1 de *Mulholland Drive* (2001). David Lynch.

El espejo puede representar también un elemento de auto-contemplación de los personajes. Por ejemplo, Aguilar nos recuerda la película de Godard *La mépris* (*El desprecio*, 1963), donde la protagonista interpretada por Brigitte Bardot pregunta a su marido si ve todo su cuerpo en el espejo delante del cual se encuentra completamente desnuda y si le gusta cualquier parte. Es cierto que este es un caso de auto-contemplación por parte de la protagonista, expresando un amor o un placer que en realidad se encuentra solo en un reflejo. Esto ya anticipa que los sentimientos entre estas dos personas son precarios, basados en unos simples reflejos (Aguilar, 2007: 26). El espejo puede hacer también de testigo de alguna situación o condición emocional ocurrida en la vida del personaje. Recordamos por ejemplo *El Gatopardo* (1963), de Luchino Visconti, donde el espejo durante la escena del baile en el que se ven las lágrimas en el rostro del príncipe representa el testimonio de un cambio, un pasaje desde la vieja aristocracia a la ahora ya nueva y vulgar burguesía (Aguilar, 2007: 29).

“Verse en el espejo es ante todo verse solo” (2007: 33): esta afirmación, sobre todo dentro de la cinematografía es una realidad bastante común frente al hecho de que cuando estamos delante de un espejo, la imagen que nos aparece es siempre y solo la nuestra. En

*Requiem for a dream* (2000) de Darren Aronofsky, la protagonista, Sara, madre de Harry, atrapada en su dependencia de los medicamentos, aparece continuamente reflejada dentro de la televisión hacia la que se siente particularmente atraída, expresando toda su soledad respecto a la situación vivida, donde nadie puede intervenir, salvo ella misma. El espejo puede ser visto también como un engaño porque, considerando que el espejo es una apariencia de la realidad, esto presupone que su reflejo no es la verdad. En la película *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock, son numerosas las escenas en las que la protagonista (Kim Novak) se ve reflejada dentro del espejo (2007: 39), testigo de los engaños que va haciendo a Scottie, protagonista masculino (James Stewart).



Fotograma 2. *Vértigo* (1958). Alfred Hitchcock.

El espejo también puede ser una metáfora del recuerdo y del mundo de los sueños. Ambos elementos son parte de la memoria de los personajes. Respecto al recuerdo, en muchas ocasiones, la imagen de un cuerpo reflejado en el espejo es la evocación de unos recuerdos provenientes del pasado. En *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais, la protagonista al final de la película, mirándose al espejo y refiriéndose a su antiguo amante alemán, expresa, con una voz en off, un abandono del recuerdo doloroso de este hombre, dejando atrás para siempre su imagen. En *Novio a la vista* (1954), de Berlanga, hay un momento en el que el protagonista escribe en un cristal el nombre de la chica de la que se

había enamorado durante el verano y vemos la imagen de él reflejada en el espejo mismo: el todo representa el recuerdo de un amor y de un verano terminado (Aguilar, 2007: 54).

Así como el espejo puede ser una metáfora del pasado, de la misma forma se habla de futuro o más bien de proyecciones futuras o ilusiones a través del sueño. En *Sunrise* (1927), de Murnau, después de haber arriesgado su vida en un barco marido y mujer, después de haberle perdonado ella al hombre el haberse sentido atraído por otra persona, pasean felices por la ciudad y sus rostros se ven reflejados en un escaparate, donde se superponen a las fotos de dos novios, para simbolizar la felicidad efímera y precaria de los dos personajes, que se desvela justamente después, cuando sufren una tempestad dentro del barco en el que van (Aguilar, 2007: 58). Además, el espejo puede ser metáfora de la presencia de un lado siniestro, enigmático y no percibido por los personajes de una película. Por ejemplo en *La ventana indiscreta* (1954) de Hitchcock, donde observamos en el objetivo de la cámara el reflejo de todo lo que el presunto asesino está haciendo dentro de su apartamento.

Otro elemento recurrente en las películas y utilizado a modo de metáfora en infinidad de ocasiones es el *teléfono*. Este aparato representa un recurso particularmente utilizado dentro de las películas de terror o en el cine negro. Esto obedece al hecho de que la llamada telefónica casi siempre genera sorpresa dentro del espacio filmico, porque nunca nos esperamos lo que va a pasar o quién estará al otro lado de ese teléfono. Además, en muchos casos, la llegada de una llamada por teléfono puede considerarse también la resolución de una duda o de una crisis momentánea. La amenaza provocada por la llamada telefónica es un recurso clásico utilizado en el cine, dentro de muchas películas, para crear suspense. Si lo pensamos atentamente, una de las películas donde encontramos este recurso es *Scream* (1966), un filme de horror que se ha convertido en una película de culto, donde el asesino que lleva una máscara que recuerda el famoso cuadro de Munch, *El grito*, se “divierte” amenazando a sus víctimas a través de llamadas telefónicas de mal gusto. El teléfono, aparte de ser un recurso de suspense, se convierte en la metáfora de una alerta, de una advertencia hacia los protagonistas. Tampoco podemos olvidar una de las primeras películas del cine clásico donde se utiliza el teléfono como recurso y metáfora, *Crimen perfecto* (1954), de Hitchcock, donde una llamada del protagonista a su mujer desde el sitio

en el que está cenando, debería ser la señal para el asesino para matar a la misma. El teléfono puede ser representado también por una cabina telefónica que expresaría el aislamiento de un personaje respecto a una situación externa. Por ejemplo en *Pájaros* (1963), de Hitchcock, donde, durante el furioso ataque de las aves a la bahía donde se encuentran todos los personajes, la protagonista se queda encerrada dentro de la cabina telefónica sin poder salir y completamente impotente, al no poder comunicarse con el exterior (2007: 75).



Fotograma 3. *Pájaros* (1963). Alfred Hitchcock.

Otro recurso metafórico bastante utilizado en el cine es la escalera. Este “objeto” contiene unos significados múltiples y complejos que aluden a la diferencia y, al mismo tiempo, a la conexión entre distintos niveles (2007: 83). Podemos subrayar, con Aguilar, el hecho de que la forma de la escalera condiciona y refleja el estado de ánimo del personaje. Si la escalera está recta, seguramente nos encontraremos delante de un objetivo que el protagonista quiere alcanzar con una cierta obsesión. Contrariamente, si la escalera presenta una forma de caracol, estamos sin duda alguna delante de una situación ambigua, donde

esencialmente hay un “componente psicológico irracional” (2007: 84). En la película *Vértigo* (1958), de Hitchcock, la subida hacia el campanil de la iglesia por parte de la protagonista ya preanuncia sus “vértigos” y confirma sus trastornos de identidad. Otro ejemplo podría ser *Time* (2006), de Kim Ki-Duk, cuando la protagonista, que se ha sometido a algunas operaciones de cirugía para cambiarse la cara, paseando por un parque de su ciudad se queda al lado de una escalera de caracol y demuestra, así, su inquietud interior y del trastorno psicológico vivido.



Fotograma 4. *Time* (2006). Kim Ki-Dul.

Además, según baje o suba, el personaje que utiliza la escalera ascenderá hacia la superación de sus propios límites o bajará hacia lo peor de sus terribles verdades o miedos. Para el primer caso, recordamos la escena de *La dolce vita* (1960), en la que Sylvia empieza a subir la escalera de San Pedro casi como se avanzara con falta de prejuicios respecto a lo que, por otro lado, representa la iglesia y, por esto, la religión. En el caso del descenso, recordamos *Psicosis* (1960), de Hitchcock, donde Lila se mete en la casa de Norman bajando la escalera que la llevará al descubrimiento del cadáver momificado de la madre de él (2007: 90-92). La escalera podría sugerir también las diferencias sociales entre los



personajes: Aguilar nos da un ejemplo interesante de *El Gatopardo* (1963), donde el príncipe Fabrizio Salina, durante una fiesta organizada por el mismo, se pone encima de la escalera, encarnando al nuevo burgués enriquecido, sin modales y encuadrado en picado desde abajo, para subrayar su superioridad. Esta escena enfoca las diferencias sociales entre el príncipe, que se encuentra en una posición superior, y los demás personajes que asisten a su “ascenso”, que se marca a través de la escalera.

Hay también otros objetos utilizados en el cine y que tienen un significado metafórico: Aguilar señala las rejas como metáfora de “unos problemas externos que afectan al personaje”, como si se encontrara atrapado en una situación irresuelta. Este recurso es utilizado solamente en el cine porque no tiene un equivalente en otras formas de arte (2007: 109). Un ejemplo interesante podría ser el de *Extraños en un tren* (1951), de Hitchcock, donde hay una escena en la que uno de los protagonistas declara al otro de haber cumplido parte del trato, justamente colocado detrás de una verja, dando una imagen de culpabilidad y encierro del protagonista principal.

Otro recurso utilizado en el cine son las vías de los trenes, que se refieren esencialmente a un camino recorrido o a un destino que está por cumplirse. Recordamos, en la película *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, cuando las dos hermanas se encuentran al lado de la vía del ferrocarril, acercando la cabeza en espera de escuchar el tren que ha de llegar. En este caso las vías pueden representar un carácter amenazador, es decir, la llegada de algo o alguien que puede cambiar definitivamente el destino de los personajes. Otra película en la que podemos encontrar este recurso es *La strada* (1954), de Federico Fellini, donde en la última escena están presentes las vías del ferrocarril, cuando el protagonista Zampanó se encuentra solo en la arena y empieza a llorar: en el margen de la imagen aparecen las vías del ferrocarril que quizás sugieran que el protagonista haya llegado al final de su camino (2007: 117-119).



Fotograma 5. *El espíritu de la colmena* (1973). Víctor Erice.

No podemos olvidar los elementos de la naturaleza que constituyen un recurso muy utilizado dentro del cine, metáforas que esconden distintos significados interesantes. Es cierto que en el cine abunda la presencia de la lluvia, no solo como agente atmosférico, sino también como una metáfora de las lágrimas. La similitud es muy evidente, como afirma Aguilar (2007) y se puede encontrar en muchísimas películas. Recordamos, por ejemplo, la escena de *Desayuno con diamantes* (1961) en la que la protagonista, destrozada al final por haber abandonado a su gato, intenta buscarlo bajo una lluvia incesante, que representa sus lágrimas. Interesante también el caso de la lluvia como un mal presagio en *Psicosis* (1960), cuando la protagonista se ve sorprendida por la lluvia en su viaje nocturno.

A través de estos ejemplos podemos finalmente considerar la metáfora en el cinematógrafo como, esencialmente, un elemento constitutivo de su fascinación, además de representar un recurso primario dentro de la estructura y organización de una película. En la realización del filme, de hecho, nada es casual y todo corresponde a una continua búsqueda de significación que la imagen confiere al espectador de forma distinta a la palabra, como analizamos con detenimiento anteriormente, al reflexionar sobre la semiótica del cine y su lenguaje. La metáfora constituye un elemento fílmico de gran importancia, un tropo que se

sirve de la imagen o la palabra y que, junto a otras figuras retóricas, como la metonimia o la sinécdoque, constituyen recursos poéticos que son utilizados también dentro de la imagen filmica.

Aparte de la metáfora, hay otra figura retórica a la que el cine recurre con asiduidad: la metonimia. Jorge Urrutia, en su artículo “Cine y poesía” (2000), se preocupa justamente de definir lo poético en relación al cine y de analizar todo lo que comporta esta unión-diversidad entre las dos artes. Considerando muchas adaptaciones cinematográficas de poemas, como por ejemplo, *El tren expreso* (1955) de Klimovsky<sup>39</sup>, basada en el poema homónimo de Ramón Campoamor, o *La laguna negra* (1952), adaptación de “La tierra de Alvargonzález”, poema de Antonio Machado (Urrutia, 2000: 406), el autor analiza algunos de los elementos que están presentes dentro de estas películas, entre ellos la metonimia.



Fotograma 6. *La laguna negra* (1952). Arturo Ruiz Castillo.

---

39 León Kimovsky fue un director de cine argentino que se mudó a España llevando con él su eclecticismo cinematográfico.

A este propósito, retomando el pensamiento de Roman Jakobson, Urrutia considera el lenguaje cinematográfico como metonímico, ya que utiliza el juego de las contigüidades de forma muy variada. El discurso metonímico es, sin duda, de tipo realista, ya que la realidad lo utiliza constantemente, así que, según Urrutia, realidad y cine se “portan” en este aspecto de la misma forma: esto explica que la mayoría de las adaptaciones cinematográficas que parten de la poesía lo hagan desde poemas realistas (Urrutia, 2000: 406). El cine, de hecho, utiliza la metonimia en muchas ocasiones para sustituir un término por otro según la relación de calidad, causa-efecto o espacio-tiempo. Un ejemplo muy concreto en las películas podría ser, por ejemplo, las marcas de látigo dejadas en los muros o en las puertas del personaje de ficción Zorro, que confirman su presencia o aluden al hecho de que el personaje mismo ha estado en ese sitio hace poco. En el *Espíritu de la colmena* (1973), por ejemplo, la metonimia es un recurso muy utilizado dentro de la narración. Durante la escena del desayuno, el reloj enseñado por el padre de Ana reconduce nuestra mente al fugitivo que, posiblemente, en ese momento estará muerto (condición que, de hecho, se cumple dentro de la historia).

Otro tipo de metonimia que encontramos dentro del cine es la sinécdoque, cuya sustitución se cumple en una relación de tipo cuantitativo. En este sentido, el cine utiliza mucho el plano detalle para encuadrar simplemente una parte de un objeto o de un rostro (por considerarse más significativa o expresiva), de modo que el espectador relacione este pequeño fragmento con el objeto o la persona, con ese todo que se elude. Estos recursos cinematográficos son utilizados para que cada elemento fílmico no enseñe sino sugiera, estimulando el interés y la atención del espectador, que se convierte en un constructor de la misma narración y del sentido del filme.

### 3.2.2 Elipsis

La poeticidad, relacionada con la construcción del espacio y del tiempo, se puede expresar también a través de la elipsis y el fuera de campo. La elipsis “está constituida por la supresión de un fragmento temporal de la historia” (Del Rosario, 2003: 210) que, según Genette (1989), puede ser explícita o implícita y eso depende de si se indica o no la duración exacta del fragmento. Como afirma Javier Gómez Tarín: “Desde una perspectiva literaria la elipsis se define como la eliminación de algunos elementos de una frase” (2006: 53) o, más bien, unos saltos temporales con los cuales el lector tiene la sensación de que el concepto de tiempo es inferior respecto a la historia. Este recurso, aplicado al cine, “constituye (también) un procedimiento fundamental para acelerar la narración y eliminar elementos superfluos (hechos que no interesan o que se pueden deducir de otros), además de permitir el acercamiento de escenas separadas en el tiempo” (Del Rosario, 2003: 212). Hay que subrayar que a través de la elipsis o el fuera de campo se facilita la inmersión de la mirada del espectador en lo “implícito”, en todo lo que normalmente no se ve o no está mostrado dentro de la narración. La elipsis en el cinematógrafo se determina sobre todo en el pasaje de un plano al otro para indicar el lapso de tiempo que ha pasado.

La elipsis, entonces, omite completamente una acción de la historia y de la narración: es un “silencio textual” de unos acontecimientos que han ocurrido y que los espectadores ignoran completamente (Gaudreault y Jost, 1995: 129). Donde más se utiliza la elipsis, según estos autores, es en el *trailer* de una película, ya que se recorta el filme a lo mínimo, generando vacíos e hipótesis por parte del espectador respecto al contenido: La elipsis comienza en la misma mecánica de filmación y reproducción, está presente en las ausencias entre fotogramas, en los espacios en negro que los unen. Es la mente del espectador la que confiere movimiento a las imágenes, cubriendo con su imaginación un elevadísimo porcentaje de material, y esta cuestión tecnológica, mecánica, se traslada a toda “unión” en el seno del film, esencialmente a la que se establece en cada una de las tomas (Gómez Tarín, 2006: 56).

Con esto, se considera la elipsis como un espacio vacío entre distintos planos que el espectador tiene que reconstruir en su mente. Este mismo espacio puede referirse a una

anticipación o a una regresión, dependiendo de qué momento se toma en consideración como presente. Es cierto que el montaje, es decir, la sucesión de los planos, es el espacio donde se genera la elipsis, que en un mismo plano secuencia está ausente. La elipsis como tal es un recurso que se utiliza para expresar la verdadera naturaleza del cine, de hecho: “La representación cinematográfica no puede quedar limitada a la imagen (lo mostrado), ya que esta no posee valor alguno sin la referencia externa hacia lo ausente; lo no presente es parte inseparable de lo presente y en la suma de ambos (que sólo se produce en la mente de cada espectador) aparece la auténtica visión: la del imaginario” (2006: 61).

Con esta reflexión, Gómez Tarín quiere demostrar que la esencia real del cine se encuentra dentro del perfecto equilibrio entre lo que se ve y lo que no se ve, entre la mirada directa e indirecta del espectador, que transforma su interpretación según lo que la imagen le sugiere, a través también de las ausencias. Estas mismas ausencias no son otra cosa que lo que nosotros, siempre como espectadores, imaginamos. Sin embargo, hay que establecer una diferencia importante entre lo que llamamos elipsis y el fuera de campo. La elipsis tiene una relación muy estrecha con la narrativa literaria, mientras que el fuera de campo es un hecho esencialmente fílmico, que no se encuentra ni siquiera en la pintura, que sí que posee un límite de espacio que se encuentra en el marco. La elipsis se refiere esencialmente a la temporalidad del relato cinematográfico, mientras que el fuera de campo es algo que se relaciona con el espacio. Sin embargo, afirma Gómez Tarín que: “El espacio cinematográfico no es concebible sin el flujo temporal, de allí que la complejidad del fuera de campo sea mucho mayor y que podamos afirmar que su presencia es constante y, en consecuencia, está ligado al concepto más amplio de espacio-tiempo” (2006: 62). La elipsis y el fuera de campo están conectados a través de elementos del campo u objetos que recuerdan algo que no está presente en el encuadre.

Gilles Deleuze (1996), en su consideración de imagen-movimiento e imagen-tiempo, afirma la existencia de dos tipos de fuera de campo: uno relativo y el otro absoluto:

La imagen-movimiento es necesariamente la expresión de un todo, y en este sentido forma una representación indirecta del tiempo. Esto explica incluso que la imagen-movimiento tenga dos fuera de campo: uno relativo, según el cual el movimiento que concierne al conjunto de una imagen prosigue o puede proseguirse en un conjunto más vasto y de idéntica naturaleza; el otro absoluto, según el cual el movimiento, sea cual fuere el conjunto en el cual se lo considera, remite a un todo cambiante que él expresa. De acuerdo con la primera dimensión, la imagen visual se encadena en otras imágenes. De acuerdo con la otra dimensión, las imágenes

encadenadas se interiorizan en el todo, y el todo se exterioriza en las imágenes, cambiando él mismo al mismo tiempo que las imágenes se mueven y se desencadenan. Lo cierto es que la imagen-movimiento no tiene únicamente movimientos extensivos (espacio), sino también movimientos intensivos (luz) y movimientos afectivos (el alma) (Deleuze, 1996: 313-314).

Deleuze en esta cita considera que el fuera de campo tiene dos aspectos, uno absoluto, que se refiere al encuadre móvil, donde de cada imagen deriva otra, en un montaje continuo o, como él mismo dice, “que se prolonga en un conjunto homogéneo más vasto con el cual se comunica” y donde este conjunto ya no pertenece al orden de lo visible; y otro relativo, relacionado con el cuadro pictórico, que es un encuadre que, al contrario del móvil, se encuentra aislado respecto al todo y que neutraliza lo que está en el entorno.

Entre el campo y el fuera de campo existen una serie de relaciones posibles que se determinan a través de algunos objetos, sonidos o gestos de los actores mismos que, desde el encuadre o, mejor dicho, el campo visual que nosotros tenemos como espectadores, aluden a un espacio invisible, que no podemos ver y que es representado por el fuera de campo. Algunos de estos elementos los encontramos dentro de los gestos o de las miradas de los personajes que, por ejemplo, a través de sus ojos “llaman a otros que se encuentran fuera de campo” (Gómez Tarín, 2006: 69); cuando los personajes salen o entran del encuadre, también en este caso se transgrede el límite de la pantalla, en un más allá que indica la presencia de un espacio oculto, que no vemos pero que existe de todas formas; otro recurso utilizado en el cine para indicar la conexión entre el campo y el fuera de campo es el sonido, que siempre alude a un “más allá” (sobre todo cuando consideramos el pasaje de la voz en *off* a *on*). Otros objetos en la escena que “insinúan el fuera de campo”, que hemos mencionado anteriormente, pueden ser, por ejemplo, el espejo o el reflejo, que a veces es utilizado para mostrar campo-contracampo a la vez; a menudo aparece el contracampo subjetivo con el que la cámara se pone desde el punto de vista del espectador, quedándose en un lugar que podemos, de hecho, definir como invisible y que entendemos que corresponde a la mirada de un personaje ausente; los movimientos de la cámara también contribuyen a “romper el marco de la pantalla”, a través de los *travellings*, grúas, etc.

Así que Gómez Tarín considera varias posibilidades gracias a las que se establece una relación entre campo y fuera de campo, marcando la continuidad en el cambio de plano

a través de tres distintas estrategias, es decir: establecer una “dirección predominante”, considerando el punto de salida y el punto de entrada de los personajes, ya que el fuera de campo aparece más claro cuando “el personaje abandona o se incorpora al espacio rozando la posición de la cámara” (2006: 72); la mirada en off, con la que el personaje fuera de campo adquiere la misma importancia que el personaje encuadrado, de modo que se produce una mirada directa a la cámara, que en muchos casos “puede suponer una interpelación al espectador”; por último, los desencuadres, con los que se hace referencia al hecho de que muchos personajes “mantienen parte del cuerpo en el espacio fuera de campo” (Gómez Tarín, 2006: 72).

Según Noel Burch (1985), existen seis zonas distintas que se encuentran en el fuera de campo, que son: las cuatro que se hallan en los límites del encuadre, es decir, en las cuatro esquinas que delimitan el borde, el espacio detrás de la cámara y el de detrás del decorado. Según Román Gubern, a esto se añade además que “la enunciación cinematográfica está basada en oposiciones binarias, que oponen representación a omisión, a saber: espacio encuadrado-fuera de campo/tiempo seleccionado-tiempo omitido” (Gubern, 1993: 267). Con esta consideración se hace referencia a dos tipos de “ausencia” que son la espacial y la temporal (Gómez Tarín, 2006: 74). El concepto de fuera de campo es una dimensión muy sutil y difícil de captar. Según Villain, deberíamos distinguir entre “fuera de campo definitivo (espacios, personajes u objetos que nunca aparecen) o un fuera de campo momentáneo (espacios, personajes u objetos ausentes durante un tiempo limitado) (Villain, 1997: 85).

Es oportuno recordar que, en referencia al concepto de cine “poético” que estamos tratando de rastrear a lo largo de este trabajo, este emplea dichos tipos de “ausencias” más frecuentemente que el cine “narrativo” o cine “clásico”, cuya pretensión, según Gómez Tarín, “ha sido siempre la de homogeneizar los espacios del campo y fuera de campo a través de una diegetización de las direcciones de mirada de los personajes que provoca un juego de “anuncios” y “confirmaciones” y que devuelve el objeto visto como respuesta a esa mirada” (Gómez Tarín, 2006: 73). Es decir, que todo lo que aparece en el fuera de campo en el cine clásico es, en cierta manera, justificado por el hecho de convertir en diegéticas las miradas de los personajes, como parte de la misma narración. Sin embargo,



según Casetti (1994), hay un espacio en el que se encuentra la cámara y que no puede ser parte del relato y es negado a las miradas de los personajes. Este mismo espacio se puede considerar fuera de campo sólo cuando la mirada hacia él se convierte en un contraplano que lo muestra como algo que es parte del encuadre en sí; si esto no ocurre, este será un espacio con el que hay que marcar continuamente una cierta distancia, ya que se considera como un espacio “secreto” o más bien “protegido” (Mittry, 1980: 91). De aquí deriva la norma según la cual los actores nunca tienen que mirar a la cámara sin que esta mirada sea “devuelta por un contraplano”. Si esto no ocurre, nos quedamos siempre en una “interpelación directa al espectador” (Gómez Tarín, 2006: 73).

También hay que considerar que hay otro parámetro importante que es el *sonido*, del que hemos hablado anteriormente y con el que se establece la presencia de un fuera de campo. Como hemos visto, el sonido puede ser diegético, cuando es parte de la misma narración, es decir, cuando es escuchado por los personajes (como la música en directo de una banda o una canción proveniente de una radio) o puede ser extradiegético, que es aquello que se halla fuera de la narración, como puede ser la banda sonora. Además, Gómez Tarín añade que: “El cine clásico ha privilegiado siempre la imagen sobre el sonido, al que consideraba un mero soporte o refuerzo; este es un error importante, puesto que, al constreñir sus capacidades, perdía una gran parte de las posibilidades que un uso dialéctico hubiera permitido, y no estamos hablando necesariamente de disonancias o asincronías -que también- sino del enriquecimiento efectivo de los procedimientos habituales” (2006: 75).

Con esta cuestión, el autor quiere considerar que, hablando de sonido, si este pertenece a un personaje o a una situación que abandona el campo, pero permanece dentro de este mismo campo, siempre se quedará enlazado a este mundo de lo presente, que se mantiene como “ampliado con el espacio en off y el resto de objetos que lo forman” (2006: 75). Ver unas imágenes o escuchar un sonido que no pertenece a la dimensión que le corresponde puede provocar un tipo de tensión dialéctica, de la que habla Noel Burch. El teórico en cuestión afirma que el principio dialéctico, que está a la base de una obra cinematográfica, se puede encontrar en la separación entre el texto y la imagen, como relaciones de tiempo. Es decir, que en algunas películas se quita a la imagen la función narrativa: en la pantalla no sucede prácticamente nada, a nivel anecdótico (Burch, 1985).

Burch se refiere en concreto a una película de Michelangelo Antonioni, *Cronaca di un amore* (1950), en la que lo que destaca es una serie de hechos contados por los personajes que en realidad no actúan, es decir, no hacen nada, simplemente todo lo que ocurre es contado de boca a boca por los protagonistas. Aquí, según Burch, Antonioni ha quitado la supremacía a la imagen a nivel narrativo y, en este caso, el sonido, es decir, la palabra, adquiere una importancia fundamental a la hora de desarrollar el relato filmico.

En este sentido se crea una tensión dialéctica entre la imagen y el sonido que marca “la presencia o ausencia”: en una película como esta, donde los personajes se cuentan el pasado a través de sus propias palabras, sin referencia a la imagen que no muestra nada de lo que se está contando, hay un contraste entre lo que vemos y lo que escuchamos (2006: 83).

Volviendo al concepto de fuera de campo, en este caso nos referimos a las palabras de los personajes que marcan estas ausencias, este tiempo pasado a través de su manera de contar las historias, este espacio que no vemos en la imagen, pero percibimos a través de los discursos de los protagonistas. Las voces, de esta forma, se transforman en una alusión al pasado, a algo que no vemos dentro de la escena, dentro del campo presente que tenemos delante.



Fotograma 7. *Crónica de un amor* (1950). Michelangelo Antonioni

Esta dialéctica se traduce también en disonancia. De hecho, existen diferentes tipos de disonancia entre imagen y sonido. Por ejemplo, podemos tener el caso de un personaje que habla de algo o de alguien que no está presente en el campo visual (como acabamos de recordar con la reflexión de Burch); también, cuando un personaje se dirige a otro, pero no podemos verlo ni identificarlo dentro del cuadro, ya que su voz proviene de un espacio externo; o cuando no podemos ver en el encuadre un objeto o a una persona del que o de la que hablan los personajes.

Las disonancias no son utilizadas dentro de un cine de tipo clásico o más bien perteneciente a los parámetros del MRI<sup>40</sup>, sino que son usadas para romper con una narración estándar y se acercan a lo que en este trabajo estamos definiendo como *poético*, un efecto lírico que se traduce en el acto de sugerir, evocar. Según Burch, esta dialéctica entre sonido e imagen es fundamental a la hora de concebir el cine como arte. Oponiéndose a la consideración de Bresson, según el cual el sonido es siempre más evocador de la imagen, Burch afirma que “el grado de legibilidad del sonido es tan variable como el de la imagen: un primerísimo plano sonoro de una gota de agua que cae en un fregadero será, al oírlo, tan difícilmente reconocible en tanto que tal, como lo será, en la pantalla, un primerísimo plano de la articulación del pulgar de una mujer” (2006: 97). Además, Burch afirma que, respecto a la capacidad evocadora del sonido, esta se refiere más a la potencia del fuera de campo, de este espacio en off que no se ve, que no es visible y que evoca algo que se encuentra en un espacio que nosotros como espectadores no podemos ver ni observar, sino simplemente captar. De hecho, también una mirada en off, es decir, hacia un espacio invisible, resulta tan evocadora como el sonido.

---

40 El Modo de Representación Institucional o modo de representación del cine clásico implica una serie de normas o convenciones que se establecieron en los años '10 para que los filmes tuvieran una coherencia interna, linealidad, realismo y continuidad espacial y temporal. Burch contrapone al MRI el MRP, es decir, el Modo de Representación Primitivo, según el cual no existe clausura de la diégesis; la narración no se explica por sí misma a los ojos del espectador y se privilegia el espacio/tiempo del espectador en la sala, respecto al espacio/tiempo del filme; además hay una autarquía/unicidad de cada encuadre, ya que cada acción puede empezar y acabar en el interior de un cuadro fijo.

Burch afirma también que la dicotomía entre imagen y sonido tiene que considerarse más como una identidad que como una oposición. De hecho, considera: “Y es esta presencia “igualitaria” de las componentes sonoras de un film canalizadas por ese embudo que es el altavoz lo que nos parece pedir de modo imperativo una composición total, “musical”, de la pista sonora, un poco de la misma manera en que la naturaleza de la imagen, tal como se nos muestra, parece pedir un constante cuidado de organización plástica más o menos totalitaria” (2006: 98). Con esto, Burch quiere subrayar el hecho de que justamente por ser autónomos estos dos componentes, acaban completándose mutuamente en una identidad que define la esencia misma del cine actual.

Una aportación muy significativa respecto al sonido en el cine y a su relación con la elipsis es la de Michel Chion (1993). El teórico afirma: “Si las más antiguas historias del mundo nos hablan ya, en efecto, de hombres y de criaturas invisibles, el cine, arte de ilusión y de la elipsis debía reservar a este tema un espacio particular” (Chion, 1993: 121). El autor se refiere claramente al cine sonoro, ya que su llegada “permitía, en efecto, dar al personaje una muy distinta dimensión y una muy distinta presencia, haciéndolo existir por su voz” (1993: 121). En este sentido, Chion quiere subrayar la importancia del sonoro de dar poder a esta “voz invisible”, permitiendo al sonido ser un elemento presente en la imagen, aunque provenga de un personaje que está fuera de campo y que no podemos ver.

A propósito de las relaciones entre cine y poesía, la reivindicación de un cine poético se revive con la incorporación del sonido, porque cuando las imágenes de la pantalla son despojadas del silencio, empiezan a perder la dimensión irreal, que es la más propia de los sueños, destruyendo el ritmo. Según César Arconada:

La cinta muda era una constante fluencia dinámica, la vida en ella fugaz, breve, múltiple y producía una sensación de mareo, fuga y desequilibrio. El espectador había adquirido una dinamización del sentido de la vista que ahora resulta inútil ante la realización del ritmo que ha supuesto la incorporación del sonoro, porque por muy interesante que sea una película sonora, siempre le pesará, le cansará, habrá lagunas de hastío, de desatención, miradas al techo, evasiones. Y esto sucede porque su imaginación se adelanta al movimiento de la película, porque su visión, sus ojos, multiplican con más agilidad que las cámaras, porque su ritmo interior, en fin, es más rápido que el ritmo de las imágenes mecánicas (Arconada, 2003: 153).

Además, según el autor: “El cine de poesía existe sólo cuando la poesía misma está infiltrada en el filme, en un ambiente, en una imagen, en un gesto etc. (...), pero hay

que recordar que el cine tiene su propia naturaleza a la cual hay que atenerse” (Arconada, 2003: 154).

Volviendo a Burch, la dialéctica en la que se consolida la verdadera naturaleza del cine, no es tanto la dicotomía imagen/sonido, sino que reside en su autonomía formal, que garantiza su independencia con respecto a las estructuras literarias y narrativas a las que siempre se ha vinculado: este tipo de independencia se va a establecer cuando el cine mismo se libere de estas “estructuras novelescas y para-novelescas”, desarrollando una lógica interna propia y considerando algunas formas abiertas, es decir, basándose tanto en la “orientación” cuanto en la “desorientación” del espectador. Con esto Burch se refiere al hecho de que el espectador, en cierto modo, tiene que interpretar lo que tiene delante, considerando el campo y también el fuera de campo, tal y como él mismo los percibe. Es oportuno que el cine ofrezca un tipo de interpretación, que evoque, que sugiera, sin dar todo por preestablecido, como puede ocurrir dentro de un estilo demasiado ligado a estos parámetros novelescos que hemos considerado anteriormente.

Además, afirma Burch que: “cuanto más oculto está el sentido de una obra, más sus principios de tensión estructural deben ser aparentes” (Burch, 1985: 78). Es decir que, cuantos más elementos estructurales de la película se hacen evidentes (como el fuera de campo, técnicas de montaje, etc.), tanto más el filme resulta sugerir su sentido más que mostrarlo. La tesis que defendemos en esta investigación es que esto se encuentra con mucha más frecuencia en un tipo de cine que se aleja de las formas preestablecidas por el cine clásico narrativo. Es aquí donde, esencialmente, podemos encontrar la base para la consideración de la existencia de un *cine poético* que, aparte de la luz, se sirve también de las sombras para afirmarse.

Noel Burch, en este sentido, toma en consideración *El año pasado en Marienbad* (1961), película de Resnais y dice:

El argumento de *Marienbad* sólo es oscuro si se persiste en querer que la acción que se desarrolla en la pantalla está subtendida por una verdad única que lo “explique” todo, es decir si se persiste en pensar que el film debe poseer una “clave” que permita resolver, en particular, las diferentes contradicciones, optar por lo que dice A contra lo que dice X, decretar que tal o cual plano corresponde al “fantasma” y tal otro a la realidad del guion. Pero, y los autores del film lo han repetido suficientemente, *Marienbad* no tiene clave alguna, estas contradicciones verbales o pictóricas son la misma esencia de la obra, no sirven para esconder el argumento sino que se

desprenden directamente de él, lo cual suministra otro ejemplo de la manera en que este argumento rige todo el acontecer del film (Burch, 2006: 153).



Fotograma 8. *El año pasado en Marienbad* (1961). Alain Resnais.

Con esta consideración, Burch subraya el hecho de que, aunque la comprensión de una obra de arte como una película parezca compleja, en el caso de este filme en concreto el director no quiere esconder nada, ya que lo que no se puede captar dentro de la película no se puede inferir de ninguna otra parte, porque la interpretación de este tipo de películas se encuentra dentro del espectador mismo y, en cierto modo, lo que Burch quiere que se considere es que algunas películas están hechas para mirarse tal y como aparecen, sin buscar un sentido cerrado o particular, porque todos los significados quedan sugeridos, no mostrados o declarados claramente.

La ausencia en este caso no es expresada a través de un fuera de campo o de una elipsis, sino con otra forma de “oscuridad” que se revela dentro del sentido y de las interpretaciones mismas de la película. Burch afirma que en algunas películas que no poseen un estilo narrativo clásico, “el principio formal consiste en ocultar un argumento simple sobrepasándolo” (2006: 154), es decir, concentrándose más en las digresiones que se encuentran alrededor del simple argumento que en el mismo argumento. Es cierto que la presencia de estas ausencias confiere a ciertas películas un sentido que trasciende los problemas particulares que el argumento despliega y que, de por sí, no representa siempre

la cuestión principal en la que basarse a la hora de ver una película. Burch sigue con esta consideración, afirmando: “Ya no es posible que el Argumento siga siendo tributario de nuestros arrebatos literarios, de nuestras pequeñas preocupaciones cotidianas ni de la idea que nos hacemos de lo que interesa al público, incluso a nuestro público. Estamos dando a la luz un lenguaje: definamos pues los argumentos adaptados a sus necesidades” (2006: 161). Es oportuno, según el cineasta, considerar los elementos del lenguaje cinematográfico en mayor medida que el argumento, que puede llegar a tener una importancia marginal o relativa.

Otro recurso presente en el texto filmico que podemos considerar como “poético”, aunque se dé también en la narrativa literaria clásica, es la pausa. Casetti (1994) afirma que, en el discurso cinematográfico, la pausa propiamente dicha se da solamente en los casos de imagen detenida o congelada, que es un recurso que no es muy empleado dentro de los filmes (Del Rosario, 2003). Está claro que la pausa literaria no tiene correspondencia en el relato filmico; sin embargo, existen unas estrategias cinematográficas que señalan la presencia de una pausa o, mejor dicho, una detención del tiempo a través de los flash-backs, por ejemplo, que retornando al pasado, definen un alejamiento del tiempo presente de la narración. María Del Rosario (2003) afirma que: “otro tipo de pausa en la narración sería la que viene dada por planos que no suponen un avance del relato, y que representan una reflexión, comparación o comentario realizado por el narrador, recurso, que, por otra parte, resulta inusual en la mayoría de las obras cinematográficas” (2003: 216). Estos tipos de pausa son muy recurrentes en el cine de la *Nouvelle Vague*, en particular, en el cine de Godard o Truffaut, donde los autores comentan o reflexionan sobre alguna situación vivida por parte del protagonista o, simplemente, hacen digresiones respecto a la vida o conectadas a la escena solo por asociaciones intuitivas, es decir, sin lógica alguna. Recordamos, por ejemplo, *Dos o tres cosas que sé sobre ella* (1967), donde Godard, con su voz en off, interviene continuamente dentro de la narración creando intensas y lentas pausas, persistiendo en la escena y, sobre todo, en algunos detalles de la misma: por ejemplo, el momento en el que la protagonista gira incesantemente la cuchara dentro de su tacita de café, en un largo plano detalle acompañado por la voz en off del director.

### 3.2.3 El símbolo

Manuel Ángel Vázquez Medel (1999) afirma que la “simbolicidad” es parte de nuestra humanidad desde siempre, ya que:

“Nuestra comprensión de lo humano es inseparable de la simbolicidad. Llamemos así esa capacidad de este animal peculiar para construir y transformar en su mente correlatos del mundo al que pertenece del ámbito vital en que se inserta (...). Es la simbolicidad la que articula y construye la mente, que se asienta en nuestra capacidad cerebral, pero que (...) no se limita a ella” (Vázquez Medel, 1999: 407).

Con esta reflexión, Vázquez Medel considera al ser humano como *Homo Symbolicus*; esto es, que nuestra capacidad simbólica no se reduce a pensar solo lógicamente, sino también a través de nuestros sentimientos (1999: 407). Nuestra mente, de hecho, es el resultado, no solo de rasgos y características individuales, sino también sociales: transferimos continuamente estos mismos rasgos en la sociedad que nos rodea. Además, el hecho de proyectar nuestras capacidades cerebrales también en aparatos tecnológicos, como los ordenadores, ayudará a realizar “sistemas de intelección más complejos” (1999: 408).

El punto de vista de Vázquez Medel está estrictamente conectado con las relaciones entre palabra e imagen de las que hemos hablado anteriormente. El teórico intenta considerar el espesor simbólico presente, no solo dentro de la naturaleza humana, sino también en sus creaciones artísticas y, especialmente, en las literarias. “La obra de arte verbal no se refiere (...) a nada que le preexista” (1999: 413), ya que “no refleja nada exterior”, así que la literatura se convierte en el lugar “en el que nuestra mirada no puede pasar más allá de su superficie” (1999: 413). Esta función del espacio literario es símbolo de una complicidad del lector que se somete a la lectura.

Hay que tener en consideración también que, como hemos anticipado anteriormente, “los sistemas de comunicación verbal no funcionan independientemente de los sistemas de comunicación no verbal” (1999: 415). Todo esto nos lleva a reflexionar sobre el hecho de que las raíces simbólicas, temáticas o también formales, son comunes



tanto a las artes verbales como a las plásticas, y que el uso de nuevos sistemas tecnológicos ha dado origen a nuevas formas de concebir lo verbal y también la literatura (narrativa digital, por ejemplo).

Está claro que en la modernidad estamos asistiendo a un profundo proceso de cambio: “El territorio de lo humano queda transformado precisamente en su propio núcleo: el equilibrio de la interacción simbólica. El mundo cambia y los signos cambian” (Vázquez Medel, 1999: 417). La tecnología contribuye a que nuestra forma de imaginar y de crear cambie, ya que mientras que antes era la palabra la que simbolizaba una cosa, hoy en día parece que esta función sea dominada enteramente por la imagen (1999: 418). Sin embargo, nosotros preferimos afirmar que hoy en día, en la modernidad, ambos elementos, imagen y palabra, en su relación de diálogo intermedial, realizan el mismo proceso simbolizador, sin que una prevalezca sobre la otra.

Ahora bien, después de haber delineado qué tipo de papel puede tener el símbolo en las relaciones entre palabra e imagen, nos detenemos más detalladamente en el significado de *símbolo*. Según Carlos Bousoño, el símbolo puede tener acepciones diferentes, ya que existen diferentes tipos. El primero es el simbolismo de realidad, “puesto que tiene, aparte de su significación irracional, un significado realista” (Bousoño, 1979: 29). Es preciso subrayar que el verdadero sentido, desde el punto de vista de la emoción poética, no es lo que entendemos, sino lo que no entendemos. La comprensión simbólica es un entendimiento de tipo emocional, ya que lo que hemos sentido se nos ha presentado como anterior a la comprensión misma (si por comprensión entendemos un entendimiento de tipo lógico). El segundo tipo de simbolismo es el irracional, cuando las palabras no tienen ningún tipo de significado lógico e inteligible, ni sentido aparente. El significado solo aparece en nuestra mente cuando interrogamos a la emoción que previamente hayamos experimentado (Bousoño, 1979: 31).

Respecto al símbolo, siempre reconocemos un tipo de imagen sugerida, que Bousoño llama imagen visionaria. ¿Qué es lo que diferencia una imagen visionaria de una imagen tradicional? Pues, según Bousoño: “las imágenes tradicionales se basan siempre en una semejanza objetiva (física, moral o de valor) inmediatamente perceptible (...). Por el contrario, en las imágenes visionarias nos emocionamos sin que nuestra razón reconozca

ninguna semejanza lógica, ni aún, en principio, semejanza alguna de los objetos como tales que se equiparan (...), basta que sintamos la semejanza emocional entre ellos. Se trata de imágenes irracionales y subjetivas” (Bousoño, 1979). Podemos afirmar que en las imágenes visionarias la semejanza entre los objetos solo existe a través de una asociación, es decir, que las dos partes de esta asociación no se parecen entre sí, pero se asocian en la mente del lector a través de un significado que definimos como irracional, no percibido a nivel lógico, sino a nivel emotivo. El *concepto simbolizado*, según Bousoño, lo tenemos en nuestra intuición de lectores y para hallarlo hace falta una simple introspección.

Un ejemplo de ello podría ser el soneto de Borges titulado “La lluvia”, que empieza de esta manera:

Bruscamente la tarde se ha aclarado  
porque ya cae la lluvia minuciosa.  
Cae o cayó.  
La lluvia es una cosa  
que sin duda sucede en el pasado.

En este comienzo del poema la lluvia se asocia a una cosa que sucede en el pasado. Racionalmente, esta asociación no tiene ninguna razón de ser lógica, sino más bien responde a una intuición emocional que se tiene que buscar en una sensación de melancolía que es reconducible, no solo a la lluvia, por la oscuridad o por el hecho de “mojar”, sino también al pasado, que es algo que ya no me pertenece y que, en un cierto sentido, he perdido. Así, la melancolía, que sería en la teoría de Bousoño el *concepto simbolizado*, no se percibe directa y racionalmente en la lluvia, que sería el *término simbolizante*, sino que es algo que consideramos emocionalmente.

Según Bousoño, el símbolo está hecho de dos elementos muy importantes, que son el simbolizador y la emoción simbólica. El primero representa el objeto o la imagen que genera una emoción, así como dicha emoción simbólica. El símbolo, según Bousoño, es,

entonces, misterioso por el hecho de que justamente su emoción, resultando inadecuada, porque no es directamente asociable a lo que la ha generado, se nos manifiesta como irracional: “Sentimos que hay un significado, lo recibimos emocionalmente, pero a causa, como digo, de la inadecuación, emotiva, no sabemos (...) cuál es o en qué consiste tal significación (...). Por ser inadecuada, la emoción no puede llevarnos a las propiedades del objeto que en apariencia nos está emocionando (el simbolizador) y, por tanto, al quedarnos sin explicación de lo que hemos sentido, experimentamos nuestra emoción como un enigma, esto es, en efecto, como un misterio” (Bousoño, 1979: 110). El misterio, de hecho, según el estudioso, representa una de las características principales de los símbolos, ya que es la propiedad básica con la que estos mismos símbolos se nos ofrecen.

Bousoño aplica una diferenciación entre imagen visionaria, visión y símbolo homogéneo, que representan “tres variantes del fenómeno simbólico” (Bousoño, 1977: 116). Respecto a la imagen visionaria, hay que subrayar el hecho de que mientras la característica propia de la emoción simbólica es el misterio, lo propio del simbolizador es la visualidad o plasticidad, y con esto se entiende la diferencia entre un símbolo y una metáfora, por ejemplo. Si consideramos una ventana con un cristal, normalmente no percibimos la presencia del cristal en sí: lo que nos interesa es aquello que se encuentra fuera de él, que es lo que podemos observar. Si, casualmente, el cristal está empañado, entonces sí que lo notamos. En el primer caso, hablamos de metáfora tradicional, donde la forma desaparece en la función; en el segundo caso, hablaremos de símbolo, donde la función del cristal se ha perdido y lo vemos porque es lo único que hay : “En el fenómeno visionario, la materia figurativa ya no es transparente, sino opaca, y por eso, se la ve, por eso se visualiza (es visionaria) con característica energía” (Bousoño, 1979: 111).

Pues, volviendo al concepto de imagen visionaria, Bousoño propone otro ejemplo: en una imagen tradicional comparamos un tipo de cabello al oro, cuando queremos decir que es un pelo rubio. Aquí es nuestra razón lógica la que nos permite sentir una determinada emoción. En la imagen visionaria no hace falta, ya que “basta con que sintamos la semejanza emocional entre ellos” (1977: 53). Por ejemplo, decir un “pajarillo es como un arco iris” despierta un sentimiento que empareja los dos términos de la misma forma, es decir, provocando una sensación de inocencia o ternura. Así que la imagen

visionaria es una imagen a la que se le da un significado derivado de la emoción irracional y no de la lógica racional.

La visión, por otro lado, es: “La atribución de funciones, cualidades, o, en general atributos imposibles (...) a una realidad (...), cuando tal atribución, a través de la emoción (...) que suscita en nosotros expresa irracionalmente, o sea, por asociación no consciente, cierta cualidad que el autor siente como real” (1977: 92).

Por ejemplo, si afirmamos que la campana canta, estamos dando a un objeto real una cualidad que no le pertenece y, por esto, estamos delante de una visión, de la cual el lector recibe simplemente una “descarga emotiva” (Bousoño, 1977: 92). Finalmente, Bousoño afirma: “Frente a lo que cada vocablo «denota» con principalía, hay toda una serie de significados secundarios que constelan el vocablo y lo circundan de brillos menores, que si los vemos conscientemente de manera inmediata, o si (...) nos producen una emoción «adecuada» o «racional» (...) llamaré, en mi interpretación, «connotación»; y si no los vemos ni percibimos más que (...) como «emoción inadecuada», denominaré «significados irracionales» o «simbólicos»” (Bousoño, 1977: 176).

Además, hay que considerar que el lector posee una especie de escepticismo hacia todo lo que dice el poeta, si no, estaríamos en el campo de la racionalidad que no encaja en términos absolutos con el simbolismo. Bousoño, considerando la metáfora “mano de nieve”, afirma: “Si creyésemos a pies juntillas lo que dice el poeta en ese caso, no habría emoción. La identificación establecida en la imagen o metonimia tradicionales implica, pues, el escepticismo lector, la ironización del enunciado igualatorio [...]. Al convertirse en metáfora, el término E, «nieve», se ha vaciado de sentido, ha dejado de significar «nieve» y se ha puesto al servicio del plano real, «mano», como una pura calificación suya” (Bousoño, 1979: 93).

En definitiva, si consideramos este discurso respecto al cine, el símbolo representaría un aspecto fundamental para definir la poeticidad dentro del cinematógrafo. Uno de los elementos más recurrentes en el *cine de poesía*, según nuestro estudio, se revela esencialmente en la presencia de la “forma que pierde su función”: se trata de un cine en el que los recursos (como la cámara o las luces) se hacen notar y se perciben como presentes también dentro de la historia contada, lo que nos permite hablar de un cine *simbólico* y, por

este motivo, también *poético*. Esto quiere decir, siguiendo la teoría del símbolo de Bousoño, que: “todo símbolo de irrealidad, además de simbolizar el significado que le corresponda, simboliza su propia letra afirmada en el preconscious como real” (Bousoño, 1979: 113). Con esto, Bousoño trata de subrayar el hecho de que también el medio, el instrumento (que en el caso de la literatura es la letra y en el caso del cine, la cámara u otro recurso) es un símbolo no asumido conscientemente, sino preconsciousmente, es decir, a través de las emociones.

No hay que olvidar que existen dos tipos de símbolos, los de la realidad y los de la irrealidad. Antes de cualquier diferenciación: “Todo símbolo nace ante el lector del hecho de que este, al leer, tropieza de pronto con un absurdo (...). No es preciso que el absurdo sea grande: un punto de incomprensión por nuestra parte basta para que el texto se nos ponga a simbolizar” (Bousoño, 1979: 197).

El simbolismo de realidad aún contiene un significado que podemos considerar como más lógico o racional, debido al hecho de que todos los elementos de una frase, en este caso, son racionales. Bousoño utiliza unos versos del *Romancero gitano* de Lorca como ejemplo, en los que se afirma:

Los caballos negros son.

Las herraduras son negras.

En este caso, el absurdo que deberían expresar estos versos se encuentra en el calificativo “negros”. Al revés sucede en el simbolismo de irrealidad, en el que desaparece completamente el sentido lógico y se considera una significación sólo estética e irracional. Por ejemplo, en este fragmento del poema “Juventud”, de Vicente Aleixandre, Bousoño habla de simbolismo irracional ( 1977: 29):

Pero no. ¡Juventud, ilusión, dicha, calor o luz,  
piso de mármol donde la carne está tirada,  
cuerpo, cuarto de ópalo que siente casi un párpado,  
unos labios pegados mientras los muslos cantan!

Leyendo estos versos, está claro, por ejemplo, que “los muslos cantan” es una condición imposible en la realidad y que no tiene ningún sentido lógico, ya que posee una emoción inadecuada y, consecuentemente, una significación irracional (1977: 28-29). Por esto hemos obtenido una visión, como hemos constatado anteriormente.

Respecto al símbolo, Bousoño afirma que es algo estrictamente emotivo y se puede dividir en símbolo homogéneo y heterogéneo. El símbolo homogéneo se separa a la vez en dos tipos: simple y continuado: “A ambos les hemos asignado el nombre de “homogéneos”, en cuanto que sólo tienen significados de una misma naturaleza irracional (...). Los símbolos heterogéneos serán aquellos que, junto al irracional, tienen un significado de tipo lógico” (Bousoño, 1977: 128). Además, Bousoño afirma que el verdadero símbolo heterogéneo es el que no se manifiesta al lector, ya que delante de él el lector no cree “tropezar con una expresión simbólica, sino con una realista” (Bousoño, 1977: 129). Este tipo de símbolos se nos aparecen como simbólicos en la emoción que sentimos al percibirlos: “Notamos que hay allí un significado distinto del aparente, aunque tal significado distinto se nos haga presente, claro está, solo en cuanto oculto: el punto de inverosimilitud que ofrecen nos lleva a esta sensación de simbolismo” (1977: 129). Esto significa que en un poema de este tipo, todos los versos aparecen como conectados lógicamente, casi dando una sensación de verosimilitud y realismo, emocionando simbólicamente.

Los símbolos heterogéneos suelen, normalmente, estar encadenados, es decir, juntarse con otros de la misma significación irracional (1977: 131). La cadena simbólica puede mezclar indiferentemente signos irracionales de especie distinta. Si consideramos este poema de Pablo Neruda, “Oda a Federico García Lorca”, veremos un ejemplo de símbolos homogéneos:

Porque por ti pintan de azul los hospitales  
y crecen las escuelas y los barrios marítimos,  
y se pueblan de plumas los ángeles heridos,  
y van volando al cielo los erizos:  
por ti las sastrerías con sus negras membranas  
se llenan de cucarachas y de sangre  
y tragan cintas rotas, y se matan a besos,  
y se visten de blanco.

En este poema encontramos en los primeros dos versos unos símbolos homogéneos, ya que lo que se expresa no es imposible, aunque “el lector no lo pueda entender al pie de la letra, sino sólo de manera irracional. El resto de la estrofa está formado por evidentes visiones” (1977: 140).

Además, Bousoño nos habla de otro tipo de simbolización que llama correspondencia, refiriéndose al homónimo poema de Baudelaire, “Correspondencias”. Según el autor, estas son esencialmente “expresiones que, valiendo semánticamente por sí mismas, nos dicen irracionalmente algo de otra realidad que se halla claramente enunciada en el poema y con la que, entonces, de esta manera, tales expresiones vienen, en efecto, a corresponderse, aunque sin enlace consciente con ellas que no sea puramente emocional” (1977: 140).

Tomando en consideración uno de los poemas de *Soledades, galerías y otros poemas* de Antonio Machado (1907), Bousoño analiza tales correspondencias, refiriéndose a los siguientes versos:

Ante el balcón florido  
está la cita de un amor amargo.  
Brilla la tarde en el resol bermejo...  
La hiedra enfunde de los muros blancos...  
A la revuelta de una calle en sombra,  
un fantasma irrisorio besa un nardo.

En este poema, el yo poético nos hace entender que está repasando en su mente algunos recuerdos: entre ellos, nos llama a la atención el “fantasma” que para el lector es simplemente un fantasma, en su significado literal, cuando, de modo simbólico, se insinúa como el amante que no se ha presentado a la cita (ha fracasado) (1977: 143):

“El fantasma de este poema es un símbolo homogéneo, porque, pese a que puedan existir personas que crean en la existencia real de fantasmas, y aun en el caso de que nosotros mismos creyésemos en tal existencia, nuestra razón habría de juzgar poemáticamente inverosímil el aserto y lo destruiría como realidad, bien que, como he dicho, tal realismo se nos sostenga en el plano emotivo” (1977: 143). Bousoño afirma el hecho de que el lector no percibe que el amante sea el fantasma, sino que los considera dos criaturas distintas. Para establecer esa correspondencia, el poeta puede utilizar símbolos homogéneos o símbolos heterogéneos. Bousoño nos ilustra un caso de símbolo heterogéneo en el mismo poema de Machado:

Brilla la tarde en el resol bermejo...  
La hiedra efunde de los muros blancos...

En estos dos últimos versos, aunque todo signifique lo que literalmente se dice, se alude, por cierto, “al ardor amoroso del artista poemático”. Además, “el cine ha utilizado, en este sentido, asimismo, y con frecuencia, símbolos heterogéneos. La novia, por ejemplo, de un soldado que se ha ido a la guerra está en su cuarto cosiendo. Un chicuelo arroja una



piedra, que va a dar al cuarto de la muchacha: un espejo se rompe. El espectador presente que el novio ha muerto en el frente, probablemente de un balazo. Aquí la separación de los dos términos” (1977: 144). Bousño subraya que el soldado no es, claramente, el espejo que se rompe, pero este mismo espejo, además de quebrarse él mismo, da a entender otra quiebra, la muerte del novio (1977: 144).

Así que podemos considerar la correspondencia como “la coincidencia parcial de dos realidades. Esa coincidencia parcial viene a sugerir o a ser síntoma de la identidad total que la respalda y justifica. Diríamos “que la correspondencia es como la parte visible del *iceberg*: oculta bajo sí una zona imperceptible de identidad no formulada” (1977: 149). Bousño termina diciendo que una de las causas de las correspondencias simbólicas es el hecho de haber nacido en una época de gran subjetivismo, ya que lo importante de todas las cosas es precisamente lo que producen en nosotros mismos y, por esto, también en el “yo” del poeta: todo se entiende solo como emoción y como sensación subjetiva: “La consecuencia del subjetivismo en este preciso sentido será, pues, la identidad del mundo y del yo” (1977: 147).

Bousño realiza una reflexión sobre el hecho de que la importancia de los símbolos es debida al subjetivismo imperante, que desvía la atención del conocimiento objetivo del mundo que obsesionaba al objetivismo, para centrarla en la impresión que produce el mundo en cada sujeto. Así que las emociones son los elementos principales que organizan la lógica de un poema o una composición: no es el tema que el que busca la emoción, sino que es esta última la que busca el tema adecuado. Es decir, que es la emoción la que genera el tema, lo plasma y lo construye. Se pasa de un racionalismo objetivista a un irracionalismo subjetivista: el tema entra en segundo plano respecto a las emociones representadas, en todas las artes. En el siglo XX esto ha ocurrido a partir de la poesía hasta llegar a la pintura. De hecho, Bousño afirma que lo importante, por ejemplo, en el retratar a alguien no es la fidelidad, sino el efecto que se provoca (1977: 153). Esto va a cambiar completamente la manera de contar y de componer, no solo un poema, sino también cualquier producción artística: “Lo decisivo no es, pues, la existencia o no existencia de conceptos o de asuntos reconocibles, ni aun la proporción con que esas realidades puedan darse en un determinado momento (...). No es lo mismo contar algo para emocionarnos que

emocionarnos para contar algo” (1977: 155). Lo que importa es la emoción y lo que se provoca en el lector o espectador, si hablamos de cine u otro arte visual.

Bousoño puntualiza el hecho de que en el siglo XX creció mucho el concepto de irracionalidad, con el uso siempre más frecuente de símbolos, imágenes visionarias, etc., donde también el tema mismo se torna simbólico. ¿En qué sentido? “El autor en vez de partir del tema (...), parte de la subjetiva emoción, cuya expresión nos proporciona, posteriormente y como material accesorio, el tema y los conceptos, es evidente que éstos, de ser, en cierto sentido, un fin hacia cuyo tratamiento el escritor se encamina, se han transformado en un puro medio para comunicarnos la emoción” (1977: 157). Según Bousoño, la emoción no es otra cosa sino interpretación del mundo, donde se expresan unos conceptos explícitos y unos implícitos, de los que no somos conscientes inicialmente en el acto de la lectura.

Respecto al autor, normalmente le atribuimos “el dicho poético”, es decir, que como lectores siempre pensamos que “la persona que habla en el poema coincida de algún modo con el yo empírico del poeta mismo”, sin embargo, esta persona “es substantivamente, no el autor, sino un personaje, una composición que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia” (1977: 168). Según Bousoño es más difícil que encontremos una novela autobiográfica que un poema, que de por sí ya lleva un subjetivismo que define como “más esperable” y que nos da la impresión o ilusión de que es el poeta que nos está hablando. El personaje que nos habla a través de las composiciones poéticas tiene muchas relaciones simbólicas con el autor, aunque no sea él. De esta manera, podemos definir que “el narrador poemático no es el autor, sino su símbolo” (1977: 169). Bousoño compara este tipo de relación simbólica entre el personaje poemático y el autor con el plano imaginario y el real de una imagen visionaria, ya que no hay entre ellos un “parecido objetivo”, sino sólo un parecido en el sentimiento que despiertan en el lector.

Bousoño concibe, además, una diferencia entre la connotación y la irracionalidad o simbolismo. Estos últimos dos términos están conectados por el hecho de que el símbolo siempre se refiere, como hemos establecido anteriormente, a una asociación de tipo irracional y no lógica, mientras que la connotación es la que produce una emoción “adecuada” y “racional”, y con esto Bousoño se refiere a “aquella emoción que procede de

alguna cualidad o grupo de cualidades que en nuestra cotidiana vida despierta nos parecen reales en los objetos o situaciones de que se trate” (1977: 177). Todas estas emociones son definidas como racionales, por el hecho de que las consideramos existentes o reales; al revés, una emoción irracional o simbólica no se puede considerar real, sino irreal. Por ejemplo, el hecho de acercar la expresión “caballos oscuros” a la “muerte” es un tipo de asociación irracional, ya que lógicamente o, más bien, racionalmente, la primera no es asociable a la segunda. Así que la característica principal de las connotaciones es la racionalidad, mientras en el simbolismo el lector identifica “de modo preconsciente cosas que no tienen ningún punto en común” (1977: 182).

Ahora que hemos definido a grandes rasgos el simbolismo, intentaremos considerarlo dentro del séptimo arte y entender la relación que tiene con el cine. El teórico José Tirado (2003), por ejemplo, considera la influencia que la poesía ejerce sobre el cine precisamente en relación al componente simbólico de este último. La definición de símbolo, afirma Tirado, corresponde a la figura con que se representa un concepto moral o intelectual, a través de una correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y la imagen que lo representa. En la poesía, el símbolo corresponde a su capacidad de síntesis, sirviéndose de este recurso para sintetizar ideas y plantearlas: así se consigue hacer de la poesía una de las disciplinas artísticas con mayor capacidad de sugestión. El cine también, adaptando la concepción poética del símbolo, consigue crear el mismo efecto mediante imágenes, llegando a ser, quizás, incluso más hipnótico que la poesía, porque congrega en una misma escena la estimulación que ofrece la pintura, la literatura, la fotografía, etc. (Tirado, 2003: 109).

Podemos afirmar que el simbolismo en el cine se establece en la relación/diálogo entre la psique humana y las imágenes de la pantalla. Según Jean-Jacques Wunenburger, la imagen tiene una doble naturaleza, por el hecho de tener un origen mimético: en la mimesis está presente la ambigüedad y la riqueza de la imagen. Sin embargo, por un lado, la naturaleza mimética acerca la imagen al modelo y, por el otro, la separa del original, diferenciándola. Son justamente esta contradicción y estas “tensiones opuestas las que activan los arquetipos de la imaginación y hacen emerger los mensajes enviados por el subconsciente” (Ferrario, 2012: 3).

Ya hemos definido que la naturaleza de la mimesis es doble: por un lado encontramos al “otro”, entendido como alteridad, separando la imagen de su real esencia (se puede considerar la imagen misma como reducida a un concepto o artefacto construido en la base de correspondencias y relaciones, aunque en este espacio no hable de una simpatía simbólica). Por el otro lado, tenemos al “mismo”, que confiere a la imagen una instancia imitativa y es aquí donde Wunenburger sitúa la doctrina de la creación como reproducción (Wunenburger, 1999: 142). Ambas concepciones ponen en relación la imagen con el Ser. Si se puede encontrar una supremacía del modelo en la imagen, y en este caso nos referimos a la tradición platónica griega, se habla de reproducción externa; cuando prevalece el proceso generativo de la procreación, hablamos de reproducción interna.

En el primer caso, la imagen es concebida como el fruto y éxito de un proyecto: representa el doble, una copia de una forma originaria, copias que vienen de los iconos, los más conformes a los modelos, hasta llegar a los ídolos, donde la mimesis se resuelve en apariencia. De hecho, la pintura y la escultura son engaños porque esconden, bajo la ilusión de la semejanza, una desemejanza, de la que se desarrolla un alejamiento del modelo (Ferrario, 2012: 5). En el segundo caso, es decir en la óptica de la procreación, la imagen es una manifestación del “Ser” y no se genera a nivel tecnológico, sino natural. Por eso, según Platón, es solo una copia aparentemente conforme al modelo y lejana del “Bueno”, “Bello”, etc.

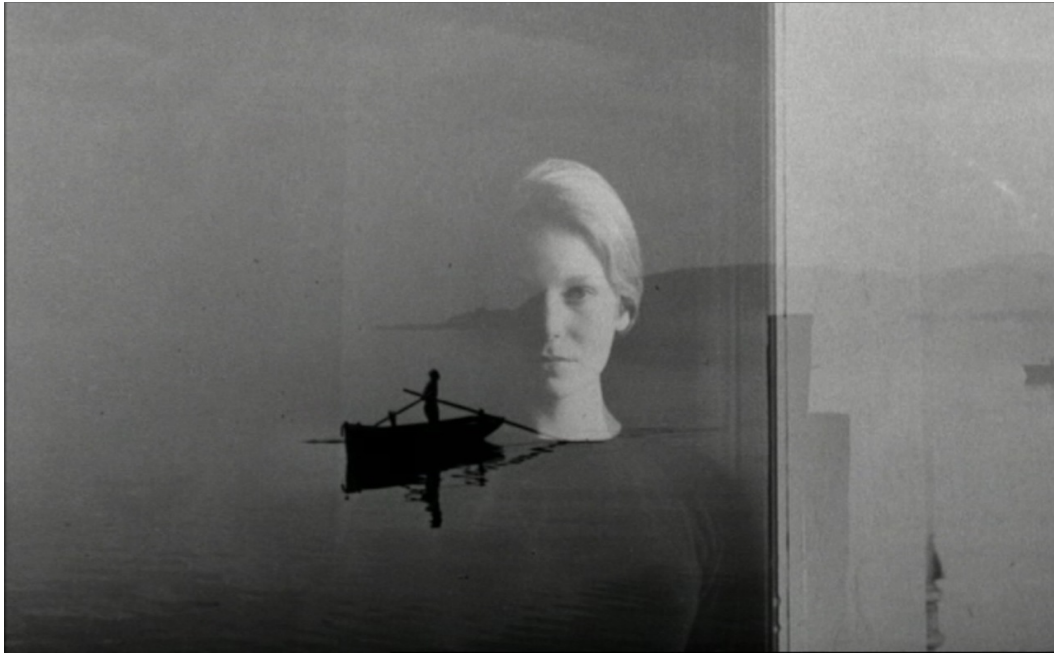
Si consideramos el cine, podemos afirmar que la doctrina platónica resalta el aspecto técnico del arte y de la imagen: de hecho, la película toma las huellas de la realidad a través de procesos químicos. En la duplicación, la forma está duplicada al infinito y asume las semblanzas de un simulacro que imita el “Ser” y por haberlo imitado se aleja de ello. Sin embargo, el alejamiento no significa separación, sino que exalta la repetición formal y solo parcialmente sustancial del modelo. Esto significa que la reproducción cinematográfica no implica una alteración de la forma, ya que no se rompe la relación con el “Ser”, las imágenes participan de la esencia de la forma. Así que permanece en la imagen en movimiento la relación con la forma concreta y visible del objeto y con la psíquica e inmaterial del sujeto. Las imágenes que aparecen en la pantalla no pueden considerarse replicantes, ya que mantienen una relación esencial con la forma original (2012: 7).

Lo que importa es el “Ser” que se expresa en la imagen, en la que el invisible se dirige al plano del visible y el visible al del invisible. Así que todas las imágenes, incluso las filmicas, mantienen una relación íntima, genealógica y casi genética con el mundo y con el hombre. El mismo André Bazin (1969) afirmaba que el cine es la huella de la realidad y del mundo. Con esta afirmación el crítico francés quería subrayar la relación y la descendencia ontológica de la imagen cinematográfica del mundo y del hombre. En fin, lo que se quiere expresar es que “Otro” y “Mismo” son dos caras de una misma moneda, presencias complementarias de cada imagen y que se encuentran en la armonía de la expresión artística, a la que el cine pertenece. Ferrario analiza, siguiendo a Deleuze, (2004), cómo a cada imagen real corresponde una imagen virtual, como un reflejo o un doble y no es posible separarlos, porque cohabitan dentro de la misma imagen, que como hemos dicho anteriormente, es llamada imagen-cristal. Siendo inseparables, las dos partes se colocan en el espacio del “imaginario original”, es decir, que participan y se armonizan con los arquetipos de la esencia psíquica del hombre, en un juego de reflejos mutuos mediados por la mirada (Ferrario, 2012: 11). Esto es el motivo por el que la lectura cinematográfica se coloca más allá de la racionalización gramatical o sintáctica, ya que en el cine encontramos la excedencia semántica, determinada por energías psíquicas que lo han generado, las mismas que la pantalla devuelve a los espectadores, dejándolos identificarse y emocionarse: son dinámicas irracionales e incomprensibles. Podemos considerar la intuición como el instrumento que nos permite interpretar no solo la fisicidad sino también las huellas de la psique. En la imagen no está presente la semejanza, ya que esta misma es el eco del espectador: los arquetipos se encuentran en la mirada de quien ve y aquí volvemos a lo que afirmaba Jenaro Talens (2010).

El cine, desde su nacimiento, siempre ha sido definido como “la fábrica de los sueños”, no solo por su capacidad de producir realidades alternativas a la verdad, sino también por la estructura de la película en sí, cuyas imágenes se suceden la una detrás de la otra, como si estuviéramos soñando. En esta condición, la percepción de las imágenes tiene siempre mecanismos articulados, donde el cuerpo y la mente están involucrados de igual forma. Eso ocurre también por las condiciones ambientales de la sala (la oscuridad y la interrupción de las relaciones interpersonales) y los procesos psicológicos de los espectadores (como las proyecciones o la identificación con los personajes) que determinan

una especie de estado onírico del espectador (Ferrario, 2012: 20): “Dicho esto, hay que recordar que el producto filmico es una obra de ficción. De hecho, es importante mantener separados el plano de la visión onírica de aquello de la visión cinematográfica. El sueño es una experiencia íntima, auténtica y original y es imposible de reproducir por medio de la tecnología, sin recurrir a metáforas y a soluciones estilísticas estudiadas ad hoc” (2012: 20). Está claro que hay que separar el producto filmico que, es ficción, del sueño, que es una experiencia íntima que como tal es imposible de reproducir de forma auténtica y original. De ahí la dificultad por parte de los directores de representar el sueño y los muchos recursos que han intentado usar para hacerlo: los flashbacks, procedimientos ópticos de la cámara, como los fundidos, para dar la idea del pasaje del tiempo (2012: 22).

Respecto a la estructura filmica, podemos considerar una semejanza con el proceso onírico, ya que las películas tienen la capacidad de hablar directamente al inconsciente, también porque durante la visualización disminuyen los vínculos racionales. Sobre todo por lo que es la modalidad de narración, hay una equivalencia en la gestión del tiempo y del espacio: en el cine, como en el sueño, saltan las coordenadas espacio-temporales, ya que ambos trasgreden las reglas de continuidad y contigüidad. El antes y el después se confunden, “a la temporalidad lineal se sustituye una temporalidad cíclica, casi mítica. En la narración filmica la secuencialidad es solo aparente ya que siempre es mediada por el montaje” (2012: 22). A este propósito, recordamos el caso del filme experimental *La Jetée* (1962), de Chris Marker, una película cuyo montaje posee una importancia muy significativa, ya que todo el filme está realizado con fotos fijas, así que son los cortes los que dan un ritmo a la narración.



Fotograma 9. *La Jetée* (1962). Chris Marker.

Hay otros casos muy claros donde las barreras temporales se rompen adrede, como en el caso de algunas películas, por ejemplo, *Mullholland Drive* de David Lynch, que llevan al espectador a ejercer una especie de percepción que no está relacionada a ningún proceso de tipo racional ni lógico. Lo que se rompe es también la contigüidad espacial, ya que las barreras se disuelven hasta llegar a ser transparentes. En las películas clásicas el pasaje de un lugar a otro se construye a través de fundidos. Además, la mecánica del sueño y la de la visión cinematográfica son muy similares: cuando se duerme, cerramos los ojos, hay oscuridad, la misma que se difunde en la sala cuando las luces bajan y el espectador construye una relación íntima con las imágenes que se proyectan en la pantalla: en ambos casos se trata de experiencias solitarias donde tanto el espectador cuanto el soñador tienen un contacto profundo con la irracionalidad. Está claro que mientras el sueño es una manifestación constante del subconsciente, la película está realizada y proyectada anteriormente. Las películas, como los sueños, permiten ver los arquetipos de la psique y escuchar las voces del subconsciente.

Lo que cambia y define las diferencias entre la película y el sueño es el hecho de que la película está realizada racionalmente, mientras que el sueño es una imagen que

proviene del subconsciente y por esto, irracional. Sin considerar, de todas formas, que las imágenes cinematográficas se refieren siempre a una ilusión de la realidad y no a la realidad en sí, también en los documentales. Basta con pensar que todo está construido a través del montaje, de las elecciones estilísticas y de los encuadres. Todo esto demuestra que el cine mueve unos procesos del subconsciente humano, que se concretizan en la proyección y en la identificación (2012: 25). En la identificación, es el público el que absorbe las vibraciones de los personajes, mientras que en la proyección el espectador proyecta sus propias dinámicas interiores en los personajes (2012: 25). En el primer caso actúa un subconsciente personal, ya que se instaura entre el espectador presente y el personaje principal de la película, donde se realiza un proceso con el que se comparten realmente o ilusoriamente experiencias personales. En el caso de la proyección, se habla de un predominio del subconsciente colectivo: en la pantalla “se proyectan y toman forma las imágenes de arquetipos originarios que tienen funciones compensadoras. Así que cada individualidad transfiere las imágenes que mejor expresan la situación psicológica que llevan dentro. Todas las imágenes cinematográficas que nosotros vemos contienen mensajes y referencias simbólicas útiles para compensar carencias psíquicas y para consolidar recursos personales (2012: 25)

Buñuel, a propósito, afirma que el cine es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños y de las emociones, y esto porque las imágenes, como los sueños, aparecen y desaparecen entre fundidos y oscuridades. El tiempo y el espacio se contraen y se dilatan (Buñuel, 2012). Buñuel se propone en su obra denunciar la pérdida de autenticidad en una sociedad que disgrega la personalidad, aprendiendo a individuar las sombras en la luz. Volviendo a la metáfora de la *Gran Madre*, cuando se permanece sentados en la oscuridad de una sala cinematográfica es como estar dentro del vientre materno, esperando que desde la pantalla llegue la luz, es decir, la vida. Así que los espectadores se nutren de estas imágenes como si fuera leche materna (Ferrario, 2012: 29). Este simbolismo es muy fuerte, ya que muestra la conexión directa entre el cine y las relaciones vida-muerte.

Pero, ¿qué relación existe entre el simbolismo y el cine? José Tirado (2003), en su artículo sobre el simbolismo poético en el cine, habla del diálogo entre las artes como



una conexión que en algunos casos aparece de forma muy evidente y en otros casos es casi imperceptible. El crítico reflexiona sobre la influencia que lo poético ejerce en el cine y lo hace justamente a partir del símbolo. Tirado afirma:

Mientras que la definición de símbolo corresponde a la figura con que se representa un concepto moral o intelectual, por alguna correspondencia que el entendimiento percibe entre éste y la imagen que lo representa, la homóloga función poética variará por su necesidad de ceñirse al laconismo de la narración. Así pues, la incursión del símbolo, en poesía, no debería limitarse a la transferencia figurativa sino a su capacidad de síntesis (...). De manera que si el texto debe acotarse a la brevedad, sólo mediante la expresión simbólica puede representarse una idea, frase o historia con un único término que contenga la totalidad del significante” (Tirado, 2003: 109).

Así que la poesía se sirve del símbolo para sintetizar ideas, para que su lectura suscite una implicación de tipo emocional con el texto. Como consecuencia, la presencia del símbolo define un continuo carácter evocador y, al mismo tiempo, da al discurso poético un lenguaje que pierde completamente el rigor lógico y racional, en favor de la palabra, considerando el tiempo y espacio poético para dar ritmo y fluidez, haciendo de la poesía una de las artes más sugestivas. Según Tirado, el otro arte con un fuerte componente sugestivo es el cine, “que al adaptar la concepción poética del símbolo consigue crear el mismo efecto mediante imágenes. Podríamos decir incluso, que su capacidad de sugestión es más hipnótica si cabe que el de la poesía, pues al tratarse de un soporte audiovisual goza de mayores posibilidades (narrativas y formales) que ésta, pudiendo congregar en una misma escena la estimulación que ofrece la pintura, la literatura, la fotografía, la música, la interpretación” (2003: 110). Esta característica ha permitido al cine ser considerado el arte que une a todos los demás y “siendo uno de los principales influyentes el ignorado texto poético”. Según el crítico, solo Dziga Vertov y Jean-Luc Godard han investigado sobre el aspecto poético del cine.

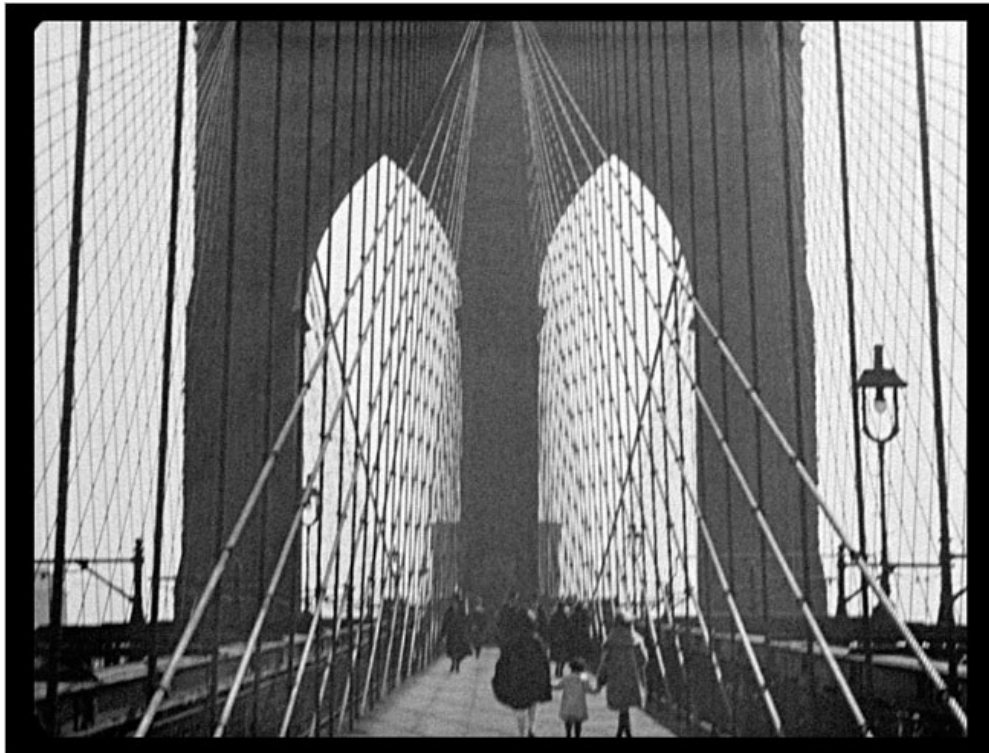
Como veremos después con detenimiento, Dziga Vertov ha sido uno de los directores que en mayor medida ha querido romper con la estructura normal del filme, con un concepto del cine claramente heredado de la tradición literaria, acercándose a la poesía a través de las obras de autores como Marinetti o Rimbaud y Mallarmé. Tirado afirma: “Así, dicho cineasta se encargaría de destruir la sintaxis huyendo del tradicional discurso teatral, de exaltar la idea pura, el momento clave que habla por sí solo sin necesidad de una custodia discursiva. Y para conseguirlo dotaría al texto del máximo desorden, acabando

entonces con el Yo literario” (2003: 110). Con esto se quiere subrayar el uso por parte de Vertov de estructuras simbólicas a la hora de explicar historias: su idea fue la de explicar y resumir la narrativa de un texto con una sola y única idea. Sin embargo, Jean-Luc Godard ha sido, según Tirado, el que más ha experimentado con el cine, explorando también estilos distintos. En este sentido, la simbología se encuentra en los colores, en las luces, en los sonidos y en todas las sensaciones “con que está dotado un poema”. De hecho, Noel Burch habla de collage godardiano en su *Praxis de cine* y Tirado continúa diciendo: “El director francés organiza sus películas en torno a la ornamentación, pues lo que le interesa es la cantidad de elementos visuales que arrojan al pequeño argumento, documentando así la vida contemporánea a través de los ítems que la definen: publicidad, televisión, cómic”. Hay que precisar que uno de los referentes más grandes del mismo Godard ha sido justamente Vertov, que armonizó la estética con la función social del filme de propaganda, utilizando un montaje con el mismo ritmo de la poesía. Se puede considerar un documentalista esteta que, gracias al montaje y a sus innumerables posibilidades de raccords, reestructura la acción según su voluntad, aplicando una modificación visual a la austeridad del entorno. Cada uno de sus planos deviene un símbolo propio que metaforiza la revolución industrial, por ejemplo. Godard, en su interés por reflejar la vida cotidiana, combinará escenas de improvisación con otras calculadas al milímetro, así que se mezcla el cine de verdad con el cine de atracción, como al hacer un puzzle. Muchas de las películas de este director presentan como una disposición narrativa, pero con una estructura dispersa, basada en lo que José Tirado define como heterogeneidad del lenguaje, del tono y de los materiales. Hay una discontinuidad en sus películas, como en la poesía de Baudelaire. Godard disloca el monólogo combinando su ideología con el diálogo de los actores. Y así recrea la participación de voces como en una oda o canto poético (Tirado, 2003: 110).

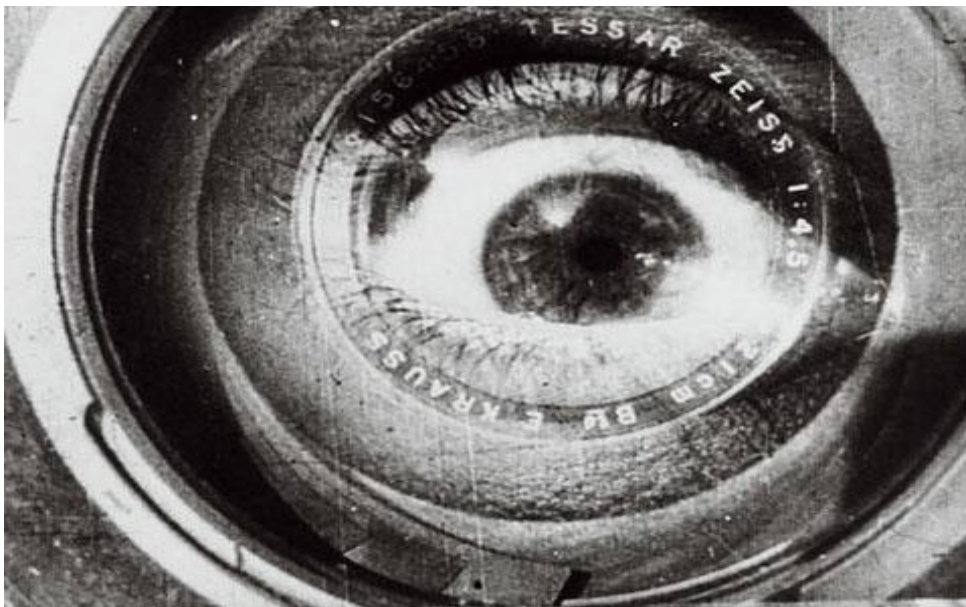
### 3.3 Cine y poesía en los años Veinte

En la historia del cine, los años '20, tras la Gran Guerra, representan sin duda una de las épocas donde más se ha experimentado. Son los años en que se está forjando el lenguaje del medio, estableciéndose las bases del que hemos llamado *cine clásico*. De hecho, a nivel mundial, encontramos distintos cineastas que procuran aportar innovaciones formales importantes en sus películas: recordamos, por ejemplo, a Lang, Murnau, Eisenstein y los directores que pertenecen a las corrientes de vanguardia, que intentan superar los modelos y arquetipos del cine esencialmente comercial, concibiendo precisamente su producción al margen de la industria cinematográfica. Este cine está conectado directamente con los movimientos artísticos de las vanguardias históricas, como el cubismo o el dadaísmo, que intentan recuperar un concepto de cine más puro, rechazando la preponderancia del relato y la narración y centrándose mayormente en la imagen en sí como forma expresiva, considerando el ritmo y la música como principales elementos connotativos, haciendo del cine una especie de música visual (De Celis, 2011), que en muchos casos ha sido llamada “música de pintor”, refiriéndose a películas como *Filmstudie* (1926), de Richter, por ejemplo, o a algunas películas de Henri Chomette, donde asistimos a unas pinturas en movimiento.

Además de observar estas pinturas en movimiento, podemos reconocer la presencia de un cine que supera el relato narrativo, componiéndose como un collage de imágenes conectadas en forma no consecutiva ni lógica, como *Inflation* (1927-28), de Richter. En esta misma época vemos la atención que algunos cineastas ponen en las grandes ciudades, como por ejemplo, *Manhatta* de Paul Strand (1921), *Berlín, sinfonía de una ciudad* de Walter Ruttmann (1927), *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov (1929), que reúne una visión sobre una ciudad soviética, o *Rain* de Joris Ivens (de 1929, sobre Ámsterdam). En obras como estas, Andrés Rubín afirma que “una segunda línea estética dentro del cine abstracto fue la de los collages de imágenes no-narrativas, yuxtaposiciones de imágenes a partir de sus cualidades plásticas y rítmicas libres de argumento, protagonizadas por elementos geométricos y objetos de la vida cotidiana” (Rubín, 2011: en prensa).



Fotograma 10. *Manhatta* (1921). Paul Strand.



Fotograma 11. *El hombre de la cámara* (1929). Dziga Vertov.

Dziga Vertov, director soviético, destruye también con su cine la estructura filmica de tipo narrativo y teatral para sustituirla por una más poética, donde hay un uso del símbolo, resumiendo la narrativa del texto a una sola idea. Se trata del concepto de *cine-ojo* de Vertov, según el cual hay que considerar el cine no basándose en la narración o argumentos, sino tomando en consideración un enfoque más dirigido al movimiento, al ritmo, al dinamismo. Jean-Luc Godard también utilizará décadas después la simbología en su cine, dando una cantidad enorme de posibles sensaciones, que son las mismas de las que está caracterizado un poema y recuperando ese espíritu de las primeras vanguardias cinematográficas. Cada plano es un símbolo propio, que adquiere una cierta *poeticidad* gracias al montaje: interesado por la vida cotidiana, combina escenas dotadas de una sensación improvisada, con otras calculadas al milímetro.

De esta forma, podemos reconocer la presencia de obras cinematográficas que superan el concepto de las películas narrativas clásicas y, sin centrarse simplemente en la acción, experimentan dentro de su valor una estética distinta. Está claro que el punto común de todas las películas de esta época es la experimentación, que encuentra sus elementos característicos, por ejemplo, en la ola futurista en Italia o la primera ola francesa de Epstein, Dulac o Delluc, hasta llegar al expresionismo alemán, considerado este último especialmente como portavoz de una de las formas más alternativas de entender el cine. Según Andrés Rubín, este mismo cine alemán aportó distintas innovaciones en el campo cinematográfico, como: el escenográfico, con el uso de telas y decorados asociados a tensiones psicológicas; el lumínico, con el claroscuro muy usado en esa época; el interpretativo, respecto al método de interpretación de los actores y a su caracterización. Una de las películas más revolucionarias en ese sentido fue *El gabinete del doctor Caligari* (1920), que jugaba con el tema del doble y la difícil separación entre alucinación y realidad, marcada por una escenografía más bien “alucinatoria”, con una geometría que podemos definir casi como “amenazadora”, de ambientes con bordes afilados, callejones sin salida, personajes con rostros muy maquillados, perspectivas deformantes, exagerados movimientos y expresiones de los personajes..., que trataban de simbolizar el sentimiento de angustia y asfixia que atormentaba al hombre en esa época y transportar al espectador a

una dimensión muy lejana de lo real y casi onírica. Incluso el rodaje de la famosa película de Wiene fue construido con encuadres fijos y con muy poco montaje.



Fotograma 12. *El gabinete del Doctor Caligari* (1920). Robert Wiene.

Es preciso recordar que una de las corrientes cinematográficas más representativas de las primeras vanguardias cinematográficas fue el futurismo que, desde Italia, afirmó que el cinematógrafo, siendo arte de por sí mismo, no tenía que copiar el escenario teatral, sino centrarse en sus propios recursos, distanciándose de la realidad y de la fotografía, aspirando a ser “antidelicado”, deformante, impresionista, sintético, dinámico, verbo libre e, incluso, que debía conceder suma importancia a la música, al montaje simbólico y a la relación que el cine tiene con las demás artes. De aquí nace el cine-ojo de Vertov, del que hemos hablado anteriormente, como un tipo de utilización del cinematógrafo sin representación, sino simplemente como un cine documental que retomase todo lo que veía, filmando los hechos sin dramatización.

Con posterioridad al futurismo, a partir del 1923, se van imponiendo otras dos corrientes cinematográficas en el cine de vanguardia, que son el dadaísmo y el surrealismo, donde encontramos a cineastas como René Clair o Antonin Artaud, con su *La coquille et le*

*clergyman* (1927), considerada la película surrealista por excelencia, hasta Luis Buñuel, con *Un chien andalou* (1929), o Jean Cocteau, con *La sangre de un poeta* (1930-31). Respecto al cine surrealista, podemos afirmar que ha sido un cine que, como su corriente suponía, proponía una estructura onírica dentro de la construcción fílmica, con un lenguaje de tipo no narrativo y que buscaba que la relación entre las imágenes procediera de una asociación no causal. A pesar de la relación que el surrealismo ha tenido con el cine, el número de películas que hoy en día tenemos y que pueden considerarse surrealistas es muy escaso y esto lo explica Gubern en esta cita:

No es raro que la fiebre surrealista alcanzase al cine, pues -como ha explicado Buñuel- es el mecanismo que mejor imita el funcionamiento de la mente en el estado de sueño. Y el sueño es, no hay que olvidarlo, la forma más pura del automatismo psíquico. Pero este automatismo irreflexivo de los surrealistas es lo que menos se parece a la laboriosa y prolongada elaboración de una película: será esta precisamente, la mayor paradoja del cine surrealista que va a nacer (Gubern, 1993: 102).

Pere Gimferrer (2003), a propósito de esta corriente, se preocupa de demostrar que no se puede hablar de un verdadero cine surrealista, porque todo cine es necesariamente realista y, al mismo tiempo, es, por esencia, surrealista. La primera afirmación se admite por sí sola, porque, como dice Bazin (2001), cualquier realidad apprehendida y transmitida por la cámara es ya y para siempre *la realidad*. En *El ojo tachado*, Jenaro Talens afirma: “Lo real es siempre inexplicable. La realidad (lo que llamamos así) no es que lo sea, sino que ha sido previamente construida ya como una explicación. Cada fragmento posee su lógica y su función porque ocupa un lugar asignado para que lo caótico cotidiano funcione como un todo armónico” (Talens, 2010: 14). La realidad que representa el cine, entonces, reside en la imagen y en el sonido, y no en el hecho de representar necesariamente algo que realmente existe. Así que, como Gimferrer, Talens reconoce el surrealismo cinematográfico en la capacidad del séptimo arte de reproducir la irracionalidad (como los sueños, por ejemplo) a través de elementos reales (imágenes y sonidos) (Talens, 2010: 17).

Volviendo a Gimferrer, el teórico afirma que la cámara posee una cierta fascinación porque orienta y participa ella misma como miembro activo en esta forma de arte que es el cine, pero mientras en el teatro u otras artes unos signos permanecen y otros cambian, en el arte cinematográfico ningún signo es inalterable. Esto sucede porque, si hablamos de espacio, no vemos un único fragmento, sino veinticuatro fotogramas al segundo; si

hablamos de tiempo, este mismo se nos aparece ya allí como consumado y pasado, a pesar de que sea paralelo al nuestro.

A propósito del cine surrealista, no podemos evitar mencionar a Luis Buñuel, que habla del séptimo arte como una maravillosa arma o, mejor dicho, como un instrumento para expresar el mundo de los sueños (Buñuel, 2003: 160). De hecho, el director afirma que el cinematógrafo es uno de los medios que expresa la realidad o las emociones de la forma más similar al sueño, como productor de imágenes que expresa la vida subconsciente. Sin duda, Buñuel es recordado por haber realizado una de las obras cinematográficas más interesantes e importantes de la historia del cine: *Un chien andalou*.

En obras como *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel se representa claramente una película “poética”. El error ha sido limitar lo “poético” de este filme a la máxima expresividad que depende de su pertenencia al surrealismo, corriente artística que se acerca más a los sueños y a la naturaleza onírica. El cine, como está hecho de imágenes, no puede ser abstracto, sino que siempre revelará algo concreto y se expresará en gran medida a través de las metáforas. Esto es lo que ocurre visionando la película de Buñuel. Sin embargo, respecto a esta poeticidad en la película, el profesor, teórico y poeta Jenaro Talens, en su *El ojo tachado* (2010), analiza *Un chien Andalou* afirmando precisamente que: “la forma en la que esta supuesta historia está narrada impide un acercamiento de acuerdo con el modelo analítico clásico por su continua ruptura de la lógica de las acciones... Alejándose de las líneas del modelo narrativo clásico” (Talens, 2010: 135).

Talens considera respecto al cine de Buñuel y, en concreto, a *Le chien andalou*, la noción de “lectura como construcción”: “Si, como hemos visto, el soporte argumental de un film no decide la dirección del sentido que su estructura propone al espectador, podemos concluir la necesidad de diferenciar dos planos que se superponen sin confundirse: a) el que remite la anécdota narrativa, y b) el que se corresponde con el sistema de operaciones que articulan como estructura” (2010: 63).

Según Talens, ambos planos ofrecen unos aspectos significantes muy importantes para el espectador, el primero de forma inmediata y el segundo por la composición. El espectador es llamado a leer un espacio textual que se constituye de tres planos precisos: el primero, que es dado por los elementos de base que se utilizan como elementos de partida,



como por ejemplo los referentes culturales, literarios etc.; el segundo se inscribe en una tipología discursiva mediante un proceso de codificación/decodificación, con mensajes que están sujetos a códigos; y el tercero, la significación simbólica, es algo que no está codificado y que permite la producción de sentidos. Según Talens, las primeras dos tipologías, en el caso de *Un chien andalou*, están sometidas a la tercera y esto es lo que transforma esta película en un discurso poético más que narrativo (2010: 64-65).

El dispositivo narrativo, cuya manifestación más concreta es el relato tradicional (el “érase una vez...”), se basa en la relación temporal de acontecimientos que alguien cuenta y articula; el dispositivo poético lo hace en la relación de una articulación que es en sí misma lo único, o cuando menos, el principal acontecimiento que se cuenta. Lo que distinguirá ambas tipologías será, por una parte, una cuestión interna al objeto en que el discurso se concreta y realiza, es decir, el diferente dispositivo que lo constituye, pero también, y fundamentalmente, la distinta relación que se establece entre dicho dispositivo y el sujeto espectador que lo enfrenta (Talens, 2010: 65).

Talens distingue el discurso narrativo del discurso poético según un concepto fundamental que inserta al primero dentro de una serie de acontecimientos que tienen entre ellos una relación de tipo lógico, verosímil. La articulación está sometida a los acontecimientos de una forma causal, por la que el comienzo de un relato escrito en el modo narrativo tradicional ya lleva en sí inscrito el final (Barthes, 1968). Por otro lado, el discurso poético no está sometido a una lógica de acontecimientos, de causalidad y es “azaroso”, no constituye una unión de partes consecutivas, sino “una sucesión de fragmentos”. Además, Talens recuerda que en el discurso narrativo esta causalidad, este proceso consecutivo está construido por los personajes que establecen una continuidad de las acciones y de los acontecimientos, realizando una especie de construcción psicológica que coincide o, más bien, es pertinente con las anécdotas que se cuentan. Además, el espacio y el tiempo de este discurso narrativo están subordinados a la causalidad y esto comporta el hecho de que todo ya aparece como construido lógicamente; esta construcción no está presente en el discurso que Talens define como poético. De hecho, mientras en el discurso narrativo todo el sentido y el significado del relato o de la película se realizan gracias a la presencia de los personajes que cumplen unas acciones y entonces todo tiene

sentido gracias al “significado de estas presencias” (los personajes, las acciones, etc.), en el discurso poético todo tiene sentido gracias al no-significado de las ausencias. Así que el lector-espectador se transforma en un constructor que descubre.

Según Buñuel, como ya hemos dicho antes, de lo que se sirve la película es de los mecanismos análogos a los de los sueños, a través unos efectos fotográficos y una importante simbología. Los símbolos son un recurso fundamental, porque los cuerpos y los rostros de los actores no significan nada y toda la película se presenta como una serie de sentidos posibles y no como un significado comunicable. La forma narrativa, por cierto, se rompe de forma continuada: el espectador le da un sentido a las escenas no porque signifiquen algo en sí mismas, sino como resultado de las relaciones que establecen entre ellas. De esta manera, el espectador ejerce un papel de *voyeur*, pues el que ve una película la mira sin ser visto: de aquí el voyerismo del cine.

En *Un chien andalou* este voyerismo se revela también en la relación que el espectador tiene con la obra fílmica que se propone mirar: la realidad exterior y nuestra percepción “se construyen ambas mutuamente en su relación dialéctica y pueden ser deconstruidas y transformadas” (Talens, 2010: 135). Este es el equilibrio poético que esta película consigue alcanzar y que pone en evidencia a través de un buen montaje. El mismo Jenaro Talens afirma que “el ojo que describe de manera distanciada lo que pasa por delante en ciertos textos sería imposible sin una influencia fílmica”: la mirada del espectador es una mirada “constructora”. Pero ¿cómo construye el espectador? Pues a través de una mirada cultural (el espectador nunca ve lo que es en realidad sino lo que está preparado culturalmente para ver) que se le ofrece con el montaje, con un control de la fragmentación. En la poesía, el mecanismo es el mismo: el lector compone los versos y los une intentando darle un sentido que no siempre es el lógico porque, como la realidad o la memoria, reconstruimos piezas que no siempre tienen un significado racional. Esto en el cine pasa con los planos que, montados de forma sucesiva, dan lugar a unas imágenes en movimiento: se escribe imitando el efecto de continuidad de sentido realizada por el montaje cinematográfico y que lleva al poeta a utilizar la fragmentación (Sánchez-Mesa, 2007).

Es aquí donde Talens, de hecho, como ya hemos afirmado arriba, distingue entre discurso narrativo y discurso poético. El dispositivo narrativo que se manifiesta en siguiendo la lógica del relato tradicional, “se basa en la relación temporal de acontecimientos que alguien cuenta y articula; el dispositivo poético lo hace en relación a una articulación que es en sí misma lo único, o cuando menos, el principal acontecimiento que se cuenta” (Talens, 2010: 65). Así que en definitiva el discurso poético no está sometido a ningún orden casual, sino que se manifiesta como “azaroso, en el sentido en que no constituye un universo cerrado en sí mismo, sino una sucesión de fragmentos” (2010: 65).

Debido a estos fragmentos, en el discurso poético el espectador, como ya hemos dicho arriba, se preocupa de construir y conocer, al contrario del discurso narrativo, donde el espectador está subordinado a la lógica y a la causalidad de los acontecimientos, sin construir, sino descubriendo y reconociendo. Es esto lo que pasa respecto a la lectura de la película *Un chien andalou*, donde el espectador procura construir los fragmentos que tiene delante, dando lugar a diferentes tipos de lecturas: “El discurso poético no sólo se produce fragmentariamente sino que se ofrece a la lectura remitiendo el cuerpo fragmentado de lo real, sin devolver la falsa imagen de totalidad en que consiste el orden estructurado del discurso narrativo” (2010: 67). Precisamente por el hecho de que el lector-espectador es un constructor de sentido, es decir, que su mirada construye la película, es un tipo de espectador distinto al del cine clásico hollywoodiense, que podemos definir en cierto modo como más “individualizado”. Esta individualización se traduce en la subjetividad de su rol de constructor, de modo que cada espectador hallará un sentido diferente, según su propia interpretación. Talens afirma que por el hecho de ser un acto subjetivo, no se puede realizar una teoría general del discurso poético así como, de forma contraria, se ha hecho con el discurso narrativo del relato clásico cinematográfico.

En *La mirada que escribe o de poesía y cine* de Domingo Sanchez-Mesa (2007), un artículo sobre el funcionamiento del modelo discursivo cinematográfico en la poesía de Jenaro Talens (es decir, una mirada “inversa” sobre la intermedialidad poesía-cine), se discute sobre la relación intermedial entre cine y poesía que, según el teórico, se revela en el montaje, acercándose, por esto, al mundo de la memoria: “La única verdad del recuerdo

es que cruza monólogos que se dieron en tiempos distintos como si realmente fuesen simultáneos y dramatiza situaciones e historias que en el fondo se parecen todas mucho entre sí” (Sánchez-Mesa, 2007: 19). Este concepto se revela también en la película de Buñuel, donde el montaje de las imágenes se confunde con los recuerdos o sueños imaginados o futuros de los personajes. Además, la intermedialidad entre poesía y cine se revela en el silencio, en lo no-dicho, que en el cine toma forma en el fuera de campo (lo que no está presente en el encuadre, pero deja sentir su huella): en el cine clásico, como en la poesía, lo que no se ve es tan importante como lo que se ve. En la poesía, lo no dicho puede ser el contexto extraliterario en el que se produce una obra o una traducción diferente de un poema, donde se saca lo que antes estaba escondido. En el cine, claramente, el fuera de campo es lo que está alrededor de una escena o de una imagen, que puede surgir gracias al punto de vista.

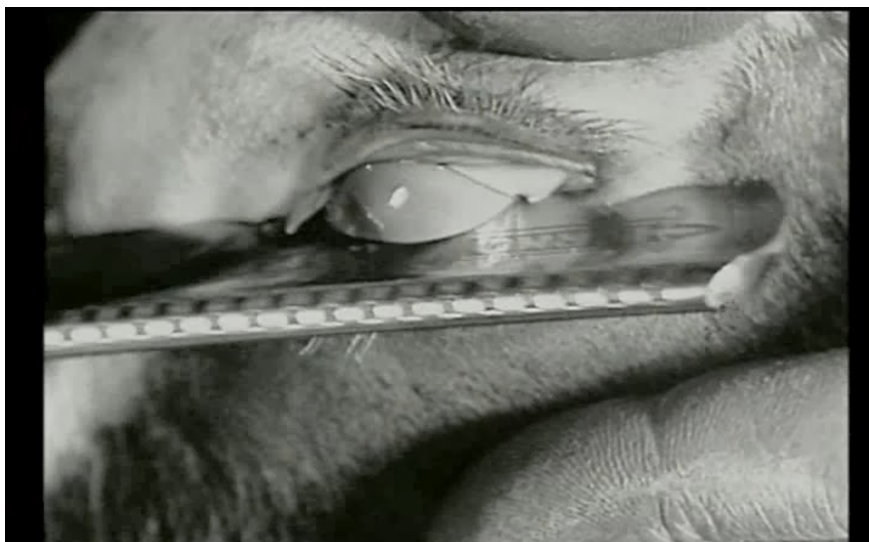
El mismo Buñuel afirma que el cine es instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra pueda contener de significado liberatorio, de subversión, como una puerta a través de la cual se accede al mundo maravilloso del subconsciente. Esto es precisamente lo que se refleja en *Un chien andalou*, pero también en muchas otras películas de directores diferentes, como en los primeros planos de Ingmar Bergman, las puestas del sol de John Ford... Si, desde un punto de vista literario, el cine parece tener más relación con la prosa (porque muchas películas se basan en obras narrativas o simplemente porque en la base de un filme siempre hay un guion), también es verdad que muchos directores recrean la poesía desde un punto de vista estilístico. Buñuel afirma que hay un particular mundo de la dimensión humana que se expresa solo a través de imágenes significantes, que es el mundo de la memoria y de los sueños: la naturaleza onírica existente en la poesía y el cine revela los parecidos entre ambos lenguajes, acercándolos.

En el prólogo de *Un chien andalou*, cuando vemos la imagen lírica de una nube que pasa delante de la luna y la casi insoportable navaja que corta el ojo de una mujer es, sin duda, el encuentro entre el surrealismo y el cine, pero también una subversión de todas las convenciones del ver. El “ojo tachado”, así como lo define el mismo Jenaro Talens en su ensayo, no es la representación de un significado comunicable, sino una propuesta de sentidos posibles (Talens, 2010: 86). Talens propone una reflexión sobre el significado de

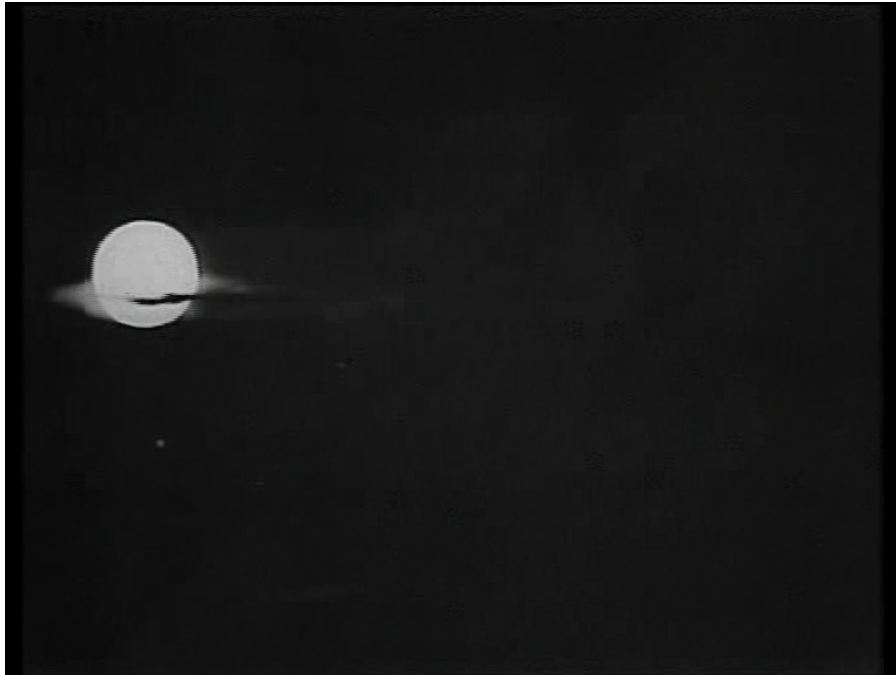
este ojo tachado, que representaría la ruptura de una visión directa del espectador que es filtrada por el verdadero ojo, que es el de la cámara, que establece lo que podemos ver, cómo, cuándo y dónde lo vemos.



Fotograma 13. *Un chien andalou* (1929). Luis Buñuel.



Fotograma 14. *Un chien andalou* (1929). Luis Buñuel.



Fotograma 15. *Un chien andalou* (1929). Luis Buñuel.

Es significativo, respecto a lo que hemos dicho ya antes, también considerar la película de Buñuel como una necesidad de expresar unos mecanismos similares a los del sueño. Talens, respecto a este punto, no define el filme como un producto del cine surrealista de vanguardia, sino como algo opuesto, que utiliza estructuras convencionales y razonables, preocupándose principalmente de lo que pueda provocar en el espectador (2010: 79). Lo que esta película propone como cambio es “su continua ruptura de la lógica de las acciones, de las relaciones entre segmentos, (...) alejándose, tanto de las líneas del modelo narrativo clásico, como de la gratuita abstracción de las vanguardias cinematográficas contemporáneas” (2010: 81). Lo que, entonces, cambia respecto a una película clásica es esencialmente el hecho de no responder a ni seguir una trama lineal, ni la estructura típica de la “fábula”, entendida como una trama con un desarrollo narrativo que retome el concepto del “érase una vez”, y configurarse como una narración completamente rota, que sigue rompiéndose de forma continua (2010: 84). Esto no significa que en esta película no haya narración, simplemente que esta película: “en términos de discurso poético

no impone significados, sino que ofrece propuestas de sentido” (2010: 86). Cada escena, cada situación y cada personaje representados no significan nada de por sí, sino que adquieren una infinita gama de sentidos posibles según el espectador, el desconcierto que provocan, las sensaciones o las emociones que transmiten.

Así que podemos afirmar que Buñuel define el discurso poético dentro de su película como un mecanismo constructor por parte del espectador, que atribuye a las escenas distintas e infinitas posibilidades de sentido que no están sometidas a ningún tipo de mecanismo lógico-casual, típico del discurso narrativo de un cine clásico. Esto no le quita al filme la estructura narrativa que, como hemos visto, se refiere a la posibilidad de tener un principio, un desarrollo y un desenlace que, sin embargo, están sometidos a la interpretación del espectador y a su capacidad de construir uno o más de todos los sentidos posibles.

Respecto al concepto de construcción del lector que Talens propone, es oportuno considerar un aspecto que se consolida dentro del discurso poético, que se refiere explícitamente al cine. Considerando un poeta que procura escribir un poema, este mismo produce un espacio textual (que, según Talens, estaría representado por los límites de la producción del objeto texto: se trata de un espacio organizado por unos límites precisos de principio y fin y que es una propuesta abierta a muchas posibilidades) que genera un particular sentido que “queda inscrito en un significado en lo que -para un nuevo lector o una nueva lectura del mismo lector- funcionaría a su vez como un nuevo espacio y así sucesivamente (2010: 41-42).

Resulta claro que en un poema es el lector quien otorga el sentido al texto, transformándose en un autor-lector y que realiza una construcción de significados que varía de un lector a otro. Talens afirma que, igual que el poema, la película no puede considerarse como portadora de un único significado sino como “una propuesta de muchos sentidos posibles” (2010: 86).

Con esta consideración del cine como “dispersor” de distintos sentidos y miradas, podríamos volver a acercar este mismo cine al mundo de las demás artes, ya que el cine es el único arte que puede permitirse “moverse” de un arte al otro o englobarlos todos en una misma obra.

Hay que definir las vanguardias como el empuje que el cine recibió para experimentar formas distintas de expresión fílmica, alejándose del viejo arte de espíritu burgués, reivindicando el cine como forma de expresión propia, superando también el concepto de relación entre cine y teatro: el cinematógrafo, de hecho. Por la presencia del guion, no dejaba de presentarse como una realidad difícil de independizarse (Pedroso Herrera, 1998).

### 3.3.1 El cine en la poesía

Después de habernos acercado un poco más al concepto de cine de poesía o de *poeticidad* en el cine, dedicaremos este epígrafe a analizar la influencia del cine en la poesía, es decir, todos los elementos cinematográficos que han influenciado la poesía y a algunos de los poetas que en el siglo XX han trabajado para el cine, realizando aportaciones imprescindibles en el diálogo entre las dos artes. Efectuaremos también un trabajo de análisis de las obras poéticas y de los poetas que han sido más influenciados por el cine en esa época. En los años Veinte, también en España, se empieza a hablar por primera vez de las relaciones entre cine y poesía, con los poetas de la generación del '27, el surrealismo y todas las relaciones que se han generado a partir de ese momento histórico. Es cierto que, respecto a esos años, ya poseemos mucha literatura, pero lo que nos interesa en este caso es dirimir cuáles son los elementos cinematográficos que influyeron en la poesía de principios del siglo XX y que han dejado una huella también en la contemporaneidad.



### 3.3.2 La generación del '27 en España y la influencia del cine

Podemos iniciar este estudio sobre las relaciones *intermediales* poesía-cine en las vanguardias españolas con la figura de Federico García Lorca, ya que en la producción literaria del que es, sin duda, uno de los escritores más célebres del siglo XX confluyeron elementos provenientes de distintos tipos de arte. No es solo que Lorca desafiara constantemente los límites intergenéricos en sus textos (dando a luz un teatro plagado de elementos poéticos, por ejemplo), sino que su sensibilidad hacia otras artes, como la música, la pintura o el cine, impregnó por completo su poesía. Es por esto por lo que Lorca es uno de los mejores ejemplos al hablar de las relaciones, no solo entre poesía y cine, sino entre las artes en general. De hecho, volvemos a hablar de él como el poeta que se dedicó también a la escritura de un guion para el cine, *Viaje a la luna*, que en 1998, siete décadas después de ser escrito, es llevado al fin a la pantalla por el pintor Frederic Amat<sup>41</sup>. Construido por entero a partir de imágenes poéticas, en el sentido de imágenes oníricas, creadas por el mismo poeta, Lorca decide escribir este guion contemplando la posibilidad de crear un cine poético: un tipo de cine definido por un “lenguaje apoyado por la expresividad de la imagen sin palabras, en la estética del cine mudo, aunque por entonces ya se comercializaban los primeros frutos del cine parlante que no dejó de considerar, sin embargo, como un proyecto futuro” (García-Abad, 2003: 191). Ya reflexionamos acerca de la poeticidad del guion de Lorca en el capítulo segundo de esta tesis, a partir de las reflexiones de Antonio Monegal (1994), que reconocía en el guion del poeta granadino la posibilidad de crear un cine distinto, cuya característica principal sería la de retornar al silencio para volver a expresar lo que la imagen por sí sola quiere comunicar, sin la ayuda de la palabra.

Lorca se preocupa, volviendo a las consideraciones de García Abad, de utilizar la metáfora como instrumento poético dentro de este guion. La metáfora que se encuentra dentro de la imagen juega con algunos de los elementos principales del arte cinematográfico, como la ampliación, la reducción, el difuminado o los “realces

---

41 Pintor y escenógrafo catalán del que hemos hablado ya con anterioridad, particularmente conocido por la dirección del cortometraje *Viaje a la Luna*, inspirado en el guion original que Lorca escribió en Nueva York en 1929.

cromáticos”, para expresar una particular significación. De nuevo, como ya hemos visto en muchos otros teóricos, García-Abad habla del cine como un arte perfecto para representar los sueños y este aspecto también lo acerca a un concepto más poético del mismo, afirmando que como arte en movimiento adquiere un sentido por su relación entre sus partes. Es decir, a través de las metáforas y de los símbolos, se pueden crear diferentes combinaciones y relaciones, dando lugar a distintos significados y sentidos, haciendo así del guion de *Viaje a la Luna* un homenaje a las técnicas utilizadas en el cine.

En definitiva, *Viaje a la luna* es simplemente un guion y se presta a distintas interpretaciones a la hora de ser realizado como película. Aunque técnicamente hablando no sea literatura, se encuentra atravesado de recursos en diálogo con la poesía (*Poeta en Nueva York*) y con el teatro que Lorca está escribiendo en ese momento.

De todas formas, se piensa que la escritura del guion lorquiano se inspiró en *Un chien andalou* (1929) de Buñuel, por las numerosas referencias a esa película, sobre todo por lo que son algunos elementos fundamentales, como la navaja o la luna, objetos presentes también en la otra película. Lorca, como ya hemos dicho, genera un discurso poético construido a partir de metáforas que pueden definirse como extra-diegéticas, por el hecho de que no hay una diégesis típica de las narraciones a la que referirse porque, como dice Gubern (1999), no hablamos de una historia, sino de un acto poético. Es interesante, aparte de hablar de metáforas, considerar las referencias intertextuales existentes en este guion respecto a la poesía de Lorca: por ejemplo, Gubern nos habla del primer capítulo donde aparecen los personajes vomitando, evocando uno de los más conocidos poemas de *Poeta en Nueva York*<sup>42</sup>. Es cierto que dentro de *Viaje a la Luna* encontramos distintos tipos de metáforas que el poeta utiliza para expresar su frustración sexual, además del viaje a la luna como símbolo de la muerte, también como símbolo de un amor que no se puede realizar. Además, Gubern (1999) hace referencia a un poema que Lorca escribió en su época de estudiante, titulado “El paseo de Buster Keaton” (1928), donde se alude claramente al cine, al primer plano y a otros recursos utilizados en la gran pantalla a la hora

---

42 Es uno de los poemarios más conocidos de Federico García Lorca, escrito durante su estancia en los Estados Unidos, donde está presente el fuerte impacto recibido por el capitalismo y la industrialización, provocando una aversión del poeta hacia el mundo norte-americano.

de describir al popular actor, guionista y director estadounidense, protagonista de numerosas comedias en blanco y negro de los años veinte.

Gubern explica la influencia del cine en la poesía, en particular en la generación del '27, donde los autores comenzaron a utilizar en sus textos efectos y recursos inspirados o importados del cinematógrafo. El autor distingue cuatro tipos de referencias en las relaciones que el cine y la poesía establecen, sobre todo considerando a los poetas y artistas que hasta entonces no se habían ocupado del cine. Antes de todo, consideramos una referencia de tipo temático: las películas han influido en los temas utilizados dentro de los poemas, con un cierto interés hacia la comicidad o la dramaticidad, imitando los arquetipos de Hollywood.

El segundo tipo de influencia la encontramos en el homenaje explícito por parte de los poetas a celebridades cinematográficas de una cierta relevancia. Y el tercer tipo de influencia tiene que ver con la utilización de estructuras, ritmos, figuras retóricas, que se inspiran en el lenguaje cinematográfico. Por último, Gubern subraya que algunos poetas trataron de aprender “a través de la escritura un estatuto perceptivo, artístico o social del cine” (Gubern, 1999: 108). Podemos ligar estos últimos dos tipos de influencias interartísticas al concepto de *relaciones intermediales* del que hemos hablado anteriormente con Irina Rajewsky (2005), ya que el diálogo entre las dos artes en estos casos se establece en una continua alusión, dentro de la poesía, al cine, no solo desde el punto de vista de la estructura (ritmo, montaje, etc.), sino también del discurso.

Es significativa también la aportación de José Antonio Pérez Bowie (2003), que centra su estudio sobre el cine poético exclusivamente en España, como opción vanguardista. Por cierto, según Bowie, la excesiva comercialización del cine y el hecho de que se haya sometido a pautas muy poco artísticas, ha tenido como consecuencia que el cine anti-comercial se inclinara, como reacción contra la industria, hacia lo poético. Con *poeticidad* del filme, él define la reivindicación de un ritmo más lento, menos desordenado en sus múltiples episodios laberínticos de acciones, persecuciones, luchas, que se encuentran en el cine de tipo comercial americano (Pérez-Bowie, 2003: 140). De hecho, el autor se preocupa de considerar el concepto de cine poético:

[Agrupamiento de] las diversas manifestaciones cinematográficas que suponen una opción divergente de los patrones sobre los que se fundamentó desde fechas muy tempranas la evolución del séptimo arte en su intento de satisfacer la demanda de los públicos masivos, la opción mimética que proponía los simulacros de la pantalla como trasunto del mundo real, y la opción narrativa, que atrapaba al espectador en el flujo de una historia perfectamente articulada fueron, sin duda, las opciones principales que permitieron la transformación del cine en un espectáculo universal y multitudinario (Pérez-Bowie, 2008: 51).

Pérez-Bowie reflexiona sobre el hecho de que utilizar una etiqueta como la de “cine poético” resultaría poco preciso para identificar estrategias diferentes como la antinarratividad o la transgresión de los patrones miméticos habituales. El autor afirma que son muchas las etiquetas que se han dado a este “tipo” de cine: paramétrico, antinarrativo, artístico, pero considera “poético” lo más significativo, por lo que “la poesía implica de subversión o transgresión de los modelos de comunicación habituales, (...), de intento de abrir nuevas vías que permitieran el acceso a niveles de la realidad inaccesibles mediante el ejercicio racional; y también por lo que implica de reconocimiento a los pioneros de la rebelión contra el cine industrial, quienes utilizaron la etiqueta “poético” para calificar el cine a que aspiraban” (Pérez Bowie, 2008: 52).

Bowie insiste en recordar que estos pioneros del cine evidenciaron en sus propuestas teóricas varios y diferentes caminos posibles “para trascender la mera representación analógica de la realidad, que fueron finalmente desdeñados atendiendo a la satisfacción de la demanda mayoritaria: la supeditación de la *historia* al *discurso*, el relieve de los elementos rítmicos y de la *dispositio* como alternativa a los códigos narrativos clásicos, la apelación de lo irracional y subjetivo con el propósito de hacer visible la realidad interior y el universo de los sueños fueron algunas de las vías mediante las que se intentó hacer del nuevo medio un arte independiente” (Pérez-Bowie, 2008: 53).

Este intento se produjo por primera vez con el cine de vanguardia de los años 20 que estamos analizando en este epígrafe y que continuó con muchas otras corrientes que se propusieron de romper con el cine clásico narrativo. Bowie considera, además, la *Nouvelle Vague* como un ejemplo de esta ruptura y, especialmente, “de una escritura personal y una primacía de los elementos formales que rompen el equilibrio de la narración en donde la estancia enunciativa tendía a permanecer invisible. Esa primacía de la enunciación sobre el enunciado, esa opacidad de la forma (...) que hace al espectador consciente de un “estilo”

personal son los que me llevan a incluir las manifestaciones de este cine (...) por considerarlas síntoma evidente de poeticidad” (Pérez-Bowie, 2008: 58). Bowie quiere subrayar, además, que la poeticidad no se mide con una mayor anti-narratividad, es decir, que no tiene que ver con una eliminación de la historia, sino que hay que hablar de una “narración mitigada por el debilitamiento de los nexos causales, por la morosidad del ritmo temporal o por la presencia de insertos no diegéticos” (Pérez-Bowie, 2008: 59). Las manifestaciones de esta poeticidad son absolutamente heterogéneas. Podríamos afirmar que el cine poético hace referencia esencialmente a un tipo de cine donde el estilo tiene la misma importancia que el argumento y la historia.

Tras este paréntesis sobre la poeticidad del cine de vanguardia, volvemos a retomar el hilo de nuestro discurso y nos centramos de nuevo en los poetas de la Generación del 27 que fueron influenciados por el cine. Gubern nos recuerda varias personalidades que se inspiraron en el séptimo arte, en particular, Luis Cernuda, en su poemario *Un río, un amor* (1929), en el que hacía referencia a la película *Sombras blancas* (1928) de Van Dyke y al tema de la colonización por parte de los occidentales que intentan apropiarse de las perlas bajo del mar (Gubern, 1999: 112). El poeta retoma el sentido negativo que tienen las sombras en la película de Van Dyke.

Está claro que no en todos los poetas del '27 el cine tuvo el mismo peso: Rafael Alberti fue, sin duda, el gran enamorado del cine. El poeta gaditano, por ejemplo, escribió un poema titulado “Verano” (1924) y dedicado a *El gabinete del Doctor Caligari*, haciendo referencia al cine al aire libre y a un diálogo entre el autor y su madre, que le aconseja no ir a estos tipos de espectáculos por el hecho de ser un engaño sensorial. En otro poema, llamado “Invierno postal” (1926), Alberti vuelve a hablar de cine al aire libre, imaginándose a Ana Bolena pasear por la playa, en referencia a la película *Ana Bolena* de Ernst Lubitsch<sup>43</sup>. En “Telegrama” (1926), Alberti evocaba a Nick Carter, un detective norteamericano muy popular en las películas de aquella época, imaginando al protagonista involucrado en un asesinato.

---

43 Fue un director de cine alemán de las primeras décadas del siglo XX, emigrado a Estados Unidos. Su obra se reconoce por su toque irónico, como método para evitar la censura y para hacer las situaciones más ambiguas.

En el libro de Alberti *Marinero en tierra*, de 1925, figura el poema “Verano”, en el que se desarrolla ese diálogo entre el autor y su madre, que le aconseja de no frecuentar los cines al aire libre:

Al cinema al aire libre,  
hijo, nunca has de volver,  
que la mar en el cinema  
no es la mar y la mar es.

Es clara la referencia al hecho de que en el cine todo es ficción, todo es mentira, y la madre le advierte de los riesgos que tal engaño conlleva, que puede confundir al que ve, no solo en lo sensorial sino también en lo sentimental, destacando la ilusión que esto conlleva.

También en “Invierno postal”, dentro del libro *Cal y canto* (1926-27), se habla del cine al aire libre, en una atmósfera más nostálgica, casi con el intento de reclamar unos recuerdos cinematográficos del autor:

¿Dónde os vi yo, nostálgicas postales?  
¿En qué cine playero al aire libre  
o en qué álbum de buques lineales?

Vicente Aleixandre ha sido otro poeta que ha evocado el cine dentro de su obra. De hecho, Gubern nos recuerda el poema “Cinemática” (1928), realizado como si fuera un montaje filmico, alternando elementos cinematográficos con objetos que nos hacen entender, bajo la forma del poema, la escena que está describiendo. Proponemos aquí el mismo poema analizado por Gubern, para reparar en lo que entendemos por montaje *staccato* y en la influencia estética del cine en sus poemas:

Planos simultáneos- sombras;  
Abierta, cerrada-. Suelos.  
De bocas al frío, el frío.  
Se arremolinaba el viento  
en torno tuyo, ya a pique  
de cercenarte fiel. Cuerpo  
diestro. De negro. Ceñida  
de cuchillas. Solo. Escueto,  
el perfil se defendía  
rasado por el acero.

Como vemos, el uso de unos versos donde se toma en consideración el lenguaje cinematográfico, como los planos simultáneos o el pique (posiblemente referido al picado), o incluso el perfil, todo referido a los posibles encuadres de una escena imaginada, hace de este poema una representación en verso de una escena fílmica, sin duda alguna. Notamos, además, que el uso de los versos, como ya hemos subrayado en otras ocasiones, define las partes como si fueran escenas de una película, separándolas y, al mismo tiempo, uniendo los fragmentos en una única obra artística. Los versos que dan un ritmo a las palabras, parecen representar el mismo ritmo cinematográfico que se da a las imágenes. Respecto a estos poetas, Gubern afirma que las relaciones que encontramos entre el cine y la poesía se explican por el hecho de que las dos artes son artes del tiempo y del ritmo (1999: 120), así como acabamos de señalar a la hora de hablar de los elementos cinematográficos dentro de la poesía de Alberti. También Pedro Salinas, en el libro *Seguro azar* (1929), incluyó “Cinematógrafo”, un poema donde se compara la creación cinematográfica con la creación del mundo (Gubern, 1999: 116). En este poema Salinas realiza una reflexión irónica sobre el cine, sobre todo respecto a la ausencia de la palabra. Además, en el poema “Far West” alude a la actriz cómica Mabel y a otras películas norteamericanas, con Buster Keaton como *El héroe del río* (1928).

Otra influencia por parte del cine en la literatura de esa época se encuentra en la prosa de Francisco Ayala, que fue el primer autor de aquella generación que dedicó un libro al nuevo arte de las imágenes en movimiento, en su *Cazador en el alba*<sup>44</sup>, recopilación de relatos vanguardistas donde se reconoce un importante marco cinematográfico dentro de la composición de los cuentos mismos, sobre todo por lo que se refiere al lenguaje y al vocabulario utilizado. Román Gubern hace un interesante análisis del cuento, considerando esta obra como “una trasposición literaria de un film visto en la pantalla o imaginado en la mente” (1999: 131). Se toman en consideración algunas partes del cuento donde aparece clara la influencia del cine, como el efecto visual del plano-contraplano producido en este fragmento: “El soldado Antonio Arenas abrió los ojos. El rostro del médico avanzaba, todo raso impecable, como el anuncio de un jabón de afeitar” (Ayala, 2002: 19). Es clara la presencia de una fuerte componente cinematográfica dentro de la descripción que es como si, de hecho, hiciera referencia a una escena de una película, donde se asiste a la visión de dos escenas simultáneas realizada con el uso de un montaje que produce el plano-contraplano.

Otro ejemplo del juego utilizado por el autor puede ser este pequeño fragmento sacado del cuento homónimo “Cazador en el alba”, donde encontramos una descripción esencialmente “fílmica” de lo que ocurre dentro del relato en ese momento: “Pero el presente se componía de dos planos cinematográficos: un gran plano con el rostro de Aurora y, a través de él, todo el paisaje en movimiento. Así, Antonio conocía la realidad, diáfana, pero cernida por la persona de Aurora” (2002: 48). Como vemos, la descripción se compone de elementos pertenecientes a un vocabulario cinematográfico, como si nos encontráramos delante de una escena de una película. Es cierto que aquí estamos hablando de un relato, pero Ayala dedicó un poema al séptimo arte que fue incluido en la edición de 2002 de *Cazador en el alba*, que publicó Alianza Editorial (en la Biblioteca Ayala) y donde figuraba, además, a modo de prólogo, el texto “Tipo de arte del cinema”, ambos de 1929:

---

44 1ª edición del 1930.



## **A Circe cinemática**

En sábana tendida  
de agua feliz dispuesta en un cuadrado  
-alerta, no dormida:  
el pulso acelerado-  
escucha Circe el viento enamorado

que, en idas y venidas,  
desnudo de blancura y de recelos,  
al sujetar las bridas con juegos paralelos  
levanta por sus puntas los pañuelos.

Separa, diligente,  
compás tierno de vértice encendido.  
Cada rama hacia un frente  
(si con el pie perdido  
halladas y resueltas en un nido)

huyendo, como ríos,  
en dorado volumen prisioneras,  
sus esfuerzos baldíos  
-ondulantes maderas-  
baten un mar plegado, sin riberas.

Y aún antes que consuma  
su regreso tronchado la caricia,  
para borrar la espuma  
florecida en delicia  
nuevo periplo con la esponja inicia.

En este poema, Francisco Ayala sitúa al personaje de Circe en una escena descrita claramente desde una perspectiva cinematográfica dentro, actualizando la mitología clásica desde los parámetros de la modernidad, conectando literatura y cine y transmitiendo su amor y pasión por el séptimo arte. En esta composición, Ayala describe un baño al aire libre, haciendo alusión a la escena de la Odisea en la que la diosa Circe envía el viento favorable a Odiseo, considerando la escena del aseo como un acto erótico (2002: 8): “Y antes que consuma/ su regreso tronchado en la caricia,/ para borrar la espuma/ florecida en delicia”.

Ayala, con estos versos, se refiere al enamoramiento de Odiseo hacia su diosa, para expresar su enamoramiento hacia su propia musa, el cine. La referencia al mito la encontramos también en “La sirena de los trópicos” (1929), donde Ayala describe su atracción hacia la actriz Josephine Baker, afirmando que ella no atraía por su canto, como las sirenas en la Odisea, sino por su sensualidad: “capaz de hacer perder la cabeza a cualquier Holofernes de opereta” (2002: 41). El mito del cine es algo que se estará presente en toda la producción artística del autor granadino, que no dejará de considerar este arte como una musa: “La musa del cinema aparece cada temporada grávida de seres descomunales que, en un momento (...), se apoderan del mundo, para perderse luego como meteoros. Y en algunos casos -los menos- para quedar, bañados de luz propia, estrellas fijas en el arte de siempre” (2002: 27).

Uno de los cuentos más ricos en el diálogo intermedial con el cine es *Polar estrella* (1928), la historia de un soldado que se enamora de una estrella de cine y entra en las salas, embelesado con el rostro de su amada. El modo en que Ayala describe cómo, durante una proyección, el rostro de la actriz queda partido en dos, es una imagen poderosa de la crisis o

ruptura de la propia subjetividad del personaje (y de la época), a través de una experiencia que muchos espectadores tenían cuando se rompía una cinta o se estropeaba el proyector: “Una irregularidad de la máquina, o una perfidia del *cameraman* (...). El accidente había quebrado el ritmo de la cinta y la cintura de la estrella. La mitad superior de su cuerpo, abajo. Los pies, en un segundo piso de écran. Era una terrible pesadilla de su cuerpo disociado: su bella cabeza, sonriente y encendida, por los suelos” (Ayala, 2002: 91).

Además, en su introducción del libro *El escritor y el cine* (1988), Ayala confirma su particular interés por el cine, debido al hecho de que: “el cine completa los caminos trancos y ofrece soluciones a lo insoluble” (2002: 14). Este amor que el autor sentía hacia el cine lo hizo mitologizar este arte, que él definía como el único capaz de hacer de todo, porque poseía la libertad de emplear la imagen de la forma que considerase oportuna. La fuerza del cine se reconoce, según el autor, dentro de su posibilidad de transformar, gracias a los juegos de la cámara, una imagen en algo distinto a lo que representa (una mano en una flor, una flor en un pájaro, etc.).

El cine para Ayala representa casi una posibilidad de avanzar en su labor literaria utilizando medios que hasta entonces no estaban presentes en su escritura y que enriquecen sus trabajos de una forma original y, al mismo tiempo, ecléctica, por el hecho de utilizar elementos pertenecientes al mundo cinematográfico: “El cine consigue ese divino escamoteo que es la imagen, con limpieza única. Convierte -sin esfuerzo- una copa en una rosa de cristal. La rosa, en una mano; la mano, en un pájaro. O -como en un reciente film alemán- un frutero con dos manzanas en el pecho de una mujer. Todas las imágenes, todas las maravillas caben en su horizonte incoloro” (2002: 21).

Además, Ayala reconoce la influencia que el mundo de las artes en general ha recibido del cine, afirmando que este mismo “está lleno de sugerencias cinematográficas (...) de este arte que pueden llamar suyo las multitudes de paso llano, sin que ello impida a las minorías (...) acercarse a beber en sus fuentes más claras y declararse satisfechas de sus dones” (2002: 24). El autor se detiene a considerar el recurso cinematográfico del ralenti como uno de los más utilizados en el cine y que, en cierta forma, contribuye a crear una especie de efecto cómico. Por ejemplo, un atleta que cumple un ejercicio, con el ralenti pierde su fuerza expresiva y corporal, pareciendo casi algo milagroso. Esta estrategia es una

de las que la literatura no puede utilizar para crear el mismo efecto. Para Ayala, el ralenti es “el espíritu crítico del cine”. Es oportuno tomar en consideración las palabras exactas del autor que afirma, respecto a este asunto, que:

El efecto cómico del ralenti nace de una (...) deformación. Pero en este caso no se trata de quebrar o sorprender una conducta imprimiéndole un sesgo imprevisto; no se trata de prolongar una línea del objeto contemplado con propósito de exagerarla y evidenciarla hasta el absurdo. Se trata de descomponer el movimiento, conservando íntegra la estructura del objeto. El ralenti permite al salto su soberbia trayectoria; al baile, su armonía; al paso, su gentileza. Les resta, en cambio, la dinámica del deporte, el frenesí selvático, la velocidad acuciosa. Desnuda de eficacia el esfuerzo. La tensión muscular deviene en él superflua, las actitudes se vacían de contenido (2002: 32).

Esta consideración de Ayala ya define un aspecto importante del cine, que es, esencialmente, la relevancia del dispositivo técnico que, a través de sus recursos, como puede ser también el ralenti, supera el contenido, ya que todo lo que está detrás de estas técnicas “se vacía de contenido”, es decir, que ya no es importante lo que se representa, sino cómo se representa: es así que, con un ralenti de un atleta, ya no nos fijamos como espectadores en el salto que hace, por ejemplo, sino en todas las dinámicas que le permiten hacerlo, en los detalles que la cámara nos ofrece para observar estos mismos movimientos e interpretarlos. En el cine es el cómo el que establece el contenido de lo que vemos: de hecho, un ralenti puede transformar un sencillo salto de un atleta en algo ridículo y divertido. Esa “concentración en la forma” acerca el cine al concepto de poesía como procedimiento, que hemos visto en el anterior capítulo. De todas formas, a la hora de analizar los aspectos “cinematográficos” dentro de la obra de Francisco Ayala, es interesante subrayar que, como gran “narrador de la generación del 27”, introduce préstamos temáticos y técnicas del cine precisamente en sus textos narrativos más poéticos.

Román Gubern, en un capítulo de su *Proyector de luna* (1999), dedica un párrafo a las analogías e infiltraciones existentes entre cine y poesía y, después de haber vuelto a afirmar que ambas artes son artes del tiempo y del ritmo, toma en consideración un aspecto interesante del cine sonoro. Utilizando la palabra, el sonoro ha transformado el arte cinematográfico en un producto artístico más cercano a la literatura, por el hecho de empezar a contarnos situaciones, problemas, sin concentrarse en historias de cuerpos y movimientos, así como ocurría antes del sonoro mismo, reivindicando el cine mudo como un cine más puro. Esto ha hecho de manera que este mismo cine mudo sea considerado

como más puro, ya que contiene “una capacidad más grande para la expresión poética” y esta *poeticidad* reside en la “libertad del montaje”, que permite experimentar y combinar planos distintos (Gubern, 1999: 122).

Gubern toma en consideración el montaje como un elemento fundamental para explicar la intertextualidad entre el cine y la poesía, en relación con “las estructuras, las cadencias y los metros acuñados por la poética verbal y musical”. El montaje sustancialmente recuerda la estructura y el ritmo del poema y de la música. El autor considera el cine soviético como el arte cinematográfico que ha explorado el montaje como instrumento de una posible poética cinematográfica (1999: 125). Se toma en consideración la película *Octubre (Oktiabr, 1927)*, donde hay una escena en la que una muchacha se despierta y cuando sus ojos se están abriendo, también las persianas se abren. Este montaje permite considerar la posibilidad de la presencia de unas rimas visuales que recuerdan las rimas de los poemas. Lo mismo ocurre con *Un chien andalou* cuando, simultáneamente, la luna atravesada por una nube, deja el paso a un ojo tachado por una navaja: estas repeticiones metafóricas se consideran una continua apelación a la poesía y a la estructura misma de los poemas.

Considerando la influencia que el cine ha tenido en la poesía y en los autores de la generación del '27, Román Gubern recuerda este clima de sensibilidad vanguardista después de la guerra, donde el interés hacia todo lo nuevo y moderno atrajo la atención de todos los artistas hacia el cine, el nuevo arte que había dado una perspectiva insólita a las demás. Este acercamiento al arte cinematográfico se ve también en una de las vanguardias más presente en esa época en España y en América Latina: el ultraísmo, que introdujo los elementos dadaístas y cubistas en estos países. Uno de los autores más influyentes de este movimiento fue Guillermo de Torre, que expresó toda su admiración por el séptimo arte en sus poemas, entre los cuales recordamos “Friso ultraísta. Film” (1919):

Y en el vértice multiédrico  
del lumínico haz triangular  
se refractan miles de miradas dardeantes  
¡Oh el vibrar multánime de la pantalla cinemática!

Estos términos provenientes de la geometría y de la física se utilizan precisamente para impresionar al lector y tomar en consideración la modernidad científica que el cine ha aportado con su nacimiento (Gubern, 1999: 70). Además, en uno de sus libros más conocidos, *Hélices*, publicado en 1922, podemos leer este poema:

Alto voltaje  
La sala del cinema  
es una máquina electromagnética  
Foco de incitaciones  
Acciones y reacciones  
Palpita el pulso de la vida  
en las imágenes simultáneas de la pantalla.

Aquí se nota el impacto que el cine ha tenido en las masas y en el arte en general y cómo este cambia completamente la percepción de la poesía en esa época de modernización y cambios:

El ultraísmo introdujo definitivamente en la poesía española del nuevo siglo el gusto por el visualismo, por las imágenes y por las metáforas, que se convierten en esencia de la poesía (...). Como vemos, el interés de los poetas hacia el cine no era únicamente referencial, sino que alcanzaba a algunos de sus procedimientos técnicos. La fragmentación del discurso, como los planos que segmentan una película; el uso de las palabras o frases en mayúsculas, que equivalen al primer plano; las estructuras rítmicas, que son también propias del montaje cinematográfico; y el gusto por la imagen y la metáfora delatan, en su conjunto, la contaminación expresiva que la poesía ultraísta recibió, de modo autocomplaciente, del cine (Gubern, 1999: 72).

Todos estos aspectos que han transformado e influenciado la literatura con un acercamiento a lo visual, el uso de algunos recursos literarios, como las mayúsculas o el ritmo, para volver a proponer un estilo que se acercara más a la película, al montaje y a la imagen en general, han permitido la creación de un tipo de poesía diferente y, sin duda, más

moderna. Entre los poetas de la época, también encuadrado en el ultraísmo, recordamos a Pedro Garfias, que publicó en el 1919 su poema más famoso, titulado “Cinematógrafo”:

Los volcheviquis  
han cortado los cables eléctricos.  
La calle muere en el espejo.  
Desde una estrella  
vemos el mundo por un telescopio.  
Estamos asomados a la vida  
por el ojo de la cerradura.  
La Bertini está siempre ante el objetivo.  
El avión  
extraviado, se coló en la sala  
y conoció su error  
al dar en la columna con las alas.  
Intervino el acomodador.  
Anoche volé yo sobre Madrid:  
los últimos noctámbulos  
lanzaron a mi antena un radiograma,  
y un loco hermano me lanzó su alma...  
Charlot es un muñeco de Sanz.  
...¿Se reparó ya la avería?  
El viento llega demasiado tarde.

Gubern se propone subrayar el hecho de que las relaciones entre este mismo poema y el cine no se deben buscar simplemente en las referencias explícitas a actores como Francesca Bertini o a la figura del gran personaje Charlot, sino que se hallan dentro del

juego de palabras y de las imágenes poéticas que Garfías utiliza para considerar el cinematógrafo, sobre todo cuando habla de ver el mundo a través de este “telescopio”, refiriéndose claramente al objetivo cinematográfico. El poeta también habla de ver la vida a través del ojo de la cerradura, refiriéndose al punto de vista de la cámara cinematográfica y a la mirada del espectador que, en cierta forma, espía a los personajes con su mirada. Posiblemente, aquí el poeta invoca los llamados “films-voyeurs” de principios del siglo XX, en los que en el mismo encuadre aparece un ojo de la cerradura y el espectador, identificándose con el protagonista, mira a través de él para espiar a alguna mujer quitándose la ropa: “En estos films (...) no se mostraba lo que en realidad se vería espiando a través de una cerradura, sino lo que la moral pública de la época permitía que se viera en un espectáculo público” (1999: 73).

Además, Garfías dedicó en el mismo año unas palabras de su “Poema romántico” a la luna, como metáfora de la proyección cinematográfica, diciendo:

Y la luna proyecta  
sobre la azul pantalla  
un film sentimental.

Es oportuno constatar que la época en la que se desarrollan estos movimientos de vanguardia que reciben la influencia del cine en la misma poesía, es un momento histórico en el que se distingue “entre innovación técnica e impugnación estética, entre afiguratividad y anarratividad, y considerándolo sea como corriente histórica o como categoría estética. Su motivación última se ha sustentado en el rechazo y la transgresión de un sistema consolidado institucionalmente de representatividad narrativa, al que de modo muy laxo se podría identificar, siguiendo a Noel Burch, como el Modo de Representación Institucional” (Gubern, 1999: 153).

El cine poético en las vanguardias es el cine con menor vocación documentalista y menor interés por aproximarse a la realidad. Antonio Espina afirma que sería interesante



alejarse del cine todo lo posible de la realidad para realizar con él lo que no se podría realizar en la vida real (Espina, 2003: 149):

La clave del poder desautomatizador que ejerce el cine sobre la percepción del espectador se basa en dos causas: en las alteraciones que nuestras nociones de espacialidad y temporalidad sufren en la pantalla y en el aislamiento al que nos vemos sometidos. Respecto de las primeras comenta que la enorme posibilidad de gradaciones en la escala del movimiento y la idéntica riqueza de matices [...] permitirá que ningún capricho del delirio o la fantasía deje de ser viable en la pantalla” (Espina, 2003:149).

La oscuridad, por su parte, induce al espectador a un misterioso retorno a la atmósfera infantil de los sueños. En ese estado la atención aumentada se enfoca hacia la pantalla...Y el órgano visual, enriquecido hasta el derroche, se nutre, corre, puntualiza, mide y selecciona cautivando, forma tras forma, todas las nuevas representaciones. Señala también “la sugestión capaz de atar al espectador al firme de lo real, demasiado real” (2003: 149).

Muy significativo, según Espina, el pensamiento de Fernando Vela, autor de un estudio sobre la estética del cine *Desde la ribera oscura* (Vela, 2001), que afirma que:

La película en colores fracasa y fracasará siempre porque restituye a estos seres inverosímiles de luz y sombra el color y la carne que perdieron merced a un refinado secuestro en la cámara oscura. Así que en la pantalla una realidad se muestra de manera más real por su presentación irreal: saca las cosas del flúid en que están inmersas, las descontextualiza y las somete a una nueva ordenación caprichosa y arbitraria: el proyector de cine conserva íntegro ese carácter poético. La capacidad poética del cine no se agota en esa presentación y ordenación onírica de la realidad en la pantalla. El hiperrealismo del primer plano se convierte, paradójicamente, en otro factor de *poeticidad*, porque el primer plano es el aria moderna, la romanza de los divos en las estrellas del cine; en el primer plano la película suspende el cuento y, por enfoque distinto, la narración se convierte en poesía, épica o lírica (Espina, 2003: 150).

En definitiva, el cine, junto con la poesía, atravesó unos cambios radicales, que lo alejaron de un modelo demasiado apegado a las técnicas de narración clásicas. Sin embargo, Gubern añade que los cineastas españoles de aquellos años no eran verdaderamente pertenecientes a una vanguardia, ya que el término vanguardia en sí se refiere a los movimientos que se desarrollaron en Francia o en Alemania, países particularmente desarrollados a nivel industrial en aquella época. Nunca se ha desarrollado un verdadero y propio movimiento de vanguardia en España, sino que se ha quedado en un

estado de “comienzo” sin ir avanzando, posiblemente por la llegada del franquismo, que desacreditó estos movimientos (Gubern, 1999: 153).

Esta atmósfera de cambios, sin embargo, llevó a una concepción de la poesía más heterogénea, es decir, más sujeta a transformaciones y a la influencia de varios medios, desde el cine hasta la pintura, considerando el impacto que el arte visual en general tuvo en esta época.

### 3.4 Cine moderno y poesía

Después de los años Veinte y durante las épocas sucesivas, el concepto de cine de poesía, tal y como se había desarrollado durante las vanguardias, no se ha vuelto a proponer dentro de la historia del cine, excepto por algunas referencias realizadas por autores y cineastas concretos. Dentro de los próximos epígrafes iremos delineando algunas de las teorías que en esta investigación consideramos como fundamentales para entender el cine poético en la modernidad.

#### 3.4.1 Teorías para un cine poético: Gilles Deleuze y la *imagen-tiempo*

Lo que nos interesa destacar hablando de la obra de Gilles Deleuze respecto a la posibilidad de considerar un cine de poesía, son esencialmente las referencias que el autor hace al cine de Godard y al Neorrealismo italiano. Antes de todo, convendría aclarar que el planteamiento de Deleuze parte de la filosofía de Bergson, tomando en consideración su obra *Materia y memoria*<sup>45</sup>, donde se habla de un universo hecho de imágenes que son independientes de la mirada humana y que existen por sí mismas y que se encuentran en continuo movimiento por el hecho de estar en acción y reacción la una con la otra. Por este motivo, antes de hablar de unas imágenes como pensamiento, tenemos que hablar de imágenes en movimiento, porque existiría antes de todo un movimiento y luego un

---

45 Bergson, H. (2006) *Materia y memoria*. Barcelona: Cactus.

pensamiento de estas mismas imágenes. De aquí Deleuze pasa a hablar de plano-inmanencia, es decir, de un plano compuesto de imágenes que se encuentran en continuo movimiento y que existe de forma anterior a la misma consciencia humana. Además, el autor afirma que este plano podría considerarse como una anticipación del mundo cinematográfico, que otra cosa no es sino un conjunto de imágenes en continuo movimiento, así que Deleuze nos habla de *metacine*, un universo cinematográfico ya existente que reflexiona sobre sus propias condiciones y posibilidades. Al lado de todas estas imágenes que actúan y reaccionan las unas con las otras, existen unas “imágenes vivas” que son como imágenes particulares respecto a las demás, porque conllevan una separación entre el movimiento recibido y el movimiento ejecutado que les permite crear algo nuevo y distinto. Es aquí donde sustancialmente surge lo que Deleuze llama “sujeto”, es decir, el encuadre, que permite dar a las imágenes una interpretación específica y que él define como “imagen-percepción”. Una vez aislada una imagen, llegamos a otro aspecto de la subjetividad que es la imagen-acción, que nos permite tener la posibilidad de actuar, y luego a la imagen-afección, con la que el sujeto se percibe a sí mismo. Para el filósofo postestructuralista, el sujeto es la unión de estas tres partes constituida por el hábito, es decir, que existen unas singularidades que son previas al sujeto mismo y que son caracterizadas por el hábito. Contrariamente a lo que piensa Bergson, Deleuze afirma que el cine es capaz, en cierta manera, de liberar el movimiento, porque participa de las imágenes materiales, que no dependen de la mirada humana, sino que son previas a la misma.

Un aspecto muy interesante de la filosofía de Deleuze es la existencia de la imagen-tiempo, estrictamente conectada con la corriente cinematográfica del Neorrealismo, donde el filme ya no se insinúa como la simple representación o muestra de la realidad, sino que se preocupa de descifrar o sugerir una realidad, así como de hecho ocurre en las obras cinematográficas de esta misma corriente. Considerando la tesis de Bazin (2001), Deleuze afirma que: “Bazin invocaba la exigencia de criterios formales estéticos. Se trataba para él de una nueva forma de la realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante (...). Ya no se representaba o reproducía lo real, sino que se apuntaba a él. En vez de representar un real ya descifrado, el neorrealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo; de ahí que el plano-secuencia tendiera a reemplazar al montaje de representaciones” (Deleuze, 1987:11).

Deleuze afirma que en el Neorrealismo las imágenes no están concebidas como una representación de la realidad, sino como una sugerencia. De hecho, los personajes ya no son parte de las situaciones que se representan, sino que participan de ellas, generando espacios vacíos donde los personajes mismos reflexionan sobre la realidad que tienen delante, intentando descifrarla e interpretarla. Según el autor, el personaje se encuentra, como el espectador, en una fase estática, donde no reacciona a las situaciones que ocurren, sino que las registra, las considera. Se habla, en este caso, de “cine de vidente”, es decir, de un cine en el que los protagonistas observan, ven, pero no reaccionan, sino que intuyen lo que irá ocurriendo, así que lo más importante no es lo que va a pasar dentro de la historia, sino cómo los personajes se disponen dentro de ella, cómo y por qué están involucrados. La cuestión, en este caso, es establecer lo que ocurre en la misma imagen y no en la imagen sucesiva, esto para demostrar que lo que interesa no es el cumplimiento de la acción, sino su impacto en los personajes.

En la imagen-tiempo, según Deleuze, la imagen es capaz de explorar una concepción diferente del tiempo, no cronológica, es decir, no concebida como una sucesión de eventos. Con esto, el autor se refiere a la capacidad de reproducir imágenes ópticas y sonoras puras y no sometidas a las situaciones motoras, que son específicas de un cine de acción. Respecto a este punto, Deleuze nos habla de un cine en el que predomina las imágenes-recuerdo y las imágenes-sueño. Las primeras están determinadas por el tipo de percepción que las precede, que representaría el pasado, definiendo un nuevo tipo de subjetividad. En las segundas, las percepciones no están captadas directamente por la consciencia, así que la imagen-sueño corresponde y se actualiza siempre con otra imagen virtual y esta última con otra más, hasta el infinito. Así que la imagen-sueño tiene como una interpretación y un circuito muy amplio. Estos dos tipos de imagen representan, según el autor, un prelude a lo que es la imagen-cristal, es decir, la imagen directa del tiempo por excelencia que solo surge a partir de la superación de un concepto temporal de tipo cronológico. Esta imagen-cristal es una unidad indiscernible entre la imagen actual y la imagen virtual. Aquí se cumple, de esta forma, el llamado “cine de vidente”, donde hay un tiempo en estado puro, dentro del que nos movemos: de hecho, no es el tiempo el que está presente dentro de nosotros, sino nosotros los que existimos ya dentro del tiempo mismo y,

por esto, también dentro de la memoria. Esta imagen-cristal representa el tiempo que brota a través del desdoblamiento o escisión, pero nunca de forma cronológica.

De esta forma, Deleuze nos acerca a un tipo de imagen cinematográfica distinta, que se encuentra libre del movimiento y de las acciones, para llenarse de pensamiento. Es en este punto donde empezamos a hablar de cine-pensamiento, es decir, de un cine en el que las imágenes, chocando entre ellas, obligan a pensar, a crear un pensamiento, donde los personajes mismos piensan, reflexionan sobre lo que ocurre. Según Deleuze, donde mejor se expone el cine-pensamiento es en la filmografía de Resnais<sup>46</sup>, donde nos sumergimos completamente en el tiempo, explorando en la memoria del pasado. Por ejemplo, en *Hiroshima mon amour* (1957), se pone en juego continuamente una dialéctica entre presente y pasado, a través de la imagen-recuerdo, donde la protagonista establece conexiones con su pasado como, por ejemplo, con la ciudad de Nevers donde ha muerto su amante. Las imágenes de este recuerdo son solo imágenes mentales de la protagonista femenina que existen gracias al pensamiento: se habla de “cine de cerebro” también, para indicar el hecho de que algunas realidades existen solo porque son los personajes las asocian entre sí. Hiroshima y Nevers no tienen ningún punto en común sino es en la mente de la protagonista, donde permanecen vinculadas por los recuerdos.

Ahora bien, respecto a la imagen-tiempo es necesario entender de qué forma es posible considerar este tipo de cine-pensamiento como un cine poético. El mismo Deleuze, refiriéndose a la obra de Pier Paolo Pasolini, afirma que: “en el cine de poesía se desvanecía la distinción entre lo que veía objetivamente la cámara, no en provecho del uno o de la otra, sino porque la cámara tomaba una presencia subjetiva, adquiriría una visión interior que entraba en una relación de *simulación* (mímesis) con la manera de ver del personaje” (Deleuze, 1987: 200). Con esta afirmación, Deleuze, partiendo del pensamiento de Pasolini, quiere indicar la presencia de un tipo de imagen cinematográfica donde las visiones particulares de la cámara expresan las visiones singulares de los personajes: la cámara y los personajes no están separados, sino conectados, colaborando para expresar un mismo punto de vista. Con esta consideración, Deleuze ya se acerca a una posible presencia

---

46 Alain Resnais (1922-2014) fue un director y guionista que revolucionó el concepto de montaje y fotografía con películas emblemáticas como *Hiroshima mon amour* (1957) o *El año pasado en Marienbad* (1961).

de la poeticidad dentro de un particular tipo de cine y eso ocurre justamente con la consideración de una imagen-tiempo. Como hemos analizado antes, la imagen-tiempo de la que habla Deleuze es una imagen donde se sugiere la realidad gracias a la presencia de unos personajes que participan directamente de los acontecimientos, reflexionando sobre ellos, sin ser víctimas de los mismos. En una imagen donde el tiempo se queda cristalizado, es decir, no sometido a las reglas cronológicas, los personajes representan el hilo conductor del desarrollo de la película en sí. Todo lo que vemos depende del punto de vista de los personajes, que piensan sobre lo que ocurre y que marcan unas barreras precisas a la hora de interpretar las imágenes que son fruto de lo que ellos mismos observan y ven. Consideramos este aspecto: la importancia de la subjetividad de los personajes y el tiempo al que no están sometidos, sino que ellos mismos crean. Podemos definir esta imagen-tiempo del “cine de videntes” como una demostración de la presencia de un cine que se puede considerar cine de poesía. La poeticidad, en este sentido, se encuentra en el hecho de que los personajes guían y definen los acontecimientos, sugiriendo lo que va a pasar, sin quedarse sometidos al tiempo entendido como crónica, como sucesión de eventos: lo poético en Deleuze reside en el tiempo mismo de la imagen, que se insinúa como realidad existente de por sí y que puede considerarse llena de significados dependientes de lo que ven y observan los protagonistas del filme. ¿Por qué esto ha de considerarse como propiamente poético? Lo que Deleuze quiere subrayar es que el hecho de que los acontecimientos no se desarrollan de forma causal también permite a los personajes construirse poco a poco, a través de los hechos episódicos que ocurren, dándoles una caracterización menos precisa y definida. Esto es lo que propiamente Alfonso Palazón (2000) define como “cine de autor”<sup>47</sup> que, finalmente, no se preocupa tanto de que la trama tenga un avance, sino de que los personajes se expresen a sí mismos como centro de la historia. Aquí el tiempo se manipula de forma menos rigurosa y controlada creando, de esta manera, unos vacíos que permiten un planteamiento más subjetivo de lo que ocurre dentro de la película.

---

47 Con *cine de autor* en este caso nos referimos a un “estilo personal” de un determinado director, el así llamado *toque personal* que caracteriza a directores diferentes. El término “personal” no se refiere a algo específico, sino que en este caso, como afirma Ramón Carmona, “se usa el término personalidad como elemento unificador de marca, pero no se especifica en qué consiste dicha personalidad” (Carmona, 2010: 71).

El tiempo es el de los personajes: es casual y no causal. Este tipo de cine, que Deleuze acerca a la corriente neorrealista, es un cine que permanece menos ligado a un tipo de narración clásica, donde todo lo que ocurre no es consecuencia de una acción precedente, sino que adquiere unas formas más abiertas y menos ligadas a la causalidad. A este propósito, Deleuze reconoce el cine de poesía que ha considerado Pasolini como un tipo de discurso donde la cámara refleja, como ya hemos dicho antes, los puntos de vista de los personajes, alejándose del tipo de relato en el que todo remite a lo real verdadero, para acercarse a la poesía, donde es evidente la presencia de un estilo o, más bien, de un aspecto más estético (Deleuze, 1987: 200). Es decir, que así como en la poesía el lector puede ser consciente de la presencia de los versos como recurso artístico, de la misma forma en el cine de poesía el espectador puede ser consciente de la presencia de la cámara, capaz de recrear angulaciones, zoom, encuadres particulares que, una vez más, proponen la mirada de los protagonistas.

Que el “cine de vidente” del que habla Deleuze pueda definirse también como un “cine de poesía” es considerable por el hecho de que la imagen-tiempo es la que encontramos también como recurso poético, como una unión de lo que es la imagen real que el poema quiere expresar y la imagen virtual que representa. Como hemos dicho antes, esta imagen funciona de forma autónoma y no mantiene una relación de dependencia causal con ninguna otra imagen anterior o posterior. En la solidez de este aspecto reside la similitud que se puede buscar también dentro de la subjetividad del punto de vista de la cámara en el filme y del verso en el poema: hemos dicho que son los personajes los que definen el tiempo de la película, así como es la voz del verso la que define el tiempo del poema. El poema en sí no ofrece un tiempo preciso a los versos, ni una película de tipo poético puede definir el tiempo de los personajes, porque todo se define desde el interior. De la misma forma que hemos hablado de imagen-recuerdo e imagen-sueño en las películas, podemos hablar de ellas en el poema, donde no está presente un tiempo de tipo cronológico, sino un tiempo rememorado, donde entran en juego memoria, pasado, recuerdos o sueños.

Para especificar de forma más completa este aspecto de la imagen tiempo de Deleuze como imagen en cierto modo “poética”, tomaremos en consideración el concepto

de cine paramétrico elaborado por Noel Burch y propuesto nuevamente por David Bordwell, que se aleja completamente de la concepción narrativa del cine clásico.

### 3.4.2 El cine paramétrico

Con esta definición elaborada por Noel Burch y reconsiderada por David Bordwell (1996) nos referimos a la posibilidad de la existencia de un cine que se opone a una narrativa de tipo clásico por el hecho de estar más centrado en el estilo que en el argumento o, mejor dicho, por proponer el estilo filmico utilizado como parte integrante de la misma historia. David Bordwell, en *La narración en el cine de ficción* (1996), distingue cuatro tipos de categorías filmicas que se caracterizan por unos elementos específicos. El primer tipo es el modo “clásico”, que se refiere a todas las películas de género clásico americano, donde la acción está determinada por una lógica causa-efecto y los personajes están bien definidos y caracterizados. Lo que predomina en este tipo de cine es una narración de tipo “aristotélico” donde lo que destaca es la trama y una cierta linealidad en el desarrollo de las acciones. Es el cine característico de Griffith, donde los objetivos de la historia resultan claros y bien determinados.

El segundo modelo es el histórico-materialista, el género introducido por los formalistas rusos, donde se da mucha importancia a la retórica basada en el montaje y donde lo interesante y fundamental es representado por la transmisión de un significado ideológico: también en este caso el significado de la historia es mucho más fuerte y se consolida en una trama donde todo alude a ello. Eisenstein, con el *Acorazado Potemkin* (1925), es uno de los ejemplos más relevantes.

El tercer modelo es el *arte y ensayo*, al que se asocia, según el autor, el cine neorrealista italiano. Este tipo de cine está compuesto por películas donde ya no son las acciones las que dominan la historia, sino que todo se centra en los personajes y sus puntos de vista. Estos últimos ya no son los personajes caracterizados del cine clásico, sino que se



presentan como individuos “rotos”, contradictorios, heridos y con unos objetivos muy poco claros. La fuerte carga expresiva de este tipo de películas permite al espectador reconocer el límite entre la historia y la realización filmica, que se percibe gracias a algunas técnicas evidentes de montaje, tiempos muertos u otros recursos cinematográficos. Los autores que se toman en consideración son Antonioni, Rossellini y muchos otros exponentes de la corriente en cuestión.

Volviendo al principio, recordamos el último y cuarto modelo, llamado de hecho *paramétrico*. Este cine ha sido considerado también poético porque utiliza algunos recursos estilísticos que no son necesarios para el desarrollo de la historia, donde el argumento resulta estar sometido a las estrategias que se usan a nivel formal: el estilo es un elemento fundamental para que la película se realice también en este sentido. Es cierto que todos los filmes, aunque sean los más comerciales, poseen un estilo propio que muchas veces se combina con el argumento y que define la película también desde el punto de vista estético. En el caso de las películas definidas como paramétricas, reconocemos la poeticidad por el hecho de que el argumento se subordina a los requisitos del “verso”, es decir, de las técnicas utilizadas por el cine para que también estos elementos participen de la temática de la película misma. Los colores, las luces, los encuadres también son reconocidos como elementos determinantes de la historia de la película, porque ellos también contribuyen a “escribir” el argumento.

En estos filmes los directores utilizan unos recursos para captar la atención del espectador, usando unas asociaciones imagen-sonido, espacio interno y externo, preocupándose de reforzar el elemento argumental de una manera muy similar a como lo hace la poesía, donde el verso determina también el desarrollo temático a través de las cesuras, las rimas, etc. Un director cuyo cine ha sido considerado muy cercano al paramétrico es Jean-Luc Godard, por el hecho de haber experimentado con numerosos recursos estilísticos para contar historias a través de las imágenes. Separándose de una narrativa clásica, donde las estrategias estilísticas se someten a la narración causal de los eventos de la trama, en Godard, por ejemplo, el estilo se reconoce como parte integrante de la misma narración y prevalece a la hora de contar la historia. En el cine de Godard encontramos una manipulación espacio-temporal del montaje, del encuadre o del enfoque

que se proponen como alternativas a las palabras a la hora de narrar la historia. Es cierto que el argumento de las películas de los autores como Godard, que consideramos directores de un cine de tipo paramétrico, es de escaso espesor, por el hecho de que su objetivo principal es intentar utilizar los elementos estilísticos de la forma más elaborada posible. En *Dos o tres cosas que sé de ella* (1967) hay un ejemplo muy interesante de la carga estilística de la película respecto al contenido y lo encontramos específicamente cuando la protagonista se dirige continuamente a la cámara para contar sus pensamientos o cuando la voz en off de Godard acompaña a la misma cámara dentro de una taza de café, para llegar a hacer unas digresiones filosóficas sobre la vida al ritmo de una cucharita que gira y gira sin cesar.

Es cierto que el montaje filmico de Godard no se parece al montaje típico del cine clásico, ni durante el filme es definido un verdadero principio, nudo o desenlace de la historia. Los recursos estilísticos godardianos son como unas huellas artísticas que el autor quiere dejar para hacer de la película algo absolutamente cargado a nivel estético. Lo que percibimos en sus películas es la presencia constante de un pincel que sigue añadiendo elementos a la imagen. Estos mismos elementos se considerarían como unos rasgos propios del autor, que son formas gráficas capaces de ofrecer a la obra un aspecto poético, como si fueran versos de un poema cargados de métrica y de rimas. Esta “métrica” y estas “rimas” son lo que definimos como los aspectos que caracterizan la forma paramétrica de sus películas.

Deleuze no habla simplemente de Godard sino que, como ya hemos dicho antes, también lo hace de un “cine de vidente”, particularmente referido al Neorrealismo italiano. Si quisiéramos pensar en directores o películas pertenecientes a esta época, siguiendo el concepto expresado por Deleuze, seguramente tomaríamos en consideración algunas de las obras más significativas como, por ejemplo, *Noches blancas* (1957), de Luchino Visconti. Esta película contiene en su estructura narrativa unos elementos que dentro del diálogo de las artes y, por eso, de la comunicación y mezcla de géneros, la acercan más en cierto modo a la poesía que a la prosa. Para entender este aspecto, es necesario considerar en sus rasgos más amplios la corriente cinematográfica del Neorrealismo italiano, donde se insinúan

características semióticas que, como ya ha considerado Deleuze, la acercan a un cine de tipo más visionario y, por ciertos elementos que iremos delineando, también poético.

### 3.5 Lo poético en el canon del cine moderno

En este epígrafe reflexionaremos sobre algunos de los cineastas que, dentro del cine moderno, han desarrollado una relación estrecha con la poesía, estableciendo por motivos distintos una conexión entre las dos artes. Con cine moderno nos referimos al cine a partir de los años '50, cuando corrientes como la *Nouvelle Vague* o el *Neorealismo italiano* contribuyeron a un cambio radical en la concepción del montaje y de la realización filmica.

#### 4.5.1 El cine de poesía de Pier Paolo Pasolini

Uno de los primeros autores que trata de acercar el cine a la poesía es, sin duda, Pier Paolo Pasolini que, en su ensayo *El cine de poesía* (1972), propone la posibilidad de la existencia de un cine poético o cine de poesía. El autor afirma que el cine podría ser un instrumento apto para explorar, de hecho, un estilo poético, porque posee una naturaleza irracional que se expresa a través del discurso indirecto libre, como explicaremos con detenimiento más adelante. Esto ocurre contrariamente a los lenguajes literarios, que poseen una base instrumental institucionalizada. El cine parece no estar relacionado con ninguna forma estructurada. El cineasta italiano afirma, por esto, que: “el instrumento lingüístico en que se implanta el cine es [...] de tipo irracional: y esto explica la profunda calidad onírica del cine y, también, su absoluta e imprescindible concreción, decimos, objetual” (Pasolini, 1971: 12).

Pasolini se pregunta si es una abstracción hablar de un lenguaje cinematográfico, porque no existe un equivalente del diccionario donde encontrar una imagen que, como la palabra, esté lista para utilizarse (Pasolini, 1970: 9). Pero si admitimos la hipótesis de la no

existencia de un lenguaje cinematográfico, hay que admitir también la inexistencia del cine y su incapacidad de comunicar, que es algo absurdo. Si el cine comunica, entonces también posee un patrimonio de signos comunes: no existen sólo los signos lingüísticos, sino muchos otros signos diferentes que pertenecen a sistemas de comunicación diferentes.

Además, Pasolini ha planteado la posibilidad de considerar el sistema de los signos visuales como único sistema que representaría la posibilidad en la que se funda el lenguaje cinematográfico, que existe por el solo hecho de que el espectador ya está acostumbrado a decodificar la realidad que le rodea de idéntica manera. La mímica, la gestualidad son medios que nos permiten descodificar la realidad en vivo y, al mismo tiempo, en la pantalla (Pasolini, 1970: 10).

Pasolini, afirma también que el hombre y la mujer viven en un universo que encuentra en las imágenes significantes la única forma expresiva, como el mundo de los sueños o de la memoria. Él llama a estas imágenes im-signos, como vimos al comienzo de esta investigación: “Hay un mundo, en el hombre, que se expresa predominantemente a través de imágenes significantes: se trata del mundo de la memoria y de los sueños” (Pasolini, 1970: 11). Entonces, si el autor cinematográfico no puede coger sus significados del diccionario, tiene que coger sus im-signos del caos, como si existiera un diccionario y, como un escritor, tiene que añadir al im-signo una calidad expresiva personal. Es este el momento en el que Pasolini establece la calidad onírica del cine: la comunicación que está en la base del cine es bruta y grosera, como los sueños y la memoria, que son hechos casi pre-humanos. Los im-signos no tienen una fuerte convención ni una gramática: constituyen un patrimonio común, libre de historia gramatical pero cargado de una historia pre-gramatical que asegura al lenguaje cinematográfico una gran poeticidad que ha sido sofocada por la tradición cultural prosaico-narrativa. Dentro de la naturaleza del lenguaje cinematográfico se presenta una contradicción, porque los im-signos contienen arquetipos subjetivos (como los sueños y la memoria) y arquetipos objetivos (mímica etc.).

De todas formas, el cine es el único medio que posee en su lenguaje una doble naturaleza: una subjetiva que viene de la falta de institucionalización del diccionario que se utiliza, y una objetiva, debida al carácter de medio de comunicación de masas del cine mismo. Es el nivel onírico e inconsciente el que, según Pasolini, se revela en la subjetiva

libre indirecta, es decir, cuando el narrador (en este caso el director de una película) se sumerge completamente en su personaje, en el personaje que crea. Se trata de captar por completo la naturaleza del personaje mismo, no sólo psicológicamente sino también lingüísticamente. En el cine de Pasolini encontramos continuamente ejemplos de este tipo, con la utilización del dialecto (por ejemplo en *L'Accattone*, 1961).



Fotograma 16. *L'accattone* (1961). Pier Paolo Pasolini.

Esta técnica en el cine es muy difícil porque, aunque se haya hecho muchas veces, resulta muy complicado para el autor utilizar una lengua o un dialecto que no sea el suyo. En el cine existe una única lengua que es “la lengua de los ojos”. Entonces para que el director materialice esta identificación en la psicología y en la lengua del personaje es necesario que lo exprese a través de las imágenes. Esto significa que si el personaje está deprimido o es neurótico, el autor tiene que trasladar esta depresión o neurosis en todos los encuadres, en el montaje, en la luz, en la fotografía (Pasolini, 1971: 174).

De esta subjetiva libre indirecta (estilo subjetivo libre indirecto) encontramos un uso propio y uno pre-textual: este último es donde el autor impone a su personaje su condición existencial, propia del director-autor. Pasolini afirma que la vida entera, en el complejo de

sus acciones, es un cine natural, “viviente”, así que el cine resulta ser el momento escrito de la lengua natural que es la acción, como sucede en la lengua escrita literaria, que es la transposición de la palabra oral. La diferencia es que la palabra oral y la escrita desarrollan una relación horizontal-paralela respecto a la realidad, mientras que el cine posee una relación vertical con la realidad misma, porque coge y saca de la realidad sus objetos. Así que Pasolini concentra su estudio en el cine de poesía en esta afirmación: “La institución lingüística o gramatical del autor cinematográfico es constituida por las imágenes y estas son siempre concretas, nunca abstractas. Por eso por ahora el cine es un lenguaje artístico no filosófico. Puede ser una parábola, nunca una expresión conceptual directa” (Pasolini, 1970: 18, traducción propia). Así que esta “fisicidad” onírica confiere al cine su cercanía a la lengua de la poesía.

Pasolini rechaza ampliamente el acercamiento del cine a la narrativa, la prosa y el teatro, punto importante confirmado por el director Eric Rohmer, afirmando que con estos géneros el cine tiene en común solamente el aspecto exterior (los procedimientos lógicos e ilustrativos) mientras que al cine le falta un elemento base de la prosa que es la racionalidad. El componente irracional del cine no es eliminable y está siempre presente. El cine clásico es esencialmente narrativo, a diferencia de directores que (según Pasolini en aquella época) se acercan a un cine de poesía, como Godard y la corriente de la Nouvelle Vague, Antonioni e Bertolucci, que de hecho utilizan esta subjetiva libre indirecta, cuyo verdadero protagonista es el estilo. Los im-signos constituyen las imágenes de la memoria y de los sueños y representan la comunicación de los personajes consigo mismos. Así que perteneciendo a una cierta subjetividad se refieren al mundo de la poesía. Por eso para Pasolini la tendencia del mundo cinematográfico es una tendencia subjetivo-lírica (Pasolini, 1971: 188-189).

Además, toda elección que lleva a cabo el director es absolutamente subjetiva porque depende de “su visión ideológica de la realidad”, ya que no existe, como hemos constatado anteriormente, un diccionario común de la lengua del cine, como el diccionario lingüístico. Pero, hay que reconocer que existe una contradicción, porque en la naturaleza del cine está presente también un componente objetivo. Esto es debido a la enormidad numérica de los destinatarios del cine que ha hecho que los diferentes estilos

cinematográficos se convirtieran en sintagmas del cine, asegurando a este una convencionalidad objetiva.

No hay que olvidar que la poeticidad se relaciona, según Pasolini, con el hecho de que el cine sea una prolongación de la realidad: según el autor, la realidad es el cine en la naturaleza, afirmando que este mismo es como un acto que cumplimos cada día, viviendo, reaccionando y actuando: “La vida entera en el complejo de sus acciones es un cine natural y viviente: en esto, es lingüísticamente el equivalente de la lengua oral en su momento natural o lógico” (Pasolini, 1966: 210).

En el ensayo de Adelio Ferrero *Il cinema di Pier Paolo Pasolini* (2005), el autor pone en claro también la posición de Pasolini mismo respecto al concepto de cine como lengua, a diferencia de Christian Metz (que ya citamos arriba) quien niega el cine como lenguaje, porque carece de gramática. De hecho, Metz habla de cine como “impresión de la realidad”, mientras Pasolini considera el cine como una realidad verdadera y propia, donde la unidad mínima, como ya hemos considerado antes, es el “cinema”, que por analogía se refiere al fonema, y que sería el “objeto” que nosotros percibimos en la realidad con nuestros sentidos (Ferrero, 2005: 84).

El cinema es según Pasolini, sustancialmente, el lenguaje de la realidad, como un eterno plano-secuencia que es, de hecho, la reproducción del lenguaje de la realidad, es decir, la reproducción del presente (Pasolini, 1972: 235). Es interesante constatar que hablando de la poesía y del concepto de poético, muchos autores han expresado esta similitud de la poesía lírica con el presente, este acercamiento que en su lenguaje la poesía determina con un presente continuo e infinito. Podríamos añadir que, en defensa de esta continuidad del presente dentro del cine como plano secuencia, Pasolini expresa su reflexión respecto al montaje como corte que rompe con esta continuidad, convirtiendo el presente en pasado. Dentro del lenguaje cinematográfico, según el autor el montaje representa la muerte: “La muerte cumple un fulmineo montaje de nuestra vida, eligiendo sus momentos verdaderamente significativos, poniéndolos en sucesión, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto (...) un pasado claro, estable y cierto” (Pasolini, 1967: 257). Pasolini, entonces, dispone el cine dentro de la realidad, como su lenguaje de

expresión y de temporalidad: es como si el cine diera a la realidad un tiempo definido y establecido.

Hablando de la relación entre cine y poesía, el profesor Peter Verstraten (2012), de la Universidad de Leiden, lleva a cabo un estudio sobre este diálogo intermedial, a través del análisis del cine Pier Paolo Pasolini y de Terrence Malick. Su ensayo parte de la consideración pasoliniana de cine como un arte esencialmente irracional, donde lo que predomina es la ilógica de los sueños y un valor fundamentalmente subjetivo, que no responde a ninguna norma objetiva preestablecida. Un ejemplo podría ser el hecho de que, como en los sueños, en el cine se pueden realizar asociaciones inesperadas, porque nada impide que a un plano de un árbol le siga el de una taza de café o un piano: el cine tiene una infinita posibilidad de asociaciones, y esto es lo que Pasolini afirma que le permite a este arte ser tan similar a la poesía. De hecho, la misma operación se realiza dentro de la estructura de un poema, cuyos versos poseen la “libre capacidad” de crearse a partir de las asociaciones más dispares. Lo que Pasolini considera como el paradigma de la subjetividad es el cine de Antonioni, en el que destaca el discurso libre indirecto, tal y como lo define el cineasta. En este tipo de discurso, como hemos afirmado anteriormente, el director se sirve de un estilo propio para sugerir al espectador su punto de vista (Verstraten, 2012: 122).

Una de las corrientes que Pasolini reconoce como más cercana a la idea de poesía es una corriente del cine francés de finales de los años Cincuenta: la *Nouvelle Vague*. Esta nueva ola propone una libertad expresiva y técnica sin precedentes que ha influenciado a otras corrientes, como el mismo *Neorrealismo* italiano.



### 3.5.2 Jean Cocteau: la poesía como esencia del cine

Con *Sangre de un poeta* (1959) y *Testamento de Orfeo* (1959-60), Jean Cocteau se revela como una de las personalidades más eclécticas de todo el siglo XX. A partir del nacimiento del cine, ha sido considerado como el primer poeta, dramaturgo, pintor y literato en pasar detrás de la cámara de cine y a utilizar el lenguaje cinematográfico para describirse a sí mismo y auto-analizarse. Es incluso oportuno definir esta personalidad tan interesante como un *talento doble* (Kibedi Varga, 2000: 109-135) que ha utilizado la poesía para expresar mejor su concepto de cine. El poeta considera el cine mismo como el espejo de nuestro subconsciente, que nos da la posibilidad de hacer visibles todos los sueños, deseos y miedos que viven dentro de nosotros. El cine es un arte que se reduce esencialmente a la raíz poética, porque la poesía tiene para el autor una naturaleza bastante compleja y paradójica: “Es lo que se escapa sin cesar, lo que no se puede lograr por medio de plena consciencia”. La poesía, esencialmente, proviene de un fondo colectivo humano pero más impersonal, siendo la manifestación primordial del otro (Aumont, 2015: 98).

El carácter tan ecléctico de Jean Cocteau le ha permitido a lo largo de toda su carrera abarcar distintas disciplinas que lo han convertido en una de las personalidades más relevantes del siglo XX. Sin embargo, su obra puede ser considerada esencialmente la de un poeta, ya que en toda su producción artística no ha dejado de considerar la poesía el fundamento de toda su obra cinematográfica, teatral y literaria. Según Luís Sancho Rodríguez (2008), es oportuno tener en cuenta el sentido etimológico de la palabra *poeta* cuando nos referimos a Cocteau y considerarlo un un creador (Sancho, 2008: 17). El hecho de que Cocteau sea, ante todo, un poeta, nos coloca en la convicción de que nos encontramos delante de un cineasta poco ordinario que dentro de sus filmes impone una dimensión poética que trataremos de delinear como una cualidad perteneciente al poeta en sí mismo. ¿Qué es un poeta? Según Steiner (1994):

El poeta procede inquietantemente a semejanza de los dioses. Su canto edifica ciudades; sus palabras tienen ese poder que, por encima de todos los demás, los dioses querrían negarle al hombre, el poder de conferir una vida duradera [...] El poeta es hacedor de nuevos dioses y perpetuador de hombres. Y como nuestras lenguas tienen un tiempo futuro, lo que es de por sí un escándalo estrepitoso, una subversión de la mortalidad, el vidente, el profeta, los hombres son para quienes el lenguaje es una vicisitud de vitalidad extrema, son capaces de ver más allá, de hacer de la palabra algo que se prolonga allende la muerte (Steiner, 1994: 65).

Aquí se halla claramente la consideración de poeta como creador, como vidente y como profeta que permite a todos los hombres de ver más allá de lo que normalmente ellos mismos ven.

La obra de Cocteau es amplia y variada, sin embargo, concentraremos nuestra atención en su filmografía, para considerar cuáles son los aspectos poéticos de de la misma. *La sang d'un poete* (1932) fue la primera obra del cineasta, un trabajo que posee toda la huella surrealista de la época de las vanguardias y que contiene unos elementos que destacan, separándose del discurso narrativo clásico y convirtiéndolo en uno de los símbolos de las películas de vanguardia. Este filme trata de las obsesiones y del miedo a la muerte de un poeta, considerando las relaciones entre él mismo y el mundo que lo rodea. A pesar de haber sido considerada una obra surrealista, Cocteau en realidad no buscaba en principio dicho propósito y en el prefacio del guion subraya el hecho de que se trata de una película que más bien se separa de las normas de un cine clásico y que en cierto modo las desprecia, provocando un peligro que mueve las almas de los espectadores. Además, no recurre ni a los sueños ni a los símbolos, sino que su acercamiento al mundo onírico se revela en el mecanismo, que permite construir recuerdos, de la misma manera que los sueños (Cocteau, 1957). Respecto a la forma en la que está realizada la película, Luis Sancho afirma: “*Le sang d'un poète* va a proponerse como un discurso subjetivo, es decir, vinculado a un sujeto, a su modo de pensar o sentir, y no a la reproducción del mundo exterior (...). La puesta en evidencia del carácter subjetivo del film se lleva a cabo a través de la referencia a los discursos mentales (los más subjetivos en tanto que no son exteriores, sino interiores)” (Sancho, 2008: 36).

Esta consideración de la obra filmica como un trabajo subjetivo se realiza por el hecho de que todo lo que aparece a lo largo de la filmación no responde a ningún orden preestablecido a nivel narrativo, es decir, que no sigue la estructura tradicional de un relato-marco sino que se instala dentro de las imágenes mentales que el director transfiere al protagonista y, desde el principio de la película, no observamos una “reproducción mimética de las apariencias del mundo”, sino una construcción de imágenes elegidas por el mismo director y que demuestran la libre creación (Sancho, 2008: 36). Esta creación se insinúa dentro de un espacio subjetivo donde se establece la relación entre interior y

exterior en la película: con interior nos referimos al mundo interior y, por eso, subjetivo, representado dentro de la película. Cocteau tiene la capacidad de hacer subjetivo lo objetivo, es decir, de proyectar el mundo interior del poeta en la pantalla, de forma subjetiva: “La objetivación de la subjetividad del poeta permitiría mostrar algo común a todos los hombres, algo que escapa al lenguaje y a la razón y que está en la base de la hipnosis colectiva que el cine suscita” (Sancho, 2008: 53). Cocteau habla de una especie de ruptura del lenguaje tradicional que pone toda la película en un estadio poético que no es establecido a través de asociaciones de ideas, de imágenes o de recuerdos, sino que Cocteau los define como unos monstruos que se acoplan, unos secretos que pasan de improviso a ser vistos (Cocteau, 1995: 13).

Con esta afirmación, Luis Sancho quiere demostrar que el hecho de trasladar a la pantalla los propios sueños individuales (y, por esto, subjetivos) hace de estos mismos unas imágenes objetivas, como pertenecientes a todos los seres humanos porque, como afirma Cocteau, el cinematógrafo tiene la capacidad de dar cuerpo a todos los sueños individuales, haciendo de estos mismos unos valores universales (Cocteau, 1988: 38-39). Con esto, retomamos el concepto de poeta como creador, como “un médium que comunica con un más allá situado, no obstante, en el interior de uno mismo” (Sancho, 2008: 54).

¿En qué consiste, entonces, el discurso poético en la obra de Cocteau? La poeticidad en su obra se halla precisamente en este concepto de subjetividad, que se demuestra por el hecho de que las películas hablan de sí mismas, rompiendo su propia relación con el exterior y, por esto, las películas de Jean Cocteau se alejan de la tradición cinematográfica narrativa dominante (2008: 58). En fin, una película así no se puede contar como un relato narrativo, es decir, según un hilo lógico con una trama donde los hechos se desencadenan de forma consecutiva; más bien hay que encontrar el sentido que el autor ha querido darle y que varía según el espectador.

Respecto a la película *Les enfants terribles* (1950) de Jean Pierre Melville y basada en la novela del mismo Jean Cocteau, es un filme muy peculiar que trata de la relación obsesiva de dos hermanos que no consiguen separarse y que pasan el tiempo luchando y haciendo juegos “secretos” cuya naturaleza no se explica claramente, sin embargo, se sugiere una especie de “actividad introspectiva” que permanece ambigua. La esencia del

juego en esta película, entendido como una manera por parte de los niños de librarse de sus conflictos o de sus miedos es, ni más ni menos, una manera de exorcizar simbólicamente su dura realidad. El juego, en este sentido, se acerca a la práctica poética de la creación, tal y como afirmaba Núñez (2008) en su ensayo sobre la poesía, ya que el juego, como la poesía, se sirve de la realidad externa para expresar aquella interior y más íntima: “La descripción de este juego donde se mezclan vigilia y sueño, realidad y ensoñación, que otorga a quien lo experimenta el dominio del espacio y del tiempo, y que permite la percepción de la realidad de las cosas, más allá de sus engañosas apariencias, es una práctica bastante cercana a la de la creación poética” (2008: 123). Aquí se concibe el juego como una actividad creativa, como un espacio en el que los niños toman la realidad exterior para transformarla en una realidad más íntima, interna, donde, de hecho, se realiza la creación.

Es muy oportuno tomar en consideración el concepto de espacio y tiempo que Cocteau realiza dentro de su cine y que, en cierto modo, se separa del espacio-tiempo que se construye dentro del cine clásico. De hecho, en la película *Orfeo* (*Orphée*, 1959): “Cocteau tratará de poner en la escena de esa tradición la a-temporalidad y la a-espacialidad (...), buscando plasmar en imágenes cinematográficas un tiempo que no es tiempo, sin duración, muchas veces reversible y, junto a él, un espacio sin distancias” (Sancho, 2008: 134).

Este intento de representar la atemporalidad y la no-espacialidad reside en la consideración del tiempo y espacio como elementos referenciales de la vida y, por eso, en oposición a esta concepción, es decir, para considerar el concepto de muerte Cocteau, procura definir un tiempo que no es tiempo y un espacio que no es espacio. Está claro que la historia de Orfeo es una historia de amor y muerte, del sentimiento que esta última, personificada en una princesa, siente hacia el mismo Orfeo: el todo se cumple dentro de un viaje hacia el reino de los muertos, donde espacio y tiempo pierden su valor real y se anulan, en una dimensión paralela a la vida, desconocida y que escapa, por ello, al entendimiento humano.

El no-espacio es definido en esta película como un fuera de campo imaginario:

La idea de espacio no pre-existe, sino que se construye a través de la interacción de una serie de elementos: la disposición de los objetos, sus trayectorias, las miradas, el punto de vista del observador (...). La mirada que construye el espacio filmico no está ahí, en el accidente, sino en

otra parte. Cuando nos muestre lo que ha ocurrido ya no nos llevará a ese lugar, sino a su resultado, a la evolución del mismo. La muerte, al igual que luego sucederá durante la muerte de Eurídice, queda como algo irrepresentable, pero el gesto que da la constancia a esta imposibilidad no hace sino explicitar la presencia de alguien que nos mostraba algo y que de pronto ha dejado de enseñárnoslo. Este gesto limita el poder del destinatario de las imágenes: mira pero no puede seleccionar aquello que tiene delante, es decir, no ve (Sancho, 2008: 136).

La película, en sustancia, recoge un mito muy conocido como es el de Orfeo y Eurídice, para desarrollarlo en una época moderna (la de Cocteau): un poeta de nombre Orfeo asiste a la muerte de otro poeta más joven, fuera de un bar, atropellado por dos motoristas. Desde este momento, la vida de Orfeo estará caracterizada por la presencia continua de la muerte, que se revelará a través de muchas formas, nada trágicas: la muerte, siempre presente bajo las semblanzas de Princesa, se enamora del poeta. El momento del accidente, como se explica arriba, no es el momento en el que se construye la mirada fílmica porque en realidad el espectador no asiste al accidente sino a la mirada de un testigo que, a su vez, asiste al atropellamiento, ya que lo que ha sucedido se hace visible sólo después del accidente.

El espectador construye su mirada a través de algo que está simplemente sugerido y que no se muestra delante de sus ojos tal y como es: se habla de una cámara que enseña una realidad parcial y no absoluta y que el espectador procura considerar a través de sus propios ojos. Hablamos, en este caso, de una continua construcción por parte del espectador, debida también a la presencia de una fuerte carga simbólica: muchos son los los símbolos que encontramos dentro de este filme, como, por ejemplo, el espejo. Este objeto representa una puerta de acceso a una dimensión paralela, desconocida y que se revela en nuestro mismo cuerpo: de hecho, el espejo representa la muerte que viene y va continuamente y sus marcas solo las podemos observar a través de un espejo. Además, este objeto representando un pasaje de un mundo a otro, de la vida a la muerte, se coloca como una puerta que lleva a otra dimensión espacial que podemos considerar como un fuera de campo, en el cual no siempre sabemos lo que está pasando: “Este hecho subraya la discontinuidad del espacio fílmico (pero también la discontinuidad temporal, fragmentos de tiempo diferentes consiguen dar la sensación de un tiempo continuo), volviendo a hacer evidente el carácter construido de todo film y la existencia de una voluntad que guía dicha construcción” (Sancho, 2008: 137).

La discontinuidad viene dada por el hecho de que el espectador asiste a esta continua fragmentación espacial, debida al uso de referencias a fueros de campo o de recursos como el espejo, que se dirigen a una dimensión externa, que normalmente no vemos y que repentinamente se nos abre delante de nuestros ojos, como superando el umbral de la realidad: “El espejo posee una doble condición. Afirma lo que tiene delante, es decir, extiende un acta, duplicando un espacio. Pero además, al reflejar lo que se coloca delante de sí, en el film “tapa” lo que hay detrás, en este caso el mundo de la muerte” (2008: 137).

El espejo en esta película funciona como si fuera una especie de límite, de borde entre una dimensión y otra, una zona intermedia en la que nosotros, como espectadores, perdemos el control y entramos inmediatamente en la oscuridad de lo no-conocido, de lo que está fuera de nuestro campo visual, de lo que no se ve, pero se sugiere: Cocteau, con el espejo, nos da una clave, una imagen física con la que hacemos coincidir la frontera de lo visible con la de lo invisible, una especie de pasaje que en otra película no se ve, no se capta y que aquí toma una imagen precisa. El no-espacio representa también un no-tiempo, en el sentido de que en el espacio filmico al que asistimos dentro del desarrollo de la película también se representa “un tiempo sin tiempo, que se alarga desde un presente referencial para luego volver a él, el espacio puede recorrerse “hacia atrás”, para significar retroceso temporal. Así, por ejemplo, podremos ver tres veces lo que ocurre a las 6 de la tarde. Este tiempo no es lineal, sino reversible: puede desarrollarse de modo infinito a partir de un instante del presente del mundo referencial para luego volverse sobre sí mismo y rehacer el pasado” (Sancho, 2008: 143).

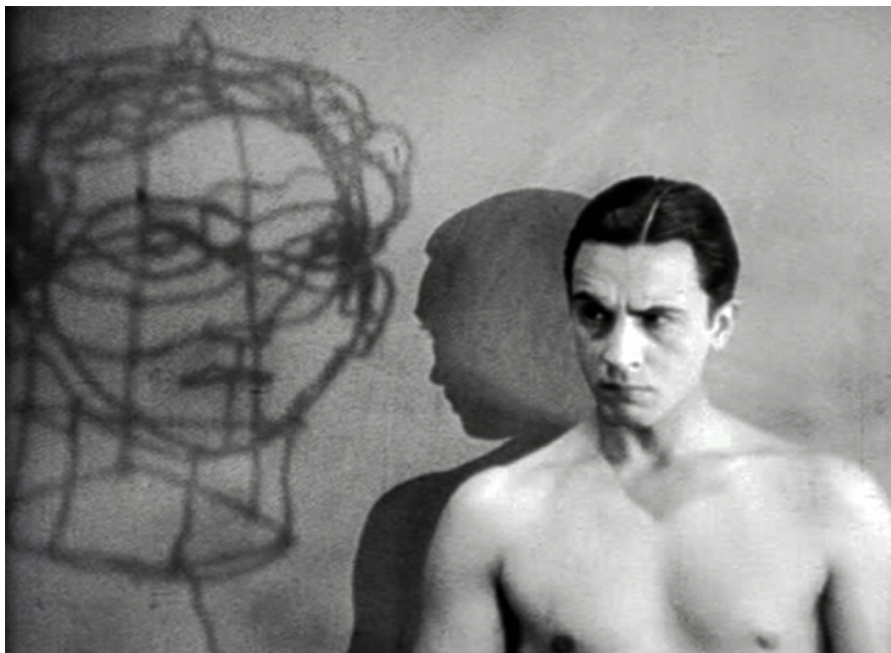
El no-tiempo es un concepto que se relaciona de forma muy estricta con elementos filmicos como el fuera de campo o la elipsis, que nos proporciona un tiempo siempre ambiguo y poco preciso que, en el caso de esta película, se considera como representativo de la muerte. La elección por parte de Cocteau de un mito clásico como tema de su película, indudablemente le confiere una imagen aún más apropiada, como aquella del poeta, que se sitúa entre “lo sobrenatural y los hombres”. Entonces podríamos considerar lo poético en esta película no solo en la estructura filmica, donde el uso de fuera de campo y de elipsis generan una dimensión de no-espacio y no-tiempo que se aleja de la linealidad

clásica basada en el concepto de causa-efecto más bien narrativo, sino también en el uso de un discurso mitológico que, de una cierta manera, acercaría la película a un discurso poético en este sentido: “Lo poético no hace sino proponer un tipo de conocimiento diferente al cotidiano, en el cual se basa el prestigio del poeta, por cuanto no es de naturaleza racional, sino de tipo estético, es decir basado en la belleza y en la emoción” (2008: 157).

Lo que hace poético el cine de Cocteau es una valoración del creer y no tanto del conocer, del sentido y no tanto de la verdad, es decir, de lo que interpretamos y no de lo que comprendemos, ya que no se trata de entender lo que vemos sino de interpretarlo según nuestra mirada: “*Orphée* nos invita a reflexionar sobre nuestra relación con lo que nos rodea, con las películas, y sobre el lugar que ocupan en nuestra experiencia. Más allá de las divisiones que la razón nos aporta, más acá de la nada, (...) de la muerte, hay un punto donde los contrarios pueden tocarse. Este lugar es el mito y es también el lugar creado por la imagen poética” (Sancho, 2008: 158).

Lo poético se encuentra en la capacidad de crear, de construir una imagen mítica, en el sentido de mostrar las cosas más allá de las apariencias. Este mismo acto creativo es algo que trasciende el pensamiento racional o lógico y que se insinúa en la voluntad del poeta. Finalmente, podemos afirmar, concluyendo con Sancho: “A la pregunta poética no se le responde con el lenguaje ordinario, tan funcional, sino con imágenes poéticas donde se funden los contrarios, donde no impera la lógica causal, donde se unen fondo y forma, donde, frente a la razón y la reflexión, se imponen la emoción y la belleza” (2008: 190)

Se trata de una película poética que supera las normas de la narración clásica para proponerse como una alternativa donde la belleza es dada por la interpretación y la emoción y no impuesta a través de una lógica causal que determina los eventos en vez de sugerirlos. Lo poético es una sugestión, una provocación, una intuición.



Fotograma 18. *La sangre de un poeta* (1932). Jean Cocteau.

### 3.5.3 La *Nouvelle Vague* y el concepto de cine poético en la obra de Jean-Luc Godard

Cada autor de la *Nouvelle Vague* realiza películas influidas por su propia “subjetividad”, con claras referencias personales: el cine ya no es un instrumento para las masas sino una especie de medio de autoconocimiento. En la *Nouvelle Vague*, directores como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Louis Malle se lanzan a un cine sin reglas, de bajo coste y con la utilización de técnicas como primeros planos, montaje y un rodaje muy corto.

Así se explica esta doble naturaleza del cine, que puede ser objetivo y subjetivo. También en la lengua literaria existe esta doble naturaleza, pero es separable: a través de las palabras se pueden hacer dos operaciones diferentes, como son un poema en verso o un cuento en prosa. Analizando estas características, podemos afirmar que con “objetivo” siempre se ha entendido el mundo real, mientras que con “subjetivo” se ha aludido al mundo interior y del espíritu y, naturalmente, a un punto de vista de la realidad más



personal y no demasiado ligado a la “verdad” (como puede ser un documental). En la lengua literaria un cuento puede ser objetivo o subjetivo, mientras que una poesía es siempre considerada subjetiva, porque su forma y sus características no le permiten describir la realidad tal como es, sino siempre según la visión o perspectiva concreta del autor y, por tanto, más personal. Otra vez, también en la *Nouvelle Vague* encontramos esta idea de cine subjetivo, más cercano a la realidad interior de los personajes y del autor. No obstante, hay que precisar que esta corriente cinematográfica se empeña en representar la realidad así como aparece, con pocos recursos técnicos y escenográficos, intenta dirigir el espectador hacia el sentido más puro de la realidad en sí. Además, la *Nouvelle Vague* nace como una corriente que defiende el cine clásico norteamericano respecto a un sentido de continuidad con las propuestas que llegaban desde los Estados Unidos. La ruptura respecto a este cine se lleva a cabo precisamente a través de esa reivindicación de la subjetividad: lo que encontramos de subjetivo dentro de esta corriente es, sin duda, la manera en la que los directores “pintan” esta realidad, utilizando distintos puntos de vista y manejando la narración de forma distinta. Una forma que, según Pasolini, se puede considerar más poética: “El autor se sirve del estado de ánimo psicológico dominante en la película – que es por ejemplo el de un personaje enfermo– que le permite mucha libertad a nivel estilístico anómala y provocadora” (Pasolini, 1972: 175-176). Lo que predomina de poético, según Pasolini, respecto a un cine clásico, es el uso de la subjetiva libre indirecta de la que hemos hablado anteriormente. La superación reside en el hecho de que, según el autor, el protagonista verdadero de esas películas es el estilo.

Antes de hablar en profundidad de Jean-Luc Godard, como uno de los directores más icónicos de esta corriente cinematográfica, queremos abrir un pequeño paréntesis sobre uno de los cineastas franceses que más influyó la *Nouvelle Vague*: René Clair.

Nos llama mucho la atención, respecto a este director (2003)<sup>48</sup>, el concepto de “cine puro” que introdujo y que nosotros queremos conectar al cine de poesía que esta tesis pretende rastrear. Según Clair, el “cine puro”, como forma de representación, lo que ha creado es un ritmo nuevo que “sobrepasando la lógica de los hechos y la realidad de los objetos genera una serie de visiones desconocidas, solo posibles mediante el objetivo y la

---

48 Este artículo es una reedición de un texto de René Clair del 1925, titulado “Le voyage imaginaire”.

película” (Clair, 2003: 109). Lo define como cine puro o intrínseco porque está separado de los demás elementos épicos, dramáticos o documentales, formando una especie de sinfonía visual. El mismo Clair subraya también que la verdadera finalidad del cine no está en los dólares gastados o la mala retórica, sino en descubrir algo único, inédito justamente como imagen. Pero ¿qué es el cine puro para Clair? Hay que diferenciarlo del cine-industria e intentar restablecer el concepto de arte. Sin embargo, una película no existe en el papel, solo puede existir en la pantalla, y para llegar a esto hace falta toda una organización de presupuesto. René Clair afirma que para que exista un cine puro tiene que cambiar el público también, ya que el cine solo logra ser “puro” cuando provoca sensaciones y emociones en los espectadores gracias a medios “visuales”. Aquí no se trata de hablar de palabra o recitación, sino de que una imagen pueda expresar algo que otros medios son incapaces de hacer. René Clair nos recuerda también que la única poesía posible en el cine es la que crea la imagen de la pantalla por sí misma, construida gracias al ritmo de las imágenes. El cine puede considerarse un instrumento de creación poética, porque es capaz de suscitar los sentimientos más complejos y las sensaciones más remotas: “La inclinación del público hacia esta ilusión óptica no es solamente un fruto de la moda o de la publicidad, sino un renacimiento de la poesía” (2003: 110). Esta poesía, según Clair, se manifiesta en el cine exclusivamente a través de las imágenes.

Pero volviendo a la *Nouvelle Vague* y a uno de sus padres, Jean Luc Godard, es preciso analizar una de las obras más complejas de la filmografía del director franco-suizo: *Historia(s) del cine*. Esta obra intenta recrear el punto más alto de la reflexión del director sobre el cine y su influencia en la historia y en las otras artes. Se puede definir como poema-ensayo que provoca un montaje de atracciones de ideas. Angel Quintana, en su *Fabulas de lo visible* (2003), define este collage godardiano como la manera de mostrar la historia como una historia colectiva, de nuestros sueños, deseos, esperanzas y tormentos que se han inscrito gracias al cine dentro de la historia (Quintana, 2003).

Godard utiliza la poesía como forma escrita de esta obra filmica para dar al espectador-lector un “vehículo absoluto de intuición creadora” (2003: 43). De hecho, Godard considera el lenguaje poético como el único capaz de “desocultar” la verdad. La poesía es un entramado de signos (en este caso, palabras) que se unen como fragmentos

infinitamente transformables y combinables (2003: 44), así como sucede con el montaje y las imágenes. Godard (2007: 44) dirá que:

Si una imagen  
contemplada por separado  
expresa claramente algo  
si contiene  
una interpretación  
no se transformará  
  
por el contacto con otras imágenes  
las otras imágenes no tendrán  
ningún poder sobre ella  
y ella no tendrá ningún poder  
sobre las otras imágenes  
ni acción  
ni reacción  
ella es definitiva e inutilizable  
en el sistema  
del cinematógrafo

Las imágenes son concebidas “poéticamente”, como unidades separables que crean conexiones virtuales relacionándose entre sí. Esta es una idea base para concebir la existencia de un cine de poesía.

La obra poética de Godard se reconoce esencialmente en su ensayo *Historia(s) del cine* (2007), al que ha seguido una adaptación cinematográfica a film-ensayo con el mismo

título. En esta obra emblemática, Godard se propone escribir una historia del cine bajo forma de poemas, haciendo de la imagen una portadora de dimensión temporal: “La imagen es legible al mismo tiempo que visible, es coalescente entre lo percibido y lo memorado” (Godard, 2007: 13). Esencialmente, es la poesía la que se hace cargo de la historia. Este sistema estilístico es un recurso para mostrar que verdaderamente leer y ver coexisten, los dos son representaciones para aprender el mundo: “La imagen se transforma en legible al mismo tiempo que el acto de habla crea un tejido a través de las capas visuales que conforman el film” (2007: 14). Godard actúa en el ensayo realizando un montaje de palabras único, donde se alternan diferentes momentos del cine de todos los países y de todas las épocas, para llevar a cabo una reflexión interesante respecto a lo que es el cine y su historia.

La historia que el autor nos presenta se basa en una relación de interioridad que pone cualquier imagen en conexión con otra, estableciendo relaciones que antes nunca se habían establecido. Aparte de recrear la historia en forma de asociaciones de imágenes o de palabras, colecciona a través de estas los ritmos y los estilos de diferentes tipos de cine. *Historia(s) del cine* posee una propia forma poética de contar. Godard afirma: “No vayas a mostrar/ todos los aspectos de las cosas/ reserva para ti/ un margen de definición”; es decir, no se ha de exponer todo completamente sino dejar algo que permita expresar la libertad del arte en sí: el arte expresa pero también conserva, reserva. Lo necesario es hacer visible lo invisible, pero ¿cómo se realiza este proceso, según Godard? A través de la poesía, porque el lenguaje poético, según el autor, es “un vehículo para desocultar la verdad y una reserva para la preservación de la tradición” (2007: 43). La poesía es el medio que permite a Godard entrelazar las palabras como imágenes y transformarlas y combinarlas de múltiples formas: así que, como hemos dicho arriba, las imágenes son como unidades separables, “un tejido de signos más o menos oscuros y sujetos a la interpretación” (2007: 44). El sentido poético se revela dentro de esta libertad expresiva e interpretativa que Godard consigue poner en práctica dentro de esta obra.

Santos Zunzunegui (2008), respecto a esta obra maestra de Godard, afirma que la libre asociación de imágenes ha permitido a *Historia(s) del cine* generarse como un poema no lineal, donde “el montaje es concebido como mecanismo creativo a partir del que el

cineasta puede hacer suyos los materiales más heterogéneos” (Zunzunuegui, 2008: 85). Según el autor, Godard, utilizando fragmentos de imágenes, inventando relaciones entre ellas y combinando el texto con el sonido y cambiando el sentido, rompiendo con una lógica causa-efecto entre los mismos fragmentos, se ha servido de un instrumento privilegiado y creativo: el montaje. De esta forma, podríamos considerar el montaje como un mecanismo de tipo creativo y un instrumento poético, porque Godard no solo yuxtapone las piezas, sino que las confronta, las contrasta y las colorea, creando un “collage polifónico” (Zunzunuegui, 2008: 85).

Respecto a la asociación de las imágenes, Godard se encuentra muy cercano al pensamiento de Deleuze en su *Imagen-movimiento* (1984) e *Imagen-tiempo* (1987) y el mismo Deleuze se preocupa de subrayar el aspecto más importante de la asociación de imágenes en Godard, que es una asociación donde se busca la diferencia constructiva entre estas. Deleuze afirma que el texto y el film dejan de ser imágenes en cadena y se convierten en un espacio interpretativo determinado e interesante. Lo que Godard ha creado es un espacio en el que se puedan confrontar diferentes tipos de acercamientos al cine, sobre todo en lo que se refiere a la idea de Hollywood como fábrica de los sueños, las relaciones del cine con el mundo y la vida, el impacto que la Segunda Guerra Mundial ha tenido en el cine, el *Neorrealismo* como única respuesta posible y la *Nouvelle Vague* como ejemplo de revolución cinematográfica. Además, como último punto, Godard intenta relacionar el concepto de muerte con el cine y, sobre todo, marcar la muerte de este último. En esta intensa obra que representa una revolución no solo desde el punto de vista estilístico, sino también desde el punto de vista del contenido, respecto a las relaciones que el autor intenta rastrear entre el cine y su entorno. El uso de la poesía para contar la historia del cine (o, mejor dicho, estas historias del cine) confiere a la obra un cierto retorno a los acercamientos palabra-imagen del que hemos hablado anteriormente. Godard elige el poema, esencialmente, para imitar la imagen cinematográfica: prepara unos fragmentos de palabras, los recorta, los une, para formar palabras que definen imágenes y transmitir ideas distintas. Tomamos en consideración, por ejemplo, un fragmento del poema del libro segundo, titulado “Sólo el cine” (2007), de *Historia(s) del cine*:

Cuando quieras  
historias del cine  
y de la televisión  
eso sólo podía venir de alguien  
de la *nouvelle vague*

*la nouvelle vague*  
quizás la única generación  
que se encontró  
a la vez en la mitad del siglo  
y quizás del cine

el cine  
es la cuestión del siglo veinte  
es la cuestión del siglo diecinueve  
pero que se resolvió  
en el siglo veinte

la suerte que ustedes tuvieron  
fue de llegar  
lo suficientemente temprano  
para heredar una historia  
que ya era rica  
y complicada  
y agitada

Estos versos son la representación de cuanto se ha dicho arriba sobre la *Nouvelle Vague* y el incipit de la parte dedicada a esta corriente cinematográfica que ha revolucionado completamente el cine clásico. Las palabras siguen, como se puede ver, el ritmo de un poema, con las debidas cesuras allí donde hace falta una pausa, siguiendo el verso métrico y recordando la técnica del montaje cinematográfico. La originalidad de este trabajo reside en utilizar la poesía para combinar elementos muy distintos, como recurso alternativo al filme, donde Godard cumple el mismo experimento de asociaciones y combinaciones de elementos diferentes, confrontándolos y demostrando el “pensamiento” del cine. Godard cree que el cine piensa, asociando imágenes en su composición dentro del montaje, porque el hecho de asociarlas presupone su comparación, un espacio donde se generan pensamientos. La poesía se convierte, de hecho, en la expresión máxima de este pensamiento, generado a través de composiciones y combinaciones distintas, justo como ocurre en el cine que, a través del montaje, revela esta misma capacidad estructural.

*Historia(s) del cine* posee, además, dos categorías que podemos definir como básicas y que son la historia y el tiempo, ya que “el tiempo ha sido transformado en bloques temporales y la historia se ha transformado en relato” (Losilla, 2011: 30). Lo que hace Godard es ser capaz de unir en las imágenes pasado y presente o, mejor, “conseguir que el presente arrastre consigo el pasado para que no se olvide” (2011: 45). La diferencia entre el cine, la pintura y la escultura depende de las imágenes que no se pueden detener ni, sobre todo, interpretarse separadamente, ya que el cine constituye un flujo de estas mismas imágenes en sucesión, justo como ocurre en la poesía, donde cada fragmento no significa nada de por sí solo, sino que adquiere un sentido en la unidad con todos los demás fragmentos.



Fotograma 17. *Histori(a)s del cine* (1988). Jean-Luc Godard.

#### 3.5.4 La imagen-tiempo en el cine de Andrei Tarkovskij

En su ensayo crítico *Esculpir el tiempo*, el director ruso Andrei Tarkovskij realiza una profunda observación sobre la imagen cinematográfica en relación con la poesía. Tarkovskij afirma que lo que le atrae del cine son las “interconexiones poéticas” que se salen de la normalidad: la lógica de lo poético. El cine es la más poética y verídica de todas las artes. La lógica poética de las imágenes es, según el autor, la libertad a disposición del espectador de poder intuir el sentido profundo de las imágenes a través de relaciones asociativas (de las que habla también Godard), cuya naturaleza reside en la psicología más profunda del ser humano (Tarkovskij, 1991: 38).

Al hablar de poesía Tarkovskij no se refiere a ningún género determinado, sino a una forma de relación con la realidad. En este sentido, afirma que la vida en sí está mucho



más relacionada con el cine de lo que piensan los adeptos a un naturalismo absoluto. Por ejemplo, hay muchas cosas que quedan grabadas en nuestros corazones y en nuestras mentes simplemente como impulsos. Tarkovskij, en este sentido, toma en consideración la poesía japonesa de los *haiku* para relacionarla con el cine, porque es una poesía breve que a través de las palabras se refiere a una imagen precisa, mecanismo que el cine realiza a través del montaje. “El haiku cultiva sus imágenes de un modo que no significan nada fuera de sí y a la vez significan tanto que es imposible percibir su sentido último” (Tarkovskij, 1991: 139).

Lo mismo sucede con las películas: las imágenes no tienen sentido fuera del montaje en el que están metidas. Sobre todo, Tarkovskij insiste en que en el cine la imagen se basa en la capacidad de expresar como observación la propia sensación de un objeto (1991: 130). Así que el autor considera una componente fundamental subjetiva que claramente caracteriza el cine y que se basa en el punto de vista. El ojo de la cámara es como un tercer ojo al que está sometido el espectador, un ojo-guía que, posiblemente, se parece a la métrica poética. La métrica es la cantidad de sílabas posibles en la que se divide un verso y lo que hace es definir un “tiempo” a la lectura poética, tal y como hace el montaje.

Tarkovskij habla, de hecho, de “esculpir en el tiempo”, es decir, de una manera de construir el tiempo en el cine, único arte capaz de reproducir la efectiva consistencia y esencia del tiempo. El cine actúa como recuerdo y memoria, cualidades interiores e inmanentes (1991: 78). Y, definiendo el tiempo poético del montaje, de la misma forma el director ruso nos propone una diferencia substancial entre el cine y la literatura, al decir: “La literatura describe el mundo con ayuda del lenguaje, mientras que el cine no tiene lenguaje. Es algo inmediato, que él mismo nos pone ante los ojos. Así como la poesía que posee esta característica de inmediatez que la acerca al cine” (1991: 78).

Así que también el director ruso nos habla de subjetividad, a la hora de referirse al cine como arte que, a través de “libres asociaciones”, permite también una libre interpretación. Este punto es el aspecto que la mayoría de los teóricos y cineastas han subrayado a la hora de hablar de un cine de poesía. Además, Tarkovskij retoma el concepto de montaje como defensor del tiempo, es decir, como un medio para definir el coordinado

espacio-temporal de las imágenes, así como hace la métrica en la poesía. Además, como acabamos de mencionar arriba, el director ruso reconoce la inmediatez del cine entendida como representación impactante de un objeto artístico, que no requiere una lógica de entendimiento muy compleja, sino que se vale de las intuiciones que provocan las imágenes. De la misma forma inmediata funciona la poesía. Así que lo poético para Tarkovskij es una característica intrínseca del cine en sí, como arte, por su temporalidad, inmediatez y subjetividad que la cámara y el ojo del artista siempre implica respecto a la realidad representada, aunque se hable de cine realista, es decir, de lo más cercano al mundo y a las situaciones reales que una película pueda mostrar. Lo poético para el director ruso no es nada que pueda definirse con precisión, sino una condición que se genera a través “una estructura emocional de las películas” (1991: 72), refiriéndose, por ejemplo, al cine de Luis Buñuel. Así que en este sentido hablamos esencialmente de sensibilidad artística, una especie de trato de la realidad de forma sensible, más emocional.

Tarkovskij recuerda la anécdota de la proyección de *La llegada del tren* de Auguste Lumière (1991: 82), donde un tren, que desde el fondo de la imagen se acerca directamente a la cámara, provoca el pánico en los espectadores que se levantan y echan a correr. Según Tarkovskij, es en aquel momento cuando nace el arte cinematográfico, porque surge un nuevo principio estético: el hombre, por primera vez en la historia del arte y de la cultura, encontró la posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo todas las veces que quisiera (1991: 83). El tiempo como medio para fijar las emociones y las sensaciones. El cine como manipulador del tiempo, por el hecho de poder enseñar el pasado, el presente y el futuro de forma también paralela y repetida infinitas veces. El hombre, a través del cine, puede captar y entender el tiempo de muchas formas distintas.

Respecto a la inmediatez, esta característica también está establecida por el tiempo. De hecho, el director ruso reflexiona sobre un aspecto muy importante, relacionado con este principio estético, es decir, que el cine es un arte de síntesis, que se basa en la interacción de muchas artes vecinas, como la literatura, la pintura, etc. Pero esto no significa que sea una compilación caótica de todas estas artes, sino que contiene el “tiempo en forma de hecho” (1991: 85). Esto quiere decir que ese “hecho” se reproduce en forma de una observación sencilla e inmediata. Como en un poema haiku, varios elementos

inconexos, al entrar en correlación, crean una nueva cualidad, principio que existía ya en estos poemas y que no es propio del cine (1991: 87):

Viejísimo convento.

Media Luna.

Un lobo aúlla.

En este poema las imágenes sueltas en forma de palabras se combinan dando lugar a una visión, una nueva imagen. Pero la síntesis de la que habla Tarkovskij no es solo respecto al filme, sino referido también al arte cinematográfico en sí. De hecho, afirma el director que: “el cine es un arte de síntesis, que se basa en la interacción de muchas artes vecinas, como la literatura, el teatro, la pintura, la música, etc.” (1991: 85). Sin embargo, al mismo tiempo considera que este arte puede convertirse bajo en “un caos ecléctico o en una supuesta armonía” porque el alma del cine no es otra cosa que la compilación de todos estos principios de otras artes, también hablando de tiempo: de hecho, el cine siempre está sometido a las leyes temporales del teatro.

Tarkovskij define la imagen cinematográfica como la observación de hechos de la vida, situados en el tiempo, organizados según las leyes del tiempo de esta misma. El observar produce una selección. En la película solo recogeremos y fijaremos aquello que sirve como parte de la futura imagen, que será la imagen cinematográfica. El director la define cinematográfica solo si vive en el tiempo y que el tiempo viva en ella (1991: 89). La imagen cinematográfica está completamente dominada por el ritmo, que reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma (1991: 139). El ritmo de una película, según Tarkovskij, surge en analogía con el tiempo que transcurre dentro del plano: “El ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos. Si el montaje de los cortes no consigue fijar el ritmo, entonces el montaje no es más que un medio estilístico” (1991: 143). El montaje es para el director el

medio utilizado para definir la forma definitiva de su idea inicial del mundo, así que tiene que saber bien cómo utilizarlo y, sobre todo, cuando (1991: 149). Tarkovskij, a propósito, habla de un “cine de montaje” (1991: 138), que se relaciona con el cine moderno, un cine que no respeta los tiempos y que tiene la tendencia a cortar continuamente, falseando el tiempo real y acelerándolo de un modo exagerado. Lo que el montaje debería hacer es unir lo que no se puede unir, es decir, lo paradójico: en este caso sí que se habla de un montaje poético que convierte el arte cinematográfico en una forma adecuada para expresar las ideas y los sentimientos del autor.

Una vez más, encontramos un acercamiento entre el montaje, instrumento fiel y propio del cine, y la estructura de la poesía, que también Tarkovskij considera en este ensayo sobre el cine. Él mismo ha sido muchas veces calificado como un poeta de la pantalla, justamente porque utilizaba el montaje solo para no perturbar escenas ya preparadas. También el título de su ensayo da a entender su consideración sobre el director que, como un escultor, en lugar de arrancar trozos de materia a un pedazo de roca, madera o metal, arranca, corta o desecha trozos de tiempo.

Tarkovskij defiende que el cine es el primer arte que captura el tiempo tal cual. Critica con esmero a aquellos que ignoran este concepto básico y convierten el cine en algo estúpido y vacío. Él ha sido un devoto del arte por el arte. Sus películas están llenas de vida y carisma; personajes que llegan directos a lo más profundo del espectador. Siempre se opuso a símbolos o lenguaje audiovisual, con sus correspondientes retóricas visuales, cosa que le costó muchas críticas.

Pero ¿qué es el cine poético para Tarkovskij? Pues es aquel cine que suele originar figuras retóricas como metáforas, símbolos, alegorías..., a través de esta combinación de imágenes. Es la misma combinación que se lleva a cabo en la construcción de un poema o de la poesía en general, como cuando combinamos diferentes elementos para crear ese poema final, formado por varias partes sueltas y que, unidas, originan una obra. Por eso el autor nos habla, como hemos dicho antes, de la similitud entre la realización de un filme y la de un poema haiku japonés. Y ¿por qué Tarkovskij es considerado un poeta del cine? Según Aristóteles, todas las artes tienen un principio mimético que consiste en la imitación de la naturaleza. Así que “poeta” se refiere a todos los ámbitos artísticos, incluso al cine.

Según Tarkovskij es el cine que se sirve de los seres humanos para realizarse y no al revés, así como sucede hoy en día con la comercialización del cinematógrafo.

El director ruso realiza sus películas como poesía, bajo forma de poemas cuyos versos son las escenas y donde el recuerdo representa el sentimiento que permite el desarrollo de estas escenas y de los eventos interiores de los personajes y de las historias contadas. Un poeta de la pantalla, en el sentido más íntimo: utiliza el cine como instrumento de introspección del alma humana. Él mismo afirma:

Debo decir que la acción externa, las intrigas y la conexión entre los acontecimientos no me interesan para nada, y que en cada película me van interesando menos. Lo que realmente me preocupa es el mundo interior de las personas. Por eso me resultó algo completamente natural lanzarme al viaje hacia el interior del alma de mi héroe, en la filosofía que lo sustenta, en las tradiciones culturales y literarias en que se basan sus fundamentos internos (Tarkovskij, 1991: 228).

Pilar Carrera asegura que el cine de Tarkovskij es poético, no porque tenga que ver con símbolos o alegorías, sino porque “el principio poético priva al lenguaje de la necesidad actancial y permite que las imágenes se manifiesten desvinculadas de la trama y alcancen realidad en otro orden que no es el de la necesidad de la acción” (Carrera, 2008: 22). La poeticidad, en este sentido, reside en la capacidad de Tarkovskij de sugerir lo que normalmente la cámara no mostraría, a través de imágenes que están fuera de las acciones consecutivas de la trama. De hecho, la imagen cinematográfica, por ejemplo en *Solaris* (1972), no se refiere al “realismo” del mundo, sino a la “materia filmica” (Carrera, 2008: 56). En esto coincidimos con Pilar Carrera, por el hecho de que no hay que ver todos los planos filmicos como una sucesión de hechos que se está desarrollando, sino sobre todo como imágenes que se representan a sí mismas y en sí mismas concluyen (2008: 28).



Fotograma 19. *Solaris* (1972). Andrei Tarkovskij.

### 3.5.5 Wim Wenders y *El cielo sobre Berlín*

En 1987, el director de cine Wim Wenders estrena la película *El cielo sobre Berlín*, cuyo guion es concebido y escrito por él mismo, en colaboración con Ritchard Reitinger y el poeta alemán Peter Handke. Entre varios premios, la película obtiene también en Cannes el galardón a la mejor dirección, ese mismo año. El gran desafío de este director ha sido poder contar una historia superando la narratividad del guion y haciendo hincapié en la fuerza fotográfica de las imágenes. La película cuenta la historia de dos ángeles que, desde lo alto de una Berlín desgarrada y en blanco y negro, suspendida entre un presente plano y un pasado horroroso, observan la humanidad, los sentimientos y las emociones que la caracterizan. Wim Wenders los sigue, perdiéndose por la ciudad, lanzándose en largos *travellings aéreos* que nos sumergen en las calles, los suburbios, hasta las casas de los protagonistas.

Iñigo Marzabal (1998), a propósito del director alemán, afirma que las películas de Wenders expresan una tendencia hacia la unidad perdida. En *El cielo sobre Berlín*, justamente, la división que hemos mencionado arriba está siempre presente (con el muro,

entre el adulto y el niño, etc.). La única dimensión de unidad que encontramos es la del *cielo*, un gran ojo que nos mira constantemente (1998: 285). Marzabal reflexiona justamente sobre el hecho de que el cielo y, por esto, también los ángeles, representan el cine mismo, es decir esta mirada libre sobre nosotros y nuestras vidas. Un concepto metartístico del cine dentro el cine que propone el mismo juego al espectador también: mirar y construir nuestros propios deseos (1998: 294).

Toda la película, de hecho, se basa en el deseo constante de Damiel de probar y sentir lo que sienten los humanos: el mismo deseo del espectador de vivir la vida de los personajes de la pantalla a la que mira. En este concepto se basa todo el sentido del cine.

Sin embargo, queremos centrarnos en lo poético de la película en cuestión. En un estudio sobre la poeticidad de esta obra cinematográfica de Wenders, Carmen María López López ha tomado en consideración diferentes elementos a la hora de establecer por qué consideramos esta película como poética. En su artículo “El lamento del ángel Damiel. La condición poético-cinematográfica de Wenders en el Cielo sobre Berlín” (López, 2015), la autora analiza el aspecto interartístico que relaciona el cine con la poesía, a partir de una consideración sobre los orígenes del séptimo arte, apuntando a la irrupción del sonoro como un intento de marcar el aspecto narrativo del cine, alejándolo de una consideración poética.

La autora reconoce la poeticidad dentro de las figuras de los dos ángeles, Damiel y Cassiel, como “símbolos de la infinitud y de la eternidad, frente a la caducidad eternal del hombre” (López, 2015). Esta capacidad simbólica establece el vínculo entre poema y filme. Como portador de esta capacidad, Wenders introduce dentro de la narración al anciano Homero, primer poeta de Occidente, “figura metonímica de las glorias perdidas de Alemania” (2015). Este hombre aparece en varios momentos de la película, contemplando el mundo a su alrededor. Su figura en el filme es la “evocación poética de un tiempo glorioso (el de Alemania), que ya fue. Nunca se expresa hacia el futuro, sino que permanece en el presente, abriendo de esta forma “una línea de fuerza del cine hacia la lírica” (2015). La misma lírica, de hecho, es el género del “yo” en el “presente”, y el personaje de Homero expresa la incomunicación de los hombres por los callejones solitarios de la ciudad.

López retoma en este sentido la idea pasoliniana del “yo” y de la subjetividad representada por esta figura de Homero en el tiempo presente. Tomando en consideración

otro aspecto, reconoce dentro de la película también una escasez de diálogos que representa, según ella, una clave para leer el filme de forma distinta a la narrativa clásica. Pero vayamos por orden: los personajes monologan, no hablan y “sienten”: esta técnica literaria “da cabida a un tema poético de incomunicación humana” (2015). La comunicación es más visual que verbal: Wenders poetiza con el silencio y con las voces interiores (2015). La autora reconoce también que la presencia del poema del escritor alemán Peter Handke confiere un particular ritmo a las escenas y se considera como el leitmotiv del filme, que evoca la añoranza del pasado (López, 2015) y el tema de la infancia como universal y, por esto mismo, como tema poético.

Sin embargo, nuestra búsqueda de lo poético dentro de esta película va más allá de estas consideraciones. Es cierto que dentro de este viaje de observación y curiosidad narrado por el anciano “Homero”, los ángeles descubren el mundo humano y el espectador asiste a una doble visión de la vida: la pura y limpia de los ángeles y la dura y cruda de los seres humanos, que llena de colores la pantalla. La fuerza visible de la película reside también en esta alternancia entre el gris y los colores brillantes, entre la ingenuidad y la malicia de los comportamientos humanos y entre la palabra y el silencio. Porque nada pueden hacer los ángeles para cambiar los acontecimientos o para resolver algún asunto humano, hasta que un día uno de ellos se enamora de una mujer trapecista y desde entonces el cambio es inevitable.

En la primera escena, donde aparece la figura de este viejo “Homero”, el ángel Cassiel abraza y acompaña a este hombre hasta que se sienta en un sillón abandonado en los alrededores de una Berlín gris y oscura: asistimos al uso de un montaje paralelo muy significativo a la hora de identificar el acto poético en esta película. Mientras andan por un terreno desolado, Wenders alterna los planos en los que los dos personajes caminan por el descampado con el plano donde esta figura homérica se encuentra en otro lugar haciendo sonar un pequeño carillón, que pueda significar posiblemente su reconexión con su aspecto más auténtico de poeta y niño, con una *voz en off* que dice: “Cuando la humanidad haya perdido su cantor, perderá también su infancia” (Wenders, 1987). La alternancia de estos planos no consecutivos supondría una asociación de ideas, así como ocurre en la poesía, gracias esencialmente a los movimientos de la cámara que se convierte en la protagonista indiscutible de la narración. Volvemos, en este sentido, a la importancia de los medios



visibles, reconocida también por Pérez-Bowie (2008), y al uso del plano subjetivo como manera de sumergirse en la interioridad de los personajes, de sus recuerdos o de su imaginación, a través de una operación estilística, que en este caso ejecuta la cámara. Sin embargo, el aparato tecnológico supone una ruptura de los límites de lo poético y lo narrativo, superándolos y mostrándose a través de la alternancia de un plano al otro, sustituyendo el hilo narrativo causal que desarrolla la trama. Aquí no se ha dado lugar solo a una simple asociación de ideas para suscitar alguna emoción, sino también a una conexión de escenas no consecutivas, como método para avanzar en la trama. Además, ninguna didascálica nos ha dicho que estábamos yendo atrás o adelante en el tiempo y, de hecho, esto el espectador nunca lo sabrá. Sin embargo, sabemos que el pasaje a otro tiempo y lugar no ha sido narrado, sino sugerido por la voz interna del personaje y por la música del carrillón y nosotros como espectadores participamos en la construcción de este significado.

Estas voces del filme desarrollan una relación casi musical con la imagen: por ejemplo, los monólogos interiores de los personajes, que Daniel y Cassiel encuentran por las calles, pueden ser escuchados solo por los ángeles, que no tienen la posibilidad de comunicarse con ellos, y por el espectador, como si fueran arias musicales que dan ritmo a la narración. Este recurso nos permite considerar la película como una obra mucho más cercana al ideal de poesía. Desde el principio, el espectador reconoce en la polifonía de estas voces el desvelarse de unos estados interiores que de repente se hacen “visibles” o, mejor dicho en este caso, “audibles”. En la escena donde Daniel entra en la biblioteca, un lugar que normalmente conserva el silencio se llena de voces: lo poético de esta escena no es tanto el uso del monólogo en sí, que por cierto recuerda la forma de la poesía, cuanto el uso de la *voz en off* cuando no debería estar: Wenders nos está mostrando lo que normalmente en la realidad y en una película “narrativa” no vemos, es decir, los pensamientos interiores de los personajes. Los largos *travellings* con los que nos damos cuenta de estas mismas voces provienen de todas las personas que vemos en la escena y ya son parte del mecanismo narrativo. Los dos ángeles protagonistas no lo explican: simplemente a través de la cámara y de su movimiento sabemos que se trata de unos pensamientos íntimos de los personajes. Esto es esencialmente lo que el director realiza en su narración poética y esta característica ha sido marcada por su gran pasión hacia los

cuadros de Caspar David Friedrich, el cual pinta miradas con enfoques en los detalles, aunque sean muy lejanos, creando una inmediatez total y una magia visual sin precedentes. Wenders, de la misma forma, pinta sus paisajes añadiéndoles la palabra. Pintura y palabra, en un retorno al “écfrasis” más puro y más original, hacen de este director un poeta por excelencia. Otra vez los aparatos, y en este caso el sonido, se hacen visibles, superando los límites entre lo que vemos y lo que se nos sugiere. La *voz en off* no transforma lo que escuchamos en lo real, sino en lo posible. Lo poético reside en esta sugestión y en nuestra capacidad, como espectadores, de construirla y asumirla.

La *voz en off* recita el poema de Peter Handke y, según nuestra visión, se trata de otra manera de marcar el tiempo del filme. En la escena inicial, por ejemplo, cuando, con el poema de fondo, el director emprende un plano secuencia por toda la ciudad, utilizando usuales largos *travellings*, la cámara parece danzar al ritmo de los versos. Imagen y palabra poética se acompañan mutuamente durante este viaje filmico. Wenders cuenta con los poemas la crisis de identidad del pueblo alemán delante de una Berlín que se presenta como un cuerpo roto y destruido por la historia, y por encima miramos a un cielo libre desde el cual se pueden observar las heridas. Otra vez, escuchamos lo que no deberíamos escuchar: un poema que nos está sugiriendo algo.

En lo que respecta al contenido, Wenders utiliza la poesía para encantar al espectador, para llevarlo a los orígenes de las cosas, como cuando era niño y se hacía preguntas sobre el mundo. No ha sido casualidad para Handke el hecho de haber elaborado un poema como *Elogio a la infancia* (1987), escrito justamente para esta película y que retoma estas temáticas. Preguntas sencillas e íntimas, las de los niños que, en una época “mágica” de sus vidas, aún piensan poder dominar el mundo. Esto para demostrar que es justamente en la época más fantasiosa de la existencia de los seres humanos cuando se forman emociones visionarias, ligadas a lo inconsciente. En este sentido, esta película demuestra la capacidad de utilizar la poesía misma como medio para considerar los temas universales del ser humano: por ejemplo, la inocencia que caracteriza la infancia y que reconocemos también como cualidad en los ángeles, que son figuras puras y no manchadas por las emociones “adultas”. Los poemas marcan el tiempo y el ritmo del filme y definen una forma de contar distinta, que no es prosaica y que puede considerarse, de hecho, poética. *Elogio a la infancia* es un reclamo al pasado, al ser niño, a la infancia que ya

anuncia un retorno, una transformación: la que en la película se refiere al protagonista, listo para renunciar a su ser “ángel” para encaminarse hacia el mundo de los seres humanos: un renacimiento, un volver a ser niño, a descubrir las cosas con curiosidad, a observarlas por primera vez.

Este poema de por sí representa la estructura de la película misma: un ángel que descubre el mundo humano por primera vez, que “siente” las emociones y se acerca a ellas con curiosidad, unas palabras que Wenders ha querido transformar en imágenes:

Cuando el niño era niño era el momento de las siguientes preguntas: ¿Por qué yo soy yo y no tú? ¿Por qué estoy aquí y no allí? ¿Cuándo empezó el tiempo y dónde se acaba el espacio? ¿La vida bajo el sol es solo un sueño? ¿Lo que veo, oigo y huelo es solo la apariencia de un mundo previo al mundo? ¿Existe realmente el mal y personas que de verdad son malas? ¿Cómo puede ser que yo, que soy yo, antes de llegar a ser yo, no fuera? ¿Y que yo, que soy yo, algún día no sea más el que soy? (Wenders, 1987).



Fotograma 20. *El cielo sobre Berlín* (1987). Wim Wenders.

No hay que olvidar que el contexto es una Berlín estática, inmóvil, metafísica, donde parece no ocurrir nada, donde nadie más se asombra por las cosas, por los acontecimientos. Aquí, solo el cielo es el elemento que marca el tiempo y el movimiento sobre la ciudad, bajo los ojos curiosos de los ángeles que, como los niños, son los únicos que se hacen preguntas sobre la vida y el futuro. El pasado ha sido un engaño destructor y

la poesía es la forma más primitiva para plantearse estas cuestiones, así como la infancia. Según esta investigación, la *poeticidad* reside también en esta visualización de la realidad circundante de tipo personal, esta mezcla de imágenes y preguntas a las que solo el espectador puede dar una respuesta, una interpretación subjetiva es un reclamo a la poesía en su forma más pura: intentar no dar respuestas y plantear solo las preguntas, para llegar a la parte más íntima del alma humana. Sin embargo, no se trata solo de esto.

¿Quién recita este poema? ¿De dónde llega esta voz? Es cierto que el poema “encaja” perfectamente con las imágenes que observamos en las escenas del filme y confiere a estas un ritmo particular. Sin embargo, también aquí es el uso de la *voz en off* lo que cambia la narración filmica: no estamos viendo a un hombre que recita un poema, sino que estamos escuchando una voz que proviene del cielo, del ángel Daniel o de su pensamiento interior. Asistimos a algo que no deberíamos ver, es decir, el desvelarse de los pensamientos internos de un ángel. Reconocemos que la voz que escuchamos es la de Daniel, pero nunca lo veremos recitar el poema. En todo el filme, las voces que escuchamos son solo las de los seres humanos, pero al principio, de repente, los pensamientos de Daniel, de un ángel, se hacen “visibles”. ¿Por qué Wenders nos hace escuchar su intimidad? Esta *voz en off* de Daniel es una advertencia o, más bien, una evocación: ya nos enseña su humanidad, ya nos está sugiriendo el final. El hecho de que escuchemos sus pensamientos nos deja entender que Daniel, posiblemente, se hará humano antes o después. Esta estrategia es poética. Otra vez un recurso técnico como el sonido de la *voz en off* nos está sugiriendo algo que aún no habíamos descubierto y que se preanuncia en los comienzos de la película, repitiéndose al final, en un cierre circular. Otra vez, los recursos técnicos nos sugieren algo.

Así que Wenders no ha sido considerado un poeta de la pantalla solo por esta capacidad de efectuar búsquedas en el alma humana, de las personas, de las situaciones, de las ciudades. ¿Íntimo es sinónimo de poético? Uno de tantos. Sin embargo, no podemos centrar el concepto de lo poético solo en esta idea, ya que la poesía es un arte que ha revelado la parte recóndita de los seres humanos, pero no es el único. Por otro lado, podemos afirmar que Wenders ha realizado un trabajo de introspección en los personajes a través de este filme. Respecto a lo que hemos constatado hasta ahora en esta investigación, la poeticidad se encuentra seguramente en esta intimidad, pero no tanto en el hecho de dar

voces a los pensamientos de los personajes, sino en la manera en la que los hace visibles y en la que supera los límites entre poético y narrativo, sin narrar nada, sino sugiriendo todo. A pesar de que los medios técnicos se hagan visibles, lo que vemos no es la verdad, sino una evocación de ella. Es cierto que Wenders utiliza insistentemente la cámara o el sonido como elementos visibles, en contraste con la invisibilidad de la narración clásica. Este nivel subjetivo se refiere al subconsciente onírico y es el que el director alemán nos muestra a través de los planos que caracterizan el punto de vista del personaje y que alude a las *subjetivas libres indirectas pasolinianas*. De esta forma tenemos puntos de vista distintos, que representan unos límites específicos, porque las diferentes miradas de los personajes marcan barreras precisas.

De hecho, en una interesante tesina de un estudio arquitectónico sobre la escenografía de la película en cuestión, titulada *El cielo sobre Berlín y la aparente ausencia del límite*, realizada por Irene Solé (2015), una estudiante de la Universidad de Valencia, se discute sobre cómo el filme está continuamente marcado por los límites: límites espacio-temporales, situacionales, físicos, figurativos... Todas las preguntas del poema *Elogio a la infancia*, como por ejemplo “¿por qué yo soy yo y no tú?”, parecen versar sobre una misma cosa: la cuestión de los límites. La primera y la segunda persona, el tiempo y el espacio y, por supuesto, la condición de todo ello, la muerte. Versan sobre los límites que desea traspasar el ángel Damiel para convertirse en hombre con todas sus consecuencias, para dejar de ser un mero espectador y llegar a ser parte de la función.

Aunque los límites representen un aspecto importante y estén presentes en toda la película (fronteras entre la tierra y el cielo, la infancia y la vida adulta, el pasado y el presente), se superan a lo largo de la historia y no solo en el nivel del contenido, sino también en el formal, en el estético. El aspecto poético de esta película es el encargado de definir estas separaciones y superarlas aunque sean opuestas, como un oxímoron: véase no solo el hecho de que un ángel llegue a ser humano, sino también el pasaje estético del blanco y negro al color, o de los ángeles que observan a los humanos hasta que los mismos no se miren entre ellos (cuando Damiel se convierte en ser humano y finalmente entra en contacto directo con otros hombres o mujeres).

En muchas escenas, nos damos cuenta de la superación de estos límites. Por ejemplo, cuando Damiel y Cassiel se encuentran en el coche y hablan de lo que han visto

durante el día en el mundo humano, de repente dos paseantes se paran a observar el coche, haciendo comentarios sobre él. Como espectadores, por un momento podríamos pensar que los están viendo, pero percibimos la distancia entre los ángeles y los seres humanos a través de un mecanismo plano/contra-plano: Daniel y Cassiel no se encuentran en el mismo plano de los dos paseantes, a pesar de que estén muy cerca, y esto marca la distancia espacio-temporal. Otra vez, la cámara nos sugiere una sensación específica, en este caso de límite y separación. Este plano/contra-plano es acompañado por unas voces contrastantes, que son justamente las del ángel y las de los paseantes; poco después de que Daniel en el coche afirme: “Por una vez entusiasmarse no solo por el espíritu, sino también por una comida, por la línea de una nuca” (Wenders, 1987), llegan los dos paseantes entusiasmándose por ver un cabriolet: “¡Mira, un cabriolet!” (Wenders, 1987). Sin embargo, Daniel y Cassiel desde el coche siguen escuchando los pensamientos internos de los personajes que están alrededor y estas *voces en off* otra vez rompen las barreras estéticas de separación de las que acabamos de hablar.

De todas formas, los ángeles de por sí, como personajes, ya representan el límite entre lo terreno y lo ultraterreno. En un artículo de Rocío Badía Fumaz, “Poeta y divinidad: aspectos de la mediación en la creación poética” (2013), la autora dedica un párrafo a la figura del ángel como mediador, citando a Durand, quien afirma: “Los ángeles, que aparecen también en otras tradiciones orientales, son, como lo demostró Henri Corbin, el criterio propio de una ontología simbólica. Son símbolos de la función simbólica misma que es —¡como ellos!— mediadora entre la trascendencia del significado y el mundo manifiesto de los signos concretos, encarnados, que por medio de ella se transforman en símbolos” (Badía, 2013: 32-33).

Según este análisis sobre la relación entre poesía y religión, se encuentra una gran unión entre ángel y poesía que se manifiesta en el símbolo, como mediación que anula las distancias entre humano y divino. El ángel, además, aparece siempre conectado con la inspiración y con la manifestación artística (Badía, 2013: 40): de hecho, en todo el filme es aquel que instaura una relación entre los límites y uno lo separado. Así que el ángel se puede comparar con el poeta: a la vez crea e interpreta y se convierte en un mediador entre lo manifiesto y lo oculto. Este representa otro foco de la poeticidad de la película, que no deja nada fuera de lugar, en un perfecto poema de imágenes y musicalidad.

Sin embargo, para nuestro trabajo es importante especificar que el ángel tiene unas características para nos hacen reconocerlo y que no se encuentran en unas alas o en una aureola, sino en los colores: la primera vez que vemos una escena que no es en blanco y negro es cuando Daniel conoce a Marion y entra en su caravana y se produce una alternancia de puntos de vista con el solo movimiento de la cámara de un personaje al otro. El pasaje desde el blanco y negro al color es un hecho estilístico y no causal que nos está sugiriendo el cambio de Daniel. En este momento la escena se tiñe de colores cálidos, la *voz en off* desaparece, Marion se levanta y sabemos inmediatamente que lo que estamos viendo ahora no es lo que ve el ángel, sino la realidad que ve la mujer. Otra vez la cámara y el sonido sugieren un detalle fundamental y preciso a la hora de comprender la historia.

Las reflexiones realizadas hasta ahora sobre la considerable labor llevada a cabo por Wim Wenders dentro de su película *El cielo sobre Berlín* nos llevan definitivamente a enfrentarnos a la cuestión fundamental de esta investigación. Es decir: finalmente, ¿dónde reside lo poético en esta película?

Wim Wenders realiza una obra que conecta distintos elementos y, en particular, el cine, la poesía y la ciudad. Esta última, identificada con Berlín, representa un espacio-tiempo definido por los personajes: no es la historia que mueve los personajes, sino al revés, es decir, que todo ocurre gracias a los pensamientos internos de los protagonistas que mueven los hilos de la historia. Berlín se plasma y toma color a través de sus miradas, emociones y palabras. Los personajes mueven la ciudad y la decantan, como los versos de un poema. En cierto sentido, podemos definir *El cielo sobre Berlín* como un intento de poetizar la ciudad a través de las imágenes, de utilizarlas como versos para definir su identidad. Lo *poético*, así, se relacionaría con lo que hemos definido como cine de autor, donde los protagonistas representan los elementos fundamentales de la obra filmica. Esto, como ya hemos considerado antes, confiere al filme un aspecto más subjetivo e íntimo.

Sin embargo, hay que subrayar que los personajes representan unos elementos de “cambio”, no solo desde el punto de vista de la historia, sino sobre todo desde una perspectiva estética: los pensamientos de los protagonistas determinan los colores de las imágenes y el movimiento de la cámara. En este sentido podríamos considerar *El cielo sobre Berlín* como una película poética, es decir, un filme donde se utilizan rasgos técnicos, estéticos y formales como recursos narrativos. En *El cielo sobre Berlín* la estructura se

construye de tal forma que la narración avanza gracias a los medios tecnológicos y recursos estéticos que irrumpen en el mecanismo causal, narrando de una forma distinta, sugiriendo y por esto es por lo que la definimos como poética.

Cuando Daniel, dentro de la caravana de Marion, coge un objeto que parece una piedra de forma oval que está allí apoyada en un mueble, la cámara realiza un fundido con el que el objeto aparece en dos imágenes sobrepuestas, la una encima de la otra: así que, pasando de un plano al otro, cualquier objeto que es agarrado por las manos de Daniel en un encuadre, en el siguiente se queda en su sitio. Esta técnica enriquece el estilo visual, en referencia continua a lo que estamos definiendo como *cine poético*. Otra vez, un recurso técnico y visual se convierte en un método que supera los límites de la narrativa clásica. Giuseppe Gatti, a propósito de la importancia de los objetos en las películas “poéticas”, hablando en concreto de *Whisky* (2004), el filme que analiza en su artículo, afirma:

Uno de los rasgos característicos del cine poemático es la continua referencia que los directores hacen a objetos, lugares o espacios físicos. En otro caso se trata de recurrencias visuales o rimas, que se expresan de dos maneras: por una parte, se manifiestan en la repetición de elementos de rasgos parecidos (...). La esquina de una calle se convierte en una imagen repetitiva, como si fuese un reloj que marcara el paso de las horas cada vez que los protagonistas vuelven a aquel lugar. La repetición aparece como instrumento para marcar una evolución cronológica dentro de un marco urbano desolador. La metrópoli, las fábricas y los grandes almacenes, el interior proletario -o burgués- se convierten en entornos sensoriales que van plasmando la actuación de los protagonistas y la percepción del espectador (Gatti, 2007: 50).

Nos referimos a este párrafo ya que en *El cielo sobre Berlín* ocurre lo mismo: se repiten imágenes de las mismas calles que evocan la desolación de la gran ciudad, formando continuas rimas; se da particular atención a algunos objetos, como estas “piedras” que en realidad no sabemos exactamente si son piedras u otra cosa, y que mientras Daniel agarra una, Marion piensa: “Cerrar otra vez los ojos, así que también las piedras sean vivas” (Wenders, 1987), como queriendo decir que estas piedras que Daniel va a “tocar” y que poco después cogerá Marion, son el medio a través del cual el ángel y la mujer se tocarán, en una dimensión paralela, quizás onírica (“cerrar los ojos”). Es esto lo que Gatti llama protagonismo de los objetos (Gatti, 2007:51).

En suma y a tenor de todo lo dicho, Wenders hace de esta película una obra de arte poética por superar la narrativa clásica y utilizar factores estilísticos que cumplen la



función de recursos narrativos: por ejemplo, el cambio de plano en color al encuadre en blanco y negro que sugiere el pasaje de la dimensión humana a la de los ángeles.

La imagen de ángel como poeta redentor la introduce Carlos Losilla, que en su ensayo *Flujos de la melancolía* (2011), analizando *Historia(s) del cine* de Godard, describe el momento en el que:

En el final del episodio 1b de *Histoire(s) du cinéma*, que hemos intentado describir con la mayor minuciosidad, la aparición de Godard –o mejor, su imagen tal como aparece en su película *Soigne ta droite*– se produce en un momento clave. Ya se han oído las palabras de Heidegger de labios de María Casares –sobre los poetas en tiempos de penuria y la necesidad de seguir las huellas de los dioses huidos–, ya se ha producido la aparición del ángel-ícono que ha sustituido al ángel de Klee, y ya se ha impuesto de nuevo una imagen que sobrevuela todo el capítulo, el fotograma de *Prisión* en el que los protagonistas miran asombrados algo que se desarrolla más allá de la pantalla, y que no es otra cosa que las imágenes que brotan del proyector que tienen ante sí. ¿Qué están mirando? También una escena de horror y espanto, tanto más inquietante cuanto que parece contada en clave de farsa: una vieja película en la que una figura disfrazada de esqueleto y un diablo persiguen a un pobre hombre que sólo quiere dormir. Los tres elementos forman un campo semántico, asociado a la desaparición y la muerte, que a su vez ofrece dos contrafiguras esperanzadas: el ángel redentor y la posibilidad del cine como rescate (Losilla, 2011: 25-26).

En este fragmento cinematográfico aparece el ángel de la historia de Walter Benjamin, filósofo judío-alemán que consideraba este ángel como símbolo de una visión pesimista de una historia por un devenir de desesperación. Este ángel era bizco y solo miraba a los lados. En este fragmento donde aparece el ángel pintado por el artista Paul Klee en 1920, el mismo se convierte poco a poco en el ángel del cine de Godard, que es capaz de superponerse a otras imágenes. Godard, con el libro de *El idiota* de Dostoievski, en este sentido, aparece como el ángel que redime todas las imágenes, volviendo a construir otra historia del cine. “Lo identifica y a la vez lo distancia de lo mostrado, él es el médium y el objeto, aquel que nos hace ver y aquel al que vemos, el idiota y el bufón, el poeta en tiempos de penuria que ahora puede redimirse a sí mismo” (2011: 26). En este caso, Godard es el ángel que, como poeta, se convierte en mediador entre lo que vemos y lo que no.

Las reflexiones realizadas por los autores que acabamos de mencionar anteriormente conectan con la interesante labor llevada a cabo por Wim Wenders dentro de su película *Cielo sobre Berlín*. La cuestión fundamental es, ¿dónde reside lo poético en esta película?

Carmen María López (2015) concluye afirmando que el amor es el gran tema universal con el que termina el filme y que se expresa a través de su epifanía, es decir, de su mágico descubrimiento por parte de los personajes Marion y Daniel, que finalmente decide renunciar a su inmortalidad. La forma epifánica con la que este amor se revela es un acto poético. Además, cuando termina la película, con el encuentro “real” entre los protagonistas en una de las últimas escenas, Marion le dice a Daniel que desde ese momento la historia la escribirán ellos mismos, el hombre y la mujer. Carmen María López, a este propósito, marca el encuentro epifánico afirmando que “la historia la escribe el ser humano” y esto “es una contigüidad poética en la que conceptualiza el amor como un despertar a una nueva existencia” (López, 2015). La autora termina afirmando que *El cielo sobre Berlín* es un gran poema visual esencialmente por la universalidad de los motivos que representa: la incomunicación humana (de hecho, Wenders ha sido considerado varias veces un poeta de la incomunicabilidad), la finitud de la existencia, la soledad y el amor como redención.

A la luz de este estudio, reconocemos que, en general, la poeticidad del filme se ha reconocido principalmente en la presencia de un poema recitado dentro de la historia y por el uso de unos temas universales en el argumento de la película. Sin embargo, no podemos limitarnos a esta consideración por el hecho de que, como hemos mencionado antes, no existe una definición única de lo “poético”, ya que este adjetivo adquiere sentidos distintos según el autor o los elementos a los que nos referimos. El uso de recursos técnicos y estéticos en la narración para romper con la causalidad y la lógica narrativa de los clásicos es un aspecto muy importante a la hora de establecer nuestra definición de lo poético. Entre estos recursos, los largos *travellings aéreos*, el fundido, el juego blanco y negro/colores sirven para marcar la diferencia entre lo que ven los ángeles y lo que sienten los seres humanos: todas estas son características que condicionan su pertenencia a un cine de tipo *poético*, tal y como ha sido definido, por ejemplo, por Pérez-Bowie (2008).

Sin embargo, no es solo el uso de recursos técnicos a la hora de narrar lo que hace que consideremos *El cielo sobre Berlín* cine poético, sino que estos mismos recursos van más allá de los límites concedidos por la lógica narrativa, proporcionando al espectador la posibilidad de construir su propio significado. Wim Wenders hace de este filme una película poética por superar los límites entre un arte y otro y por romper la separación entre poesía y narrativa, y también entre cine y poesía, construyendo un discurso de tipo

intermedial. Wim Wenders permite un diálogo constante entre las dos artes: a este propósito, nos referimos a la presencia de un ritmo entre imágenes y voces que es parte tanto del argumento como del estilo. El filme asume la estructura de un poema para establecer el ritmo y el tiempo de la película, a través del juego plano/contra plano y de los fundidos; de la misma forma, el poema narrado en el comienzo del filme se vale de las escenas filmicas, y por lo tanto de las imágenes, evocándolas, para crear asociaciones emocionales y para sugerir cualquier tipo de sensación. Las dos artes establecen un diálogo continuo y constante: se superan los límites artísticos en un diálogo intermedial. La primera ruptura se reconoce en el uso de medios técnicos o estéticos para sugerir un hecho o una situación (como los colores para que el espectador entienda que Damiel ya es un ser humano); la segunda ruptura se encuentra en la capacidad de este director de haber permitido, dentro de la película, un diálogo constante entre las dos artes a través de un intercambio de elementos que, de lo contrario, serían característicos solamente de un único arte. A este propósito, nos referimos a la presencia de un ritmo entre imágenes y voces (polifonía de los monólogos internos que acompañan escenas de hombres y mujeres de la ciudad), que es parte tanto del argumento como del estilo.

Peter Handke (2012) afirma que no todas las películas son literarias: la literatura solo es responsable en cada caso del modelo estructural y solo en el modelo estructural pueden compararse las películas que cuentan historias con la literatura. Con esta consideración, el poeta limita la comparación entre cine y literatura al modelo estructural, es decir, a la estructura narrativa (trama, personajes, ambientación) que parecen compartir una película y una novela. Lo que algunas películas no poseen es lo que propiamente *El cielo sobre Berlín* se preocupa por crear, es decir, un equilibrio entre contenido y juego estético, donde los elementos estilísticos marcan un aspecto importante dentro del desarrollo de la historia, como ya hemos indicado y demostrado anteriormente.

Así que *El cielo sobre Berlín*: “ha logrado un estilo que le posibilita controlar un lenguaje; ha conseguido poner en el mismo nivel el argumento y el estilo. Ha sabido manejar los parámetros espacio-temporales de la imagen (...). Ha optado por una abierta posición frente a la narración, en la que múltiples historias se multiplican y giran concretándose y cristalizando en la relación entre Damiel y Marion” (Palazón, 2000: 159). Es aquí donde encontramos la poeticidad dentro de nuestro análisis de la película: en el

equilibrio de la mirada “wendersiana” entre estética y contenido, entre espacio y tiempo, entre adulto y niño, entre el mostrar y el sugerir, en un continuo oxímoron que se halla en los orígenes más remotos de la naturaleza humana.



Fotograma 21. *El cielo sobre Berlín* (1987). Wim Wenders.

A la luz de todo lo que hemos dicho y considerado dentro de este capítulo, resulta evidente que en cierto modo el simbolismo se relaciona con una poeticidad del cine (confirmamos, pues, las hipótesis planteadas en epígrafes anteriores acerca del símbolo como elemento poético). Sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, hay que entender que el símbolo, la metáfora y la elipsis no son nada más que recursos que sugieren unas ciertas emociones. Lo simbólico no es el motivo para que un film se considere poético, sino, más bien, un medio del que el espectador tiene que servirse para crear y construir realidades fuera de la pantalla, en su misma psique. En la relación pantalla/espectador es donde también se halla la *intermedialidad* entre cine y poesía, ya que cuando una película está evocando ciertas sensaciones está también dialogando con la poesía y con la sugestión que ella misma genera. Sin embargo, para que se establezca esta comunicación entre las artes, es necesaria la presencia del espectador, elemento indispensable para la creación de imágenes subjetivas. Desde aquí surgen también unas

preguntas interesantes, es decir, ¿suponen los nuevos soportes y canales de la comunicación cinematográfica “un golpe de gracia” a lo poético en el cine? Y también, ¿hasta qué punto el componente psicofísico de la imagen cinematográfica en la sala oscura es necesario para producir este “efecto poético” que conllevan y producen las películas no fundamentalmente narrativas?

Nos planteamos estas preguntas, ya que estos nuevos soportes y canales, como ipads u ordenadores también podrían contribuir a un diferente tipo de acercamiento del espectador al cine. Se trata de comprender hasta qué punto los canales pueden determinar esta relación ojo humano-película. Consideramos, desde nuestra perspectiva, que lo poético sigue siendo un concepto heterogéneo y que la poeticidad del cine puede seguir construyéndose gracias al espectador, también a través de canales distintos. Es cierto que algunos elementos como la oscuridad y una enorme pantalla luminosa (donde los espectadores pierden el contacto con la realidad para sumergirse en otra completamente distinta) constituyen unos elementos míticos de no-espacio y no-tiempo, permitiendo al espectador mismo entrar en contacto más fácilmente con su dimensión onírica y, por esto, simbólica.

De hecho, la poesía cinematográfica está, sin duda, relacionada también con las circunstancias en las que se ve la película, que mantienen al espectador como suspendido y separado de todas las influencias exteriores y de todo lo que le rodea. Así que la poeticidad se revela también en este acto de aislamiento del lector/espectador respecto de todo lo que es externo a la propia película. Pero la verdadera razón por la que el cine es poético reside en el hecho de poseer un profundo sentido colectivo, de público (Wood, 2003: 52). El sentido del espectáculo cinematográfico vive en la unidad de su público presente: el cine vive gracias también a los espectadores y esta es la función poética que se le atribuye. Por tanto, el propio entorno en el que el espectador de cine ve la película, enfatiza las cualidades expresivas y poéticas del filme. Sin embargo, nosotros creemos que, como arte que incluye a todas las demás artes, el cine es capaz de crear esta dimensión de todas formas e independientemente del canal que se utilice (aunque no estemos en una sala de cine ni nos rodeen las circunstancias que hemos analizado).

A propósito del cine como arte capaz de dialogar con todas las artes en el territorio de la intermedialidad y para finalizar este recorrido por las relaciones cine-poesía, estamos ya en disposición de sacar algunas conclusiones sobre el cine poético y de revelar dónde creemos que radica la *poeticidad* de cualquier filme.

Antonin Artaud (1973) escribía:

La superioridad de este arte [el cine] y la potencia de sus leyes residen en el hecho de que su ritmo, su velocidad, su alejamiento de la vida, su aspecto ilusorio, exigen la rigurosa criba y la esencialización de todos sus elementos [...]. El cine es un excitante notable. Actúa directamente sobre la materia gris del cerebro [...]. El actor no es más que un signo viviente. En él están toda la escena, el pensamiento del autor y la secuencia de los acontecimientos. Y esto es lo que nos impide pensar en ellos. Charlot interpreta a Charlot [...]. Ellos son el film. No podríamos imaginárnoslo sin ellos. Están en el primer plano, desde donde no interfieren a nadie [...]. He apreciado siempre en el cine una virtud propia en el movimiento secreto y en la materia de las imágenes. Hay en el cine todas las otras artes [...]. El cine simple, tomado tal cual es, en lo abstracto, desvela un poco de esa atmósfera de trance, eminentemente favorable a ciertas revelaciones. Utilizarlo para contar historias, una acción exterior, es privarse del mejor de sus recursos, es ir en contra de su fin más profundo (Artaud, 1973: 63-64).

Con esta reflexión, Artaud no solo reconoce la capacidad del cine de poseer muchos elementos y características de otras artes, sino que también se preocupa de marcar la importancia de los actores que interpretan determinados personajes y que representan el filme en sí. En definitiva, son también los personajes los que hacen una película y no solo la trama o la historia. Además, el teórico concentra su atención en la capacidad del séptimo arte, no solo de narrar de forma consecutiva una trama dominada por acontecimientos que se desarrollan a lo largo de la historia, sino de revelar o desvelar. Por eso, la imagen fílmica cumple la función poética de sugerir en lo inmediato.

Según Luciano Berriatúa (2003), cine y poesía comunican emociones de modo rápido y sintético: también aquí encontramos el concepto de síntesis e inmediatez. Esto porque en una sola imagen se pueden expresar situaciones complejas y emociones. El autor afirma, gracias a un análisis de algunas películas del director alemán: “Lo que el cine y la poesía nos redescubren es algo que conocemos muy bien: la realidad sin duda existe ajena a nosotros, pero nosotros sólo la percibimos teñida por nuestros sentimientos” (Berriatúa, 2003: 75). Otra vez, la poesía se emparenta a lo sentimental y emocional y el concepto de poético se inscribe también dentro de estas características.

Reconocidos los aspectos en común entre el cine y otras artes, ¿por qué el séptimo arte contiene a todos los demás? ¿En qué se diferencia de ellas? León Felipe escribe: “Un buen cuento es como un poema...Y el cine es una máquina de contar cuentos. Se inventó porque el Poeta dijo un día: Un cuento bueno...Un poema hay que contárselo a todos los habitantes del planeta” (Felipe, 2003: 136). Por esto nació el cine. En esta pequeña fábula, el cine es un arte nuevo que cuenta estos mismos cuentos de siempre pero de manera diferente: “No os esforcéis por inventar nuevas fábulas. Todas se han inventado ya. Descifrad y explicad las clásicas. Acomodad los viejos misterios a la medida de la pantalla” (2003: 137). Los poetas que contaban estos cuentos no habían tenido nunca la ocasión, como hoy, de que el mensaje que transmitían pudiera ganar al mismo tiempo a todos los hombres de la tierra. La pantalla se pone al servicio del arte y de la poesía. Porque una gran tragedia o una gran comedia siempre tienen algo de poemas (sin considerar el cine informativo y documental). Todo arte tiene una lógica poética, que es la continuidad que debe ir cargada de emociones (por ejemplo, el suspense). Quien sabe hacer esto es el Poeta. Un buen film debe ser un poema, ya que el poema tiene la misma unidad, equilibrio y armonía que una catedral, por ejemplo. Sin embargo, el mismo León Felipe afirma que lo que pasa es que hoy en día los albañiles se han sentado en la misma silla de los arquitectos y de los poetas y esto no puede ser, porque para crear un poema bueno, antes de trabajar en equipo, un director tiene que ser como un poeta, es decir, le hace falta una experiencia personal específica y subjetiva que es propia del poeta mismo. Estaría bien, además, especificar siempre el género de película que un espectador está a punto de ver, pero no el género cinematográfico, sino si se trata de una película-novela, una película-cuento o una película-poesía. León Felipe nos da una consideración de poesía que se acerca a lo poético como contenido esencial de toda manifestación artística.

En esta investigación consideramos también lo poético como un contenido, no como una propiedad formal de los textos, y hablamos de lenguaje en sentido amplio, es decir, asumimos lo poético como la expresión de la emoción y el sentimiento por medio de cualquier lenguaje. De esta manera, podemos encontrar un “cine de poesía” que pertenezca a cualquier género y posea un contenido poético. Según León Felipe existen por lo menos tres elementos en el cine que expresan el contenido poético: el movimiento de la cámara, el montaje y la música: “El montaje y, sobre todo, la cámara en movimiento pueden infundir

en la prosa cinematográfica un ritmo poético, un tiempo musical, capaz de crear imágenes, relaciones y sugerencias que modifiquen el sentido de las palabras” (Felipe, 2003: 136).

Además, consideramos la música como elemento que desde las culturas más antiguas tiene un efecto catártico. Incluso, cuando tenemos una percepción visual, esta se produce de manera mucho más directa y consciente que cuando tenemos una percepción auditiva, que se produce de manera mucho más consciente y subliminal. Así pues, si el poeta debe dar a las palabras un sentido distinto al que tienen en su uso cotidiano, la música puede hacer lo mismo, no sólo con ella, sino también con la propia imagen. Elementos como repeticiones, transformaciones temáticas, relaciones de ritmo y de texturas armónicas e instrumentales pueden aportar al filme una cierta estructura poética, no cercana a la métrica tradicional, pero sí muy próxima a las formas más libres de la poesía contemporánea. Podríamos concluir que la música, junto a la cámara, quizás no pueda aportar lo suficiente como para colocar una narración cinematográfica tras la etiqueta película de poesía. Sin embargo sí pueden dotarla de un alto grado de contenido poético que produzca este sentimiento hondo de belleza que conduce al espectador hacia la reflexión a través de las emociones. Y esto es, en definitiva, la poesía (2003: 136-137).

Así que consideramos esenciales estos aspectos comunes entre cine y poesía a los que alude León Felipe y que se instalan dentro del diálogo intermedial entre estas dos artes.



## CAPÍTULO IV

### Poesía en la realidad

(del *Neorrealismo* italiano a Víctor Erice)

El Neorrealismo italiano es una corriente cinematográfica que se desarrolla en la primera mitad del siglo XX, como reacción a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y en oposición a las rígidas líneas del cine fascista. En el ensayo de Marcos Ripalda, *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini* (2005), se considera el estudio de Patrice G. Hovald sobre la temática neorrealista, que puede resumirse en tres puntos concretos: el intento de acercarse a la humanidad más “verdadera”, que esta humanidad sea contemporánea y que sea de nacionalidad italiana (Ripalda, 2005: 41). Es cierto, en este sentido, que el objetivo fundamental de la corriente neorrealista es, sin duda, la de construir la realidad tal y como se presenta, destrozada y arruinada después de la guerra. Siempre, además, se ha asociado esta corriente a un tipo de representación documental de la realidad, cercana a la forma en que esta se presenta delante de los ojos de los observadores, sin considerar la palabra “representación”, que ya de por sí constituye un filtro considerable.

Enrique Monterde (2005) considera el Neorrealismo italiano, no solo como “el auténtico momento innovador, crucial, de la historia del cine, sino que como el padre de los llamados ‘nuevos cines’ y muy especialmente de la *Nouvelle Vague*” (Monterde, 2005: 11). Además, el autor se centra sobre todo en la noción de “neo” para subrayar el aspecto innovador del neorrealismo respecto al cine italiano anterior (2005: 11). A pesar de esto, Monterde reconoce la falta de una homogeneidad de este movimiento respecto a todos los demás *nuevos cines* que estaban naciendo en Europa, por tres razones distintas. La primera es la presencia constante del *neorrealismo*, que de hecho condiciona el cine italiano

posterior; la segunda, su irrupción en el contexto de una industria cinematográfica en crisis, “respecto a la de los restantes nuevos cines”; y la tercera, que “el despliegue del nuevo NCI coincide con una etapa determinante de la creatividad del gran trío integrado por Michelangelo Antonioni, Federico Fellini y Luchino Visconti” (2005: 10).

Monterde considera que todas estas son las características que han hecho del nuevo cine italiano de aquellos años un movimiento “variopinto, problemático y contradictorio, pero también muchas veces apasionante, brillante y conmovedor” (Monterde, 2005: 12).

Sería recomendable detenernos, aunque sea brevemente, en el concepto de realidad y de realismo para entender mejor a qué nos referimos exactamente, teniendo en cuenta, eso sí, que la nuestra será una mera aproximación tentativa a un tema tan complejo y que ha generado tanta literatura que sería imposible tratar de saldarlo en unas pocas líneas.

Darío Villanueva (2004) afirma que en torno al concepto de realismo hay tres implicaciones. La primera de ellas es filosófica, ya que: “la propia denominación de realismo tiene sus orígenes en la vieja disputa sobre la cuestión de los universales o ideas arquetípicas a las que Platón concedía existencia plena. En consecuencia, para el filósofo idealista la imitación poética aparecía condicionada” (Villanueva, 2004: 33). De hecho, Villanueva explica que, según Platón, existen tres niveles de realidad que son: el de las formas ideales y arquetípicas, el de los objetos visibles (reflejos de las formas ideales) y las artes miméticas en general, como la literatura, “las cuales toman usualmente como modelo una realidad -la sensible- que es copia imperfecta de la más genuina” (2004: 33). Así que en Platón el realismo está conectado con el idealismo, ya que “el arte (...) del realismo tiene que elevarse del mundo material (...) para acercarse a la realidad real” (Villanueva, 2004: 34).

Aristóteles, sin alejarse de estos conceptos universales, los considera como parte de las cosas mismas, como encarnados en ellas, así que la realidad sensible no es para él imagen de nada que la trasciende y la mimesis queda circunscrita al arte y a la literatura (2004: 34).

Esta es la implicación filosófica del término realidad y del realismo. La segunda, de la que habla Villanueva, es la implicación estética, para cuya definición toma las ideas de

Fernando Lázaro Carreter, que considera “el realismo como el ideal que orienta a los artistas en su búsqueda de novedades y que se somete siempre a la ley del extrañamiento. Este extrañamiento es una de las múltiples convenciones que hacen posible la literatura y puede consistir en la búsqueda de perspectivas insólitas para observar en mostrar realidades infrecuentes” (2004: 36).

La tercera implicación es la lingüística, ya que el realismo está estrictamente conectado con la literatura como arte de la palabra. Villanueva considera el hecho de que las palabras no son, “salvo contadas excepciones, signos icónicos, sino puramente simbólicos, y su capacidad de significar se fundamenta en la carencia de vinculación directa con aquello que significan” (2004: 38). El realismo se expresa, esencialmente, en dos modalidades:

“La primera pone el énfasis en la potencialidad imitativa o reproductiva de una realidad exterior a ella que la obra de arte verbal tiene, y la segunda, por el contrario, desplaza el eje central del asunto desde un mundo que precede al texto a aquel otro creado autónomamente dentro de él. Este último realismo resulta no de la imitación o correspondencia, sino de la creación imaginativa depuradora de los materiales objetivos que podrían estar en el origen de todo el proceso, a los cuales somete a un principio de coherencia inmanente, que los hará significar más por la vía del extrañamiento que por la de la identificación de la propia realidad factual (Villanueva, 2004: 42).

En definitiva, el realismo puede expresarse de dos formas: a través de la imitación de la realidad exterior o a través de la recreación imaginativa de esta misma realidad.

Volviendo al neorrealismo italiano, Ripalda, por su parte, afirma que es cierto que los referentes literarios en los que se han inspirado los cineastas de esta corriente son reconocibles en los escritores realistas, entre los cuales resulta determinante la figura de Giovanni Verga<sup>49</sup>. No obstante, hay que considerar una diferencia sustancial entre el realismo y el neorrealismo, precisamente por el concepto de realidad que se toma en consideración: “A diferencia del escritor realista, que hace un análisis previo de su realidad para sintetizarla en su obra (y ajustarla a su concepción del mundo), el cineasta neorrealista filtra pasajes de esa otra/misma realidad en la estructura narrativa del filme” (2005: 46). Con este apunte, Ripalda subraya un concepto de realidad revelada por el artista que, de

---

49 Giovanni Verga (1840-1922) fue un escritor italiano, uno de los mayores exponentes de la corriente literaria del *Verismo*.

hecho, la “filtra” a través de los personajes de su obra. Así que el cineasta neorrealista no hace “una síntesis según su concepción del mundo, sino que filtra esta realidad y la ofrece a la pantalla (...) para que el espectador viva una historia, no que se identifique con ella o con los personajes, como ocurre en el cine americano, que a veces es la suya propia, y saque las propias conclusiones personales. De ahí que, siguiendo a Bazin, las películas neorrealistas tengan un sentido a posteriori, mientras que a priori poseen la estética” (Caparrós, 2003: 108).

De hecho, el mismo André Bazin, en su *¿Qué es el cine?*, considera esta gran y aclamada corriente cinematográfica italiana como el intento de introducir un aspecto subjetivo dentro de una representación de la realidad dura y cruda. El Neorrealismo italiano ha sido considerado como un cine que cuenta la realidad desde los problemas y dificultades generados esencialmente por la caída de la sociedad italiana a partir de la Segunda Guerra Mundial, ocupándose especialmente de las realidades marginales. El cine neorrealista, en vez de describir a un rico mafioso o a una persona acomodada, se convierte en testigo de las realidades marginales y periféricas de la sociedad italiana, considerando personajes de un entorno rural, trabajadores, habitantes de los suburbios de las ciudades... Se habla, esencialmente, de anti-héroes, que de alguna manera acaban derrotados y perdiendo el control sobre sí mismos. Nadie gana ni consigue realizar ningún objetivo, sino que los personajes resbalan sobre sus propias debilidades hasta desembocar en la ruina. La calle se convierte en el espacio donde se desarrollan estas desilusiones por la irrealización de los deseos, de hecho, siempre incumplidos. Este cine, en contraposición con el cine fascista, que representa situaciones falseadas y crea protagonistas de una única pieza, fuertes y sin conflictos, crea personajes débiles, villanos proclives al conflicto y destrozados por la crisis. Así que, hablando de cine neorrealista, nos referimos sin duda a un cine que emprende una fuerte y dura crítica social, también afrontando las dinámicas psicológicas internas a los personajes, como en *Ladrón de bicicletas* (1948), *Accattone* (1961), *Roma ciudad abierta* (1945), etc.

La ruptura que el cine neorrealista lleva a cabo con el cine clásico se encuentra principalmente en la caracterización de los personajes, que ya no son definidos de forma arquetípica y marcados por los géneros a los que pertenecen, sino que instauran su propia

identidad dentro de la acción misma, sin ser definidos a priori, por ejemplo, como el “bueno” o el “malo”. Todos son buenos y malos a la vez, por el hecho de que no se identifican con un valor, como ocurre en el cine clásico, sino que son ellos mismos los que intentan encontrar un valor dentro de los eventos a los que se enfrentan cotidianamente. Esta subjetividad, declarada por las acciones de los personajes, es síntoma de un cambio de perspectiva donde ya no es el director quien impone el desarrollo de la historia, sino que son los protagonistas los que construyen en cierto modo la acción. Esta es la expresión de un cambio sustancial incluso dentro de la dinámica espectador-película, porque los mismos espectadores participan emocionalmente e intelectualmente de las acciones, intentando descifrarlas, así como los protagonistas. Como vimos en el epígrafe dedicado a la teoría deleuziana: “Lo que define el neorrealismo es este ascenso de situaciones puramente ópticas (...), fundamentalmente distintas de las situaciones sensorio-motrices de la imagen-acción del antiguo realismo”. (Deleuze, 1987: 13). Los personajes no reaccionan, sino que se abandonan a una observación de unas circunstancias por las que se sienten sobrepasados.

Ahora bien, acercándonos a la idea de Deleuze del Neorrealismo como un “cine de videntes”, donde los personajes no son víctimas de las acciones, sino que se ven de improviso sorprendidos por la realidad, sobre la cual reflexionan y construyen pensamientos, trataremos de ahondar en esta afirmación para demostrar que esta característica, que liga la imagen filmica al tiempo y no tanto al movimiento de las acciones que se suceden en ella, puede considerarse un rasgo poético de una cierta relevancia.

Respecto al cine español, es inevitable mencionar a Víctor Erice como heredero de la tradición neorrealista italiana. Los temas y el estilo de Erice han sido considerados por la crítica como influenciados por esta corriente cinematográfica italiana de los años Cincuenta. De hecho, su trayectoria está marcada por algunos autores como Luchino Visconti o Pier Paolo Pasolini, cineastas con una gran influencia dentro de la historia del cine en España. Empezando por el cine de Luchino Visconti, los nexos que encontramos entre los dos autores pueden hallarse en el uso de figuras disfrazadas (como el príncipe Salina y su pasión por la astronomía en *El Gatopardo* y Fernando, con sus continuas referencias a las abejas y a las colmenas, en *El espíritu de la colmena*) y en el concepto de

“sur” como espacio-símbolo de los recuerdos felices, como en *El sur* y en *Rocco y sus hermanos* (Zunzunegui, 2011).

Además, resulta determinante la influencia que el fascismo y el franquismo tuvieron en la cinematografía de Pasolini y Erice y la trascendencia del recuerdo de este pasado, que parece ser un tema recurrente, sobre todo en el cine de este último. De hecho, justamente en *El espíritu de la colmena*, el retorno al pasado y su superación no se muestra a través del recurso al flash-back, sino “través de la reunión del universo de las narraciones básicas con una serie de *imágenes primordiales*, de cuya combinatoria iba a surgir el filme” (Zunzunegui, 2011: 496).

Según Zunzunegui, el cine de Víctor Erice hereda también unos puntos esenciales del cine de Pier Paolo Pasolini, como el realismo, poniendo en segundo plano los motivos épicos, de exaltación de las gestas de los personajes, para colocar en primer plano el dolor y la muerte. En segundo lugar, resulta evidente la presencia de un cine de poesía también en las películas de Erice, donde encontramos una “equivalencia entre imagen y palabra”, unos “elementos gramaticales con función poética (no narrativa)” y “el papel trascendental concedido a la metáfora” o al símbolo como estrategia filmica para que la imaginación y la realidad se fundan, sin establecer límites entre la verdad y la falsedad (Zunzunegui, 2011: 495). De hecho, en las películas de Víctor Erice, es inseparable el concepto de realidad del de fantasía, ya que resulta imposible dirimir si la dimensión en la que se desarrolla una acción o una historia es real o no: es muy sutil la línea que separa un hecho real de uno imaginado, una situación concreta de un sueño.

En el *Espíritu de la colmena*, el espectador siempre tiene la sensación de estar asistiendo a un sueño de Ana o, más bien, a un recuerdo, y esto es debido también al hecho de que las escenas no están conectadas las unas a las otras consecutivamente y, en algunos casos en particular, incluso se presentan sueltas, independientes (Zunzunegui, 2011: 495).

Víctor Erice, además, recibe una gran influencia del director vienés Josef Von Sternberg: “Sternberg ofrece a Erice la doble lección de una puesta en escena volcada hacia la ‘sacralización de lo imaginario’ y del descubrimiento, realizado a partir de los filmes que Sternberg realiza con Marlene Dietrich, de un ‘camino hacia la abstracción’, que se opone a la tradicional ‘mitificación de lo cotidiano’, a la que se entrega el cine de consumo vulgar”

(Zunzunegui, 2011: 496). Por ejemplo, en *El espíritu de la colmena*, la sacralización del descubrimiento se materializa en el camino que toma Ana, trayecto que se realiza con dos luces opuestas: el ámbar de la colmena, del orden, del silencio, de la autoridad, y el azul de la noche, del sueño, de la libertad y del cinematógrafo, donde desaparece la oposición entre realidad y ficción (Zunzunegui, 2011: 496). La rebeldía de Ana, después de liberarse esta de la influencia de su hermana, “se afirmará mediante la ayuda al fugitivo y a través de la definitiva huida interior, más tarde. [...]. El trayecto de Ana se lleva a cabo mediante la confrontación de una primera parte del filme en la que interroga sin cesar a su hermana y a los adultos que la rodean y otra segunda en la que su mutismo solo se romperá en un gesto de solidaridad, diciendo “ten” al fugitivo. [...]. Su historia está concebida como un progresivo acceso al conocimiento, estructurado mediante la oposición entre dos luces” (Zunzunegui, 2011: 496): el día amarillo y la noche azul, el momento del descubrimiento y el de la consciencia, donde todo aparece como asumido, donde Ana se libera de todas las influencias recibidas por la hermana que parece guiarla y racionalizar cada una de sus emociones.

Está muy presente dentro de la filmografía ericiana el mito del monstruo, el estilo plástico y la organización del relato con imágenes primordiales, como la colmena, las cartas, la infancia, el reloj, mezclando el universo mágico con el referente socio-histórico (Zunzunegui, 2011: 496). De hecho, todos estos elementos que aluden a la fábula y a los cuentos de la infancia representan el lado mítico del cine de Erice, que se une al aspecto socio-histórico también presente en sus películas, que marca una época bien precisa. La característica principal del cine de Erice, según Zunzunegui, es esencialmente la capacidad de unir dos estilos distintos dentro de una misma película, que serían el documental y la ficción: Erice se sirve de un cine que documenta y observa el fluir del tiempo (como en *El espíritu de la colmena*, donde de hecho se documenta la época estancada del final de la Guerra Civil), volviendo a otorgar un valor al cine como arte de lo real; por otro lado, sus películas adquieren una magia que es propia solo del mundo de los sueños, que se aleja constantemente de lo real en sí: “Erice propone en *El sol del membrillo* una prodigiosa síntesis entre Lumière -el documental, la observación, la fascinación primigenia por el puro fluir del tiempo- y Méliès -el escamoteo, la magia, el juego de manos-, síntesis destinada a

replantear las bases creativas del cinematógrafo en un momento de brutal incertidumbre sobre su futuro como arte” (2011: 497).

Todo en *El sol de membrillo* está marcado por una fotografía que remite a grandes artistas como Rembrandt o Vermeer, en una “remisión a la tradición de la mística y el quietismo, algunos de cuyos elementos son utilizados en términos estéticos (la noche oscura, el viaje interior, la progresiva disolución del lenguaje, la renuncia y la quietud)” (2011: 498). Esta es una película sobre el proceso de creación plástica del pintor Antonio López en su intento de captar el paso del tiempo y la luz en el dibujo de un membrillo del jardín de su casa familiar. Podemos “definirla” como inclasificable: sin embargo, ha sido comparada a un documental por el hecho de contar esencialmente el proceso de creación de un cuadro, aboliendo definitivamente todas las distancias entre las artes, ya que establece una relación directa entre cine y pintura: “*El sol del membrillo* es ese momento en que, al filo del crepúsculo del cine como arte, se propone el acuerdo mítico entre cine y pintura a través del maridaje entre el tiempo concreto de la filmación y el tiempo "abstracto, intelectual e imaginario" del montaje” (2011: 498). Esta obra cinematográfica convierte al cine “en el mediador esencial entre naturaleza y cultura”, erigiéndose como hito, ya que “pocas veces en el cine se ha mostrado de manera esencial esta dimensión mítica del arte” (2011: 498).

Diez años después de rodar *El espíritu de la colmena*, Víctor Erice realizó una adaptación cinematográfica del relato *El sur* (1985), de Adelaida García Morales, con título homónimo donde, otra vez, el director insiste en la temática del “doloroso acceso a la edad adulta y la disolución de la ensoñación mítica del padre” (2011: 497). Los temas son muy similares a los de su primer largometraje en solitario, pero nada resulta redundante, sino que todo asume un significado elegíaco. La mitificación del tiempo es un aspecto que forma parte del cine de Erice, marcado sobre todo por el uso del fundido encadenado: “figura mediante la que el cineasta explora los problemas vinculados con el fluir del tiempo -el extraordinario encadenado que envejece a Estrella en *El sur* (1983)- pero que, sobre todo, le sirve para crear esos momentos de pura magia que dan peso específico a su obra, como en el caso memorable de ese fundido que nos transporta desde el rostro de Ana hasta el tren en el que viaja el fugitivo en *El espíritu de la colmena*” (2011: 497).



La particularidad del cine de Erice es también su capacidad de abolir las distancias entre las artes, estableciendo un acuerdo mítico entre cine y pintura, cine y poesía o cine y literatura (Zunzunegui, 2011: 498).

#### 4.1. Discurso poético en Luchino Visconti: *Noches blancas*

*Noches Blancas* (1957) es la adaptación cinematográfica de una novela, del 1848, redactada por el gran escritor ruso Fedor Dostoievski en su época juvenil. En el fondo de un San Petersburgo casi desierto, silencioso y ausente, el protagonista, en su incomunicabilidad, vaga en plena soledad por las calles de la ciudad en verano, cuando todos los habitantes se han despedido de ella para irse de vacaciones. La película, sin embargo, se localiza en Livorno, Italia, donde el protagonista es Mario, interpretado por Marcello Mastroianni, un hombre completamente abandonado a sí mismo, que no entabla ningún tipo de diálogo con nadie y que nunca ha conseguido crear una relación normal con las personas: solo las casas y las calles de su ciudad han penetrado en él, solo con ellas consigue instaurar una increíble empatía. La ciudad vacía exaspera aún más la imagen de este aislamiento psicológico en el que vive y que delinea su figura misteriosa. La vida de este hombre está completamente aislada de la realidad de sus alrededores, dirigiéndose, en cambio, hacia los sueños y las ilusiones que lo nutren. Su vida se alimenta de estas ilusiones, del engaño de las noches, imagina y disfruta de esta imaginación, denigrando a las personas que viven demasiado ligadas a la realidad.

De improviso, durante una noche perdido en sus pensamientos, conoce a Natalia (en la novela *Nasten'ka*), que se convierte en la única persona con la que consigue expresar sus pensamientos y liberarse de sus inquietudes interiores. Natalia, interpretada por Maria Schell, es una mujer decepcionada por un hombre, al que espera cada noche encima de un puente para que llegue y se cumpla su deseo de amor. La espera se convierte en el instrumento que permite el acercamiento entre los dos personajes, que representan a esos observadores de los que hablaba Deleuze. Podemos considerar, de hecho, el encuentro entre los dos protagonistas como el comienzo de una profunda reflexión sobre la humanidad y la

búsqueda de la realización sentimental. Mario y Natalia pasean por las calles desiertas de sus desolaciones y decepciones. El vacío que se queda alrededor de sus cuerpos, en el paisaje blanco y nevado, representa la imposibilidad del cambio, donde todo se queda helado, como parado e inerte. Esta condición que Visconti propone de la novela y que resalta visualmente en la película es la condición de los personajes que no pueden cumplir la acción, sino que se quedan absolutamente paralizados y actúan como meros observadores de lo que les ocurre. Este es el concepto que Deleuze ha desarrollado plenamente y expresado respecto al cine neorrealista, donde los protagonistas de las películas, no obstante se encuentren en una representación del entorno bien definida y muy cercana a la realidad, observan los acontecimientos sacando sus conclusiones respecto a lo que ocurre, pero sin participar activamente. Lo que hacen los personajes es construir su propio pensamiento sobre la base del entorno: Natalia y Mario, dentro del aislamiento, elaboran su punto de vista respecto a esta realidad abandonada y silenciosa.

En el intercambio de momentos pasados juntos durante las noches donde se cuentan sus deseos y sus sueños, la una se convierte en la ilusión del otro, intercambiando instantes de sonrisas y lágrimas, observando la realidad y observándose a sí mismos: son la una el espejo del otro. Luchino Visconti condensa el tiempo de los personajes dentro de las imágenes, comprimiendo el pasado y el futuro, realizando una condición de eterno presente, estático, resaltado también por el ambiente alrededor en el que los protagonistas se quedan como bloqueados, incapaces de superar sus crisis y sus tragedias personales. Deleuze afirma que: “El cineasta debe alcanzar lo que el personaje era “antes” y lo que será “después”, debe reunir el antes y el después en un tránsito incesante de un estado al otro” (Deleuze, 1987: 206). La imagen-tiempo descrita por Deleuze es la imagen cinematográfica cuyo tiempo es comprimido en un eterno presente, donde los personajes observan su vida incesantemente, sin poder actuar directamente en la realidad, sino reflexionando sobre ella, mostrando sus pensamientos y sus miedos.

Sin embargo, Mario y Natalia parecen moverse en un espacio muy lejano de la realidad a la que pertenecen porque sus movimientos se realizan dentro de la oscuridad nocturna, como si estuvieran andando por un mundo más cercano al de los sueños, donde pasean casi de forma circular, empezando por unos lugares a los que vuelven

ininterrumpidamente, como el puente donde se encuentran o el bar. Este continuo retorno al mismo lugar da la impresión de una imposibilidad de avance y desarrollo de las acciones, porque los personajes se encuentran atrapados dentro sus propias inquietudes, que pertenecen a un presente que no consigue avanzar. De hecho, veremos que, cuando al final Natalia encuentra a su amado, en el encuadre estos dos se quedan en una posición adelantada, como si ella hubiera conseguido romper y resolver una situación en la que se encontraba atrapada y ahora es capaz de avanzar, por eso se encuentra con su pareja en un plano americano, mientras Mario se queda atrás, en segundo plano, como bloqueado en un presente estancado del que no consigue liberarse. Además, se quedará solo dentro de la última escena en la que volverá atrás, retornando a pasar por el lugar donde antes había creído poder conquistar el corazón de Natalia y donde se queda desilusionado y resignado a su destino.

En *Noches Blancas* encontramos el tema del “soñador”, tanto en la novela como en la película. Este importante elemento ideológico del sueño, mágico y real al mismo tiempo, es el núcleo sobre el que se desarrolla la historia. Sueño y realidad; tiempo y espacio: estos son los elementos principales a analizar. De hecho, Dostoievski narra esta novela en una Petersburgo vacía, en un tiempo de vacaciones, cuando la gente se escapa de la ciudad para respirar la libertad del verano, ganada después de un invierno sudado. El título *Noches Blancas* viene de un período del año particular de la Rusia del Norte cuando el sol se pone después de las diez de la noche. Entonces estas noches de las que habla Dostoievski son verdaderamente blancas y luminosas, casi como por el día. La presencia de la noche en la narración de la película, aspecto absolutamente retomado de la novela, es la prerrogativa en la que se considera todo el entorno como un espacio que recuerda al sueño, remarcando durante toda la película que es esta la dimensión en la que se mueven los personajes.

Lo que percibimos es una total ausencia de lo que ocurre en el mundo alrededor, como si este mismo estuviera apagado; a pesar de unos personajes muy reales, la dimensión externa es comparable a la del sueño. El protagonista recuerda, narra, olvida mezclando todas sus imágenes con recuerdos fotográficos de la ciudad, llegando a un punto en que el espacio y el tiempo se convierten en un único gran complejo psicológico que no sabemos si es real o no. Este aspecto está subrayado dentro de la novela donde, analizando el ambiente

descrito, se puede notar una continua referencia a la alternancia de luz y oscuridad que demuestra el continuo pasaje desde el estado onírico de la imaginación del protagonista, a la condición real de la vida normal desde el momento en el que encuentra a Nasten'ka. Este aspecto en la película es menos evidente, porque también las escenas con Natalia sugieren un ambiente onírico, aunque más despejado: es como si la protagonista femenina representara una pequeña posibilidad de iluminación para Mario. De hecho el nombre Nasten'ka, dentro de la novela es el diminutivo del nombre ruso Anastasia que significa literalmente “despertar” o “resurrección”. Este detalle es muy significativo, porque confirma el momento crucial en el que el protagonista se da cuenta de que quizás exista una realidad, un llanto, una expresión de tristeza y rabia, existe algo real, una vida que se puede tocar, oler, degustar y ver. Visconti retoma este detalle poniendo a la protagonista el nombre de Natalia, refiriéndose a un concepto de “renacimiento”. La diferencia sustancial es que en la película se evidencia el “aspecto soñador” más en el personaje de Natalia que en el de Mario, que tiene miedo de separarse y de ir más allá de su entorno prescrito.

El concepto de tiempo comprimido en un eterno presente, tanto en la novela como en el filme, se reconoce como una mezcla de épocas, momentos, circunstancias particulares que se desarrollan a través del pensamiento de los protagonistas y que no sabemos si son verdaderos o si son el fruto de su imaginación. Las digresiones sobre la vida y los problemas descubren el mundo interior de los personajes y nos acercan a su subjetividad, dejando siempre clara su intención de quedarse al margen de los eventos, como observadores. El sentido del eterno presente viene marcado también por la falta de una dimensión espacio-temporal precisa porque, como ya hemos dicho antes, Dostoievski no identifica una época clara, porque todo puede pertenecer a cualquier dimensión temporal, un tiempo que es del alma, de dos criaturas que se encuentran emergiendo desde el espacio interior de sus espíritus para proyectar adelante sus futuros inciertos.

Por esa condición en la que se desarrolla la relación entre los personajes, el tiempo real se confunde con el tiempo del sueño efímero, con el momento del encuentro entre los dos personajes, sin percibirse el pasar de los instantes, sin pretender ir adelante o atrás: todo es presente. Eso se refleja también en las formas gramaticales utilizadas en la novela: presente es el tiempo del discurso, de los diálogos y del amor y lo mismo en la película.

Notamos que casi nunca hay referencias al pasado o a un posible futuro en los diálogos entre los protagonistas. Todo ocurre en pocos momentos: los sentimientos, los diálogos, todos remiten a una unicidad, una singularidad temporal y espacial que forma parte del sentido más importante de esta historia: el encuentro con el otro, que comporta el conocimiento de sí mismo y del entorno real. Los espacios más recónditos del alma, los de los sueños, de las ilusiones, de las dudas miserables que se comparten con el “otro”. Este juego continuo en *Noches blancas* es una mecánica espacio-temporal que se reconduce al tema del “espejo”: él se “mira” en ella y al revés, ambos intentan entrar en el otro, en las historias que se cuentan.

Es justamente con este mecanismo con el que Visconti construye sus personajes cinematográficos: a uno le hace falta la otra y viceversa, en un juego de intercambios lingüísticos, de movimientos, de miradas. Hemos visto, entonces, que el espacio y el tiempo son dos aspectos poco definidos y bastante aleatorios que se resuelven en el concepto de un presente perenne e incumplido. Está claro que la idea de un encuentro sin tiempo da a la obra una cierta universalidad: el encuentro entre los dos personajes es el símbolo de una importante verdad humana, la precariedad de la vida con todas sus dificultades, y lo que queda es solo: “Un momento de beatitud... ¿Quizás sea poco en toda la vida de un hombre?”(Dostoievski, 2007: 102)<sup>50</sup>. Esta es la frase final con la que termina la novela y que es retomada al término de la película en el monólogo final del protagonista, que irrumpe con fuerza e intensidad, cerrando definitivamente la narración filmica.

El concepto de “cine de vidente” deleuziano se encuentra también en el sistema discursivo y psicológico de la historia, que presenta una continua revelación y un continuo cambio de posición, un intercambio de las partes que se revela poquito a poco en el desastre final y del que ya hemos hablado antes: todo es ilusión, la vida es un momento que tiene que ser disfrutado en cuanto tal. Otra vez, el tiempo comprimido se revela como el espacio en el que los personajes se observan y cambian continuamente, no porque haya alguna acción que les obligue a cambiar, sino porque son sus observaciones, pensamientos y reflexiones los que les cambian.

---

50 Traducción propia.

Un hombre y una mujer que se encuentran en el espacio más secreto de sus sueños; una mezcla de alegría y nostalgia, subrayada por un ambiente casi siniestro, oscuro; calles de una ciudad que duerme casi todo el tiempo de la película; juegos de claroscuros y paisajes nevados: esta es la escenografía casi pictórica que envuelve a los personajes de Visconti y los convierte en unos símbolos de la humanidad entera. Entrando más en concreto dentro de la realización de la película, todo el entorno refleja la interioridad de Mario, un intelectual pobre, en los márgenes de la sociedad, empleado en una actividad que parece no tener sentido en su vida, sumergido en el vacío de sus contradicciones artificiales. Por otro lado, Natalia, la mujer que con su aspecto casi débil y algo ingenuo, se convierte en su objetivo de mejora, en su esperanza de amor, la de un hombre que en la película no tiene que superar su soledad como en la novela, sino su mediocridad. Todo el entorno escenográfico participa de estos sentimientos de los personajes y esto revela una aparente teatralidad, ya que todos los artificios escénicos se muestran para, de hecho, liberarse de los cánones del cine clásico y acercarse a lo poético. Vemos, en esta película, que los personajes se ven sorprendidos por esta realidad circundante y se detienen a observarla, sin sentir el peso de las acciones, se sorprenden por la realidad sobre la cual reflexionan y construyen pensamientos. Esta condición, conectada con el tiempo, confiere a todo el filme un significativo carácter poético, que hemos mencionado también anteriormente, refiriéndonos a la teoría deleuziana de la *imagen-tiempo*.

La primera novedad que aporta Visconti a nivel escenográfico parte de la idea de realizar muchos rodajes en un palco teatral. Esto ocurre por tres motivos principales:

- El primero, relacionado con la huella estilística que Visconti quería dar a la película y que se acerca a la naturaleza real de la historia, es decir, un cuento que permanece entre realidad y ficción, que lleva al director a tomar esta decisión para expresar mejor esta dialéctica.
- El segundo, para evitar problemas de orden técnico como las condiciones atmosféricas, que podrían ser adversas.
- El tercero, más pegado a la toma de posición de la dirección, que estudia la película para expresar una reacción a las fórmulas neorrealistas a través de la

ficción escenográfica y la total elección de teatros que se oponen a la posibilidad de coger una realidad directa, elemento constitutivo del cine neorrealista.

Esta última razón alude a la idea del cine neorrealista de recrear una realidad que no esté directamente conectada con la verdad de los hechos representados, sino que muestre una realidad más subjetiva, es decir, la realidad de los personajes. De hecho, la escenografía se dispone en un doble escenario en el que conviven una parte de la ciudad vieja y una nueva, para dar al espectador la idea de contraposición de los estados de ánimo que viven los protagonistas, que pasan de momentos de felicidad y alegría inmensa, a instantes de melancolía, tristeza y sensación de desconocimiento de la realidad. Con esta idea, retomamos el pensamiento de Jenaro Talens (1986) sobre la imagen que significa más de lo que parece ya que todo se ve desde el punto de vista de los personajes y esto le da un sentido poético a toda la película.

Por ejemplo, memorable es la escena en la que Mario lleva Natalia a un local donde, mientras están tomando algo para beber, la gente empieza a bailar delante de ellos de una manera tan sensual y explícita que resalta la sencillez de los protagonistas, que parecen casi encontrarse incómodos por lo que está pasando y, sin embargo, con ganas de intentar hacerlo ellos también. Aquí Visconti utiliza este recurso para marcar el contraste con los personajes protagonistas, que no se dejan llevar por las emociones, aunque parezcan casi explorar sus ganas, sus deseos de dejarse mecer por esta música tan atractiva, los reprimen. Maravilloso el juego plano-contraplano utilizado por el director, con el que alterna el encuadre de los personajes tímidos y casi torpes con los bailarines que se lanzan a un baile extravagante y provocativo. Esta técnica quiere enseñar al espectador las dificultades de los personajes, sobre todo de Natalia, de acercarse al mundo de las sensaciones, que parece siempre demasiado lejano e intocable. Esto sirve para expresar la continua mutabilidad de la actitud de los personajes: los protagonistas cambian por lo que piensan y no por lo que ocurre.



Fotograma 22. *Noches Blancas* (1957). Luchino Visconti.

La luz también posee en la película unas características muy significativas. Durante los diálogos entre los protagonistas, una luz muy fuerte exalta sus sonrisas: magistral es la escena final, cuando Mario parece conseguir lograr el amor de Natalia, que se queda en sus brazos, dejándose caer dentro de sus palabras tranquilizadoras. Aquí la iluminación aparece difusa, compensada, evitando las luces fuertes, creando un ambiente de tranquilidad. De repente, aparece una pequeña sombra en sus rostros, como si fuera casi una señal, como algo que tapa la luz que los estaba iluminando y el espectador se da cuenta de que algo ha de pasar acto seguido. Sorprendentemente, en un encuadre que parece casi mágico, los dos abrazados en un barco se asombran a la vista de la nieve y, mientras se quedan en esta estampa tan firme y serena, el barco en primer plano se mueve acunado por el mar, como si fuera el signo de un posible cambio, una repentina intrusión en esta aparente tranquilidad. La luz, de hecho, aparece como un recurso poético en el sentido más técnico del término: representa un recurso que permite el cambio de una escena a otra o una repentina mutación en la misma escena, como si fuera una figura retórica que en un poema “colorea” los versos, dándoles un aspecto distinto al anterior.

La nieve también, en este caso, no es solo un decorado, sino mucho más: representa un elemento casi sobrenatural que cae desde el cielo para que ilusione a los personajes y los introduzca en esta maravillosa apariencia de quietud. El paisaje recuerda las pinturas del artista Friederich, tormentosas esquinas de panoramas naturales, relajantes y en parte inquietantes. Árboles nevados, sonrisas y miradas hacia el cielo, como si esta nieve marcara



el logro final de todos los sueños esperados. La nieve es también el congelamiento de los protagonistas, la imposibilidad de avance de la que hemos hablado anteriormente, el bloqueo. Deleuze afirma: “Es preciso que la imagen abarque el antes y el después” (Deleuze, 1987: 208). Este concepto corresponde al que Deleuze denomina el tercer tipo de imagen-tiempo, que reúne el antes y el después en un continuo devenir. La nieve es, en este caso, no solo la revelación que los personajes estaban esperando, como el símbolo de un pasado (helado en la mente) y un presente (bloqueado) que se convierte en el futuro tan esperado, sino que, al mismo tiempo, es también la “manta” estática con la que están tapados los personajes, para que mantengan su relación en el momento presente, lo que se vincula al concepto de imagen-tiempo como simultaneidad de acciones: mientras la nieve está dejando de caer, simultáneamente, aparece un hombre en el puente que resulta ser el amado de Natalia, tan esperado. Así que, el último instante de alegría termina al parar de la nieve y mientras que los personajes caminan por los callejones de la ciudad, Visconti nos ofrece una escena maravillosa con la técnica de la profundidad de campo, a través de la cual notamos solo en un segundo momento la presencia de un hombre, completamente en sombra, desde lejos.

Aquí también tenemos un tiempo condensado en el que el presente, lo recién pasado y el futuro se encuentran en el mismo encuadre, para que los personajes observen (cine de vidente) toda la realidad que tienen delante y cumplan sus propias decisiones. La perspectiva cambia: ahora la cámara ya no sigue a los dos personajes, sino que se pone en el otro lado, al lado del puente donde se encuentra esta figura, que parece misteriosa, tapada por un abrigo y con una cara muy poco definida. Entonces el espectador empieza a entender que este hombre misterioso representa el final de una historia, de una fábula, que termina al dejar de caer la nieve. Así que vemos a Natalia correr hacia él y de repente este plano medio que encuadra a los dos amantes y a Mario detrás, pequeño, solo, en medio de la imagen, entre él y la pareja, un puente que cruza la calle, como si quisiera enseñar al espectador que entre la realidad y el sueño hay vías tortuosas, subidas y bajadas difíciles. No obstante, estamos delante de uno de los directores más grandes del Neorrealismo italiano, Visconti, con lo que nos atrevemos a hablar de un intento de recrear este sueño, no como manifestación onírica del acto del dormir, sino como metáfora de una posibilidad de rescate de una realidad en la que los personajes se encuentran permanentemente atrapados.

Magnífica escena para expresar el sentido de precariedad de una vida que está compuesta por momentos distintos, con un futuro incierto.



Fotograma 23. *Noches blancas* (1957). Luchino Visconti.

Esta escena es definitivamente un cuadro muy hermoso que puede resumir todos los significados más profundos de la historia: edificios decadentes, puentes de paso, colores gélidos de un invierno interior. El todo en una composición casi triangular, donde el protagonista, como ya hemos delineado anteriormente, permanece en la parte alta del encuadre como si fuera un Dios decepcionado por sus criaturas, que al final se demuestran mucho más reales de lo que él había imaginado o sentido, retomando la imagen que el mismo Dostoievski les había dado y que Visconti reinterpreta a su manera.

Es curioso recordar, igualmente, la estrepitosa escena en la que Mario, dándose cuenta de que no puede lograr el amor de Natalia, que además no se presenta a la cita, encuentra a una prostituta que intenta constantemente seducirlo. El personaje de la prostituta, introducido por Visconti ex-novo, representa casi un producto de la realidad más

concreta y más dura, en el lado opuesto a lo que le provoca la figura de Natalia. La prostituta es la otra parte de la ciudad, representa los rincones más oscuros y reales, de los que Mario quiere huir. La escena del encuentro es grabada en un acto constante de intentos por parte de la mujer de distraer a Mario de sus sueños y de devolverlo a la realidad, pero Mario casi todo el tiempo le habla dándole la espalda, sin mirarla, como si quisiera evitarla y, entonces, escaparse de esta realidad tan brutal.



Fotograma 24. *Noches blancas* (1957). Luchino Visconti.

El contraste luminoso de la escena convierte el todo en algo casi místico, ilusorio, intocable. El rostro de Mario, iluminado solo por la parte lateral, para que la luz se sitúe únicamente en un lado de la cara, dejando el otro en sombras, refuerza la sensación de una personalidad inquieta, desdoblada, perdida. La grandeza de Visconti reside en dejar hablar solo a las imágenes con la iluminación, con la expresividad de los personajes y con la maravilla de una naturaleza circundante.

Como ya se ha dicho antes, Visconti intenta en *Noches blancas*, en cierto modo, alejarse del cine neorrealista que siempre le había marcado, intentando acercarse a una idea

más estética y menos real, más cercana al sueño. Aunque su propósito se haya cumplido en muchos aspectos (sobre todo respecto a la realización de la película a través de “medios teatrales”, como ya hemos afirmado), la película posee elementos que hacen que pueda ser leída también como una obra absolutamente neorrealista, en el sentido de que refleja la realidad en sí misma: todos creemos en la ilusión de los sueños, y esta película lo expresa de la manera más real posible.

Este tono poético de la película tiene que buscarse en distintos elementos. Respecto a la imagen-tiempo introducida por Deleuze, podemos considerar que Visconti crea en el filme un tiempo comprimido que se representa en su grandeza como un presente continuo que captura a los personajes y al espectador. De esta manera, la constante presencia de un tiempo en presente es la que hemos teorizado como la más cercana al acto poético que, siendo independiente de cualquier tipo de causalidad temporal propia de una narración convencional, revela su esencia más profunda de cine neo-realista y que Visconti sigue cumpliendo de la manera más eficaz. Deleuze intenta despojar a la imagen del Neorrealismo de su contenido únicamente social, para acercarla a nuevos criterios estéticos, intentando representar, no un real ya descifrado, sino un “real a descifrar, siempre ambiguo” (Deleuze, 1987: 1), sometido al punto de vista subjetivo de los personajes. El hecho de que el Neorrealismo, según el filósofo francés, haya elegido un nuevo tipo de imagen, representada por “la situación óptica y sonora pura”, siempre parte de una situación cotidiana o del azar, que permite a los personajes descubrir los grandes problemas de la sociedad en la que se encuentran: pequeños accidentes que hacen descubrir situaciones más grandes. El cine neorrealista es un cine *vidente*, porque a través de algunas interrupciones de acciones cotidianas debidas a accidentes o simplemente a “visiones” por parte de los personajes, surge una situación que es óptica, es decir, que nos permite ver algo y percibir directamente el pensamiento. La visión vale por sí misma, sin necesidad de recurrir a la racionalidad. Así que las imágenes se convierten en algo atemporal, siempre presente, eterno y vivo como la poesía.

Así que el concepto de poesía no se opone al de narración, porque lo poético también puede ser narrativo. Se trata, más bien, de identificar una forma de narración distinta, que no esté ligada a ningún tipo de causalidad y que rescate la idea de asociación

de las imágenes más conectada al sentido personal que a la causalidad de los eventos en los que está involucrado el personaje en la historia. Esto puede provocar que la imagen adquiera una carga estética bastante importante, porque el ojo del espectador se concentra más bien en la forma en la que está construida la imagen en la escena y en la mirada de los personajes. Esta subjetividad también es un punto que tenemos que considerar como poético. Como hemos definido en la parte teórica de nuestro trabajo, la poesía posee un elemento subjetivo no indiferente en el campo semiótico al que se refiere. Este aspecto es debido al hecho de que los versos poéticos se revelan ya de por sí, por su esencia, como estilo. Lo contrario ocurre en la prosa, donde la frase de un párrafo o de un capítulo es percibida por su significado, más que por su significación. David Bordwell (1996), como abordamos en su momento, considera la existencia de cuatro tipos de cine, entre los cuales se diferencia el llamado “cine paramétrico”, donde prevalece el interés por el estilo estético respecto al argumento. Según el autor, en esta categoría no está presente el cine neorrealista, que resultaría más bien perteneciente al modo de arte-ensayo, en el que, por otro lado, se reconoce una clara libertad expresiva por parte del director y unos personajes menos definidos y más contradictorios respecto a los del cine clásico.

Teniendo en cuenta el cine Neorrealista italiano y considerando en concreto esta película, nos atrevemos a definir el cine neorrealista italiano como un cine paramétrico y, por este mismo motivo, poético. Nos alejaremos con moderación del pensamiento de Bordwell, introduciendo el Neorrealismo directamente en esta tipología así definida como poética. Para demostrar este concepto, consideramos el ejemplo concreto de la última escena de *Noche Blancas*. La composición visual de la escena prevalece netamente sobre la argumental, es decir, que es el mismo estilo el que habla y nos cuenta lo que está ocurriendo. La disposición “triangular” de la última escena (como se puede observar también en el fotograma 1), como hemos anticipado, ve por ejemplo a los dos amantes en primer plano americano y el protagonista en el fondo y separado de los demás por un puente: esta “triangularidad” enfatiza la tensión de fondo de los personajes. El significado está dentro de la composición, que podemos incluso definir como pictórica, de la escena: todo está absolutamente delineado por los claroscuros del blanco y negro cuya luz ilumina a los personajes que se encuentran delante, destacando sus figuras; las líneas curvas del puente y del trayecto indican un camino difícil hacia la consecución de un amor, es decir, la

propia meta. Todos estos recursos estéticos son utilizados por Visconti para elaborar un tipo de película alejada del cine clásico, de línea argumental causal. Aquí todo se resuelve dentro de una sola imagen, sin necesidad de esperar a que aparezca la sucesiva ni a que se cumpla una acción, porque la acción misma está subordinada al estilo de la escena y esta esteticidad provoca un profundo éxtasis de los sentidos, más allá de la comprensión intelectual. Esta inclinación por la forma expresiva que encontramos dentro de este ejemplo filmico del Neorrealismo italiano es un elemento determinante a la hora de llevar a cabo nuestra consideración de cine de poesía.

Más allá del concepto de imagen-tiempo y de cine paramétrico, en *Noches Blancas* observamos una perfecta correspondencia entre imagen y palabra, acercando en este caso la literatura en prosa a las imágenes, como si fueran pinturas, es decir, emparentando la palabra con las artes visuales. Esta película es una de las máximas expresiones de la intermedialidad, del “conjunto de relaciones entre los medios artísticos”, porque, a pesar de las diferencias entre los diálogos de los personajes y las imágenes que nos propone, no hay una discontinuidad entre las dos artes sino, al revés, una continua retroalimentación. La verdadera cuestión es entender cuáles son las diferencias que aporta este cine en la adaptación de una novela: la novedad es, desde nuestro punto de vista, precisamente que la convierte en poesía. ¿En qué sentido? Lo poético en esta película ha de buscarse en lo *sugerido*, en la realidad que el espectador tiene continuamente que *descifrar*, para darle un significado propio. El espectador busca continuamente sentidos en las imágenes que ve y en la historia que se desarrolla delante de sus ojos.

*Noches Blancas* es la metáfora de la humanidad en perenne búsqueda de la felicidad, de una luz en la noche, de un sueño en la dura realidad. La metáfora de una humanidad entera a través de estas imágenes que parecen cuadros magníficos en blanco y negro, que se mueven en la pantalla. Y de la misma forma en que estos “cuadros” muestran a través de la imagen un objeto o un tema como una metáfora de algo distinto, que produce correspondencias inesperadas, así lo hace la poesía a través de sus palabras. Sin embargo, son estas mismas palabras las que nos hacen imaginar lo que el cine, de hecho, cuenta con las imágenes en la pantalla. Como afirma Lotman en su *Diálogo con la pantalla* (2001) y como vimos ya, esta es “la verdadera esencia del cine mismo, el “Gran mudo”, es decir, no

un taciturno, no el que habla para hablar, sino él que desea ser entendido, que se expresa con los gestos y con la mímica, con su misma mudez. El cinematógrafo habla y desea entendido” (Lotman, 2001). Y así habla la poesía de Visconti en esta película, con sus extraordinarios matices y pinceladas pictóricas, donde el estatismo de la imagen, el relieve de cuerpos y objetos a partir de la luz y la intensidad simbólica de los planos hacen que las imágenes semejen pinturas. Esta relación de la película de Visconti con la pintura, se manifiesta también en el hecho de que el director se inspirase en algunos cuadros famosos para organizar la disposición de los personajes o de los objetos en el encuadre (Sedeño, M. y Martínez-Salanova, E., 2014), como podemos ver en estas figuras.



*El beso* (1859). Francesco Hayez.



Fotograma 25. *Senso* (1954). Luchino Visconti.

Para terminar, hay otro aspecto que sería interesante considerar respecto a la relación entre el Neorrealismo y la poesía. El Neorrealismo italiano nace del realismo poético francés<sup>51</sup>, que a través de la manipulación subjetiva de las imágenes de la cámara enseña lo que el personaje ve desde su punto de vista y también el sentimiento que está experimentando. Esta visión más psicológica y sentimental de la realidad ha sido inspiradora no sólo para el Neorrealismo, sino también para la *Nouvelle Vague* francesa, una corriente cinematográfica que intenta capturar el esplendor de lo real y verdadero, y de la que hemos hablado con anterioridad. En las películas no hay nada artificial que comprometa la realidad y están rodadas con medios improvisados.

Pier Paolo Pasolini, como se ha dicho anteriormente, uno de los más importantes intelectuales del XX siglo en Italia, afirma que la poesía da la esperanza de poder decir todo, más aún que la literatura en prosa, porque emerge de una voluntad interior extremadamente irracional y también representa un trámite entre el *yo* y la *crisis* social en la que vive el autor. La sublimación de la crisis ocurre a través de las *imágenes* que pueden ser universales y comunicativas. La poesía es síntesis. La imagen es síntesis. De esto deriva que la imagen es poesía. De esta manera, se puede afirmar que existe un cierto tipo de cine que comunica a través de las imágenes más que con la historia, transformándose en poesía y esto es lo que sucede en el caso del Neorrealismo. La imagen extendida en sentido poético es una figura que quiere decir más de lo que aparentemente significa, como también ha definido Talens (1986) en *El ojo tachado*, a propósito de Buñuel: “Cegando, tachando, el ojo del espectador y sustituyéndolo por el ojo (invisible) del objetivo de la cámara, un film no sólo decide qué podemos ver, sino en qué momento y desde dónde. El discurso filmico jamás reproduce la realidad, sino la (re)produce como interpretación de alguien que se inscribe en la forma de montaje” (Talens, 1986: 89).

Monegal, en su *En los límites de la diferencia* (1993), afirma que: “Así el discurso sobre las relaciones entre palabra e imagen puede ser leído como un discurso sobre la relación entre el signo (palabra o imagen) presente y lo otro, la cosa, que está

---

51 Corriente cinematográfica que se desarrolla en Francia en los años '30, sentando las bases para el cine moderno. Una de sus características es la manipulación subjetiva de los encuadres, mostrando no solo lo que el personaje ve, sino también lo que siente. Entre los exponentes más significativos recordamos a Jean Epstein, Jean Vigo y Jean Renoir.



necesariamente ausente en el signo para que se cumpla como tal” (Monegal, 1993: 32). Evidentemente, “la cosa” representa el objeto de la realidad al que la imagen remite. Teniendo en cuenta que la diferencia es la manera de representar esta “cosa”, Monegal, como ya hemos visto antes, tomando en consideración el concepto de “ut pictura poiesis”, define la poesía no solo y exclusivamente como un arte verbal, sino como “un rasgo potencialmente presente en cualquier actividad artística, con independencia del medio” (Monegal, 1993, p.34). La poesía adquiere un significado más extendido y se convierte en una característica o un adjetivo que se refiere a otras formas artísticas.

Retomando el concepto de cine de poesía de Pier Paolo Pasolini, podemos notar en el Neorrealismo italiano una representación de la realidad a través de la subjetividad marcada por el director, que concentra la cámara en los sentimientos y en las sensaciones de los personajes que viven la cotidianidad tal y como es. La prosa, como la veía Rohmer, director y crítico cinematográfico suizo, puede ser transformada en una película, asumiendo la forma de una pantalla, pero le falta la síntesis: esta tiene su máxima expresión en la poesía. En el Neorrealismo italiano, que es justamente una nueva representación de la realidad, encontramos la perfecta armonía entre la realidad exterior y los sentimientos escondidos de los personajes. Esta misma poesía está plasmada en Visconti, en sus escenas, en sus paisajes y en sus personajes que son tipos universales, que van más allá de la dimensión temporal para convertirse en inmortales como, de hecho, sucede en la poesía.

#### 4.2 Discurso poético en Víctor Erice: *El espíritu de la colmena* y la reinterpretación del neorrealismo

Cuando se toma en consideración la obra cinematográfica de Víctor Erice es indispensable retornar al concepto de *cine paramétrico* del que hemos hablado antes, como característica que distingue sus películas del cine clásico, marcado por la narratividad causal. Víctor Erice rompe con el cine anterior, empezando a construir un mundo cinematográfico de separación respecto a la narración prosaica clásica y a proponer unos elementos artísticos menos convencionales y que permiten concebir la obra fílmica como la manifestación de un lenguaje que definiremos, de hecho, como poético. El mismo director,

en un artículo del número 9 de la revista cinematográfica *Banda Aparte*, apunta a un cine moderno, consagrando la importancia de esta ruptura que él mismo ha realizado dentro del cine. Después de describir la modernidad del cine neorrealista italiano en las obras de Rossellini y Antonioni, considerados por el director como los padres del cine moderno, Erice afirma: “En realidad ese cine moderno tenía sus raíces no sólo en la obra de Rossellini (...) sino también en la de Jean Renoir, Orson Welles y Robert Bresson. Suponía, ante todo, una nueva manera de entender la relación con el espectador. Ya no se trataba, hablando en términos convencionales, de expresar una verdad conocida de antemano, y que el guion acostumbraba a reflejar puntualmente, sino de hacerla brotar de entre las imágenes, en definitiva, de revelarla” (Erice, 1998: 7). Esta “revelación” de la que habla Erice representaría el marco de separación entre el cine clásico y el cine moderno, que él atribuye a algunos directores específicos y, en particular, al cine neorrealista. Según el autor, esta corriente alcanza el concepto de “moderno” gracias a su capacidad de “sugerir” la realidad, en vez de expresarla, paso que de hecho el autor da en su propia filmografía, posiblemente por la profunda influencia del cine neorrealista. ¿En qué consistiría este mismo acto del sugerir? A este propósito nos referiremos a una de las obras más significativas del cine de Erice, *El espíritu de la colmena*, rodada en el 1973, en plena fase decadente del régimen de Franco.

Hablar de esta película resultaría redundante, dado el gran número de estudios y reflexiones que se han propuesto indicar los elementos innovadores introducidos en el cine español a partir de este primer largometraje ericano. Nos preocuparemos por resaltar la mirada poética que Erice da a la película, estrictamente conectada con la época histórica en la que ha sido concebida y con las influencias neorrealistas reconocidas por el propio director español.

*El espíritu de la colmena* es una historia ambientada en un lugar de la meseta castellana, precisamente en un pueblo llamado Hoyuelos, donde dos niñas hermanas se dirigen a la proyección de la película *El doctor Frankenstein*, de James Whale. Todo el filme estará caracterizado por la insistente inquietud que esta película provoca en la menor de las dos niñas, Ana, y su intento de comprender por qué el monstruo mata a la niña protagonista de la película justo cuando acababan de consagrar su amistad y por qué,

sucesivamente, le matan a él. El mecanismo de la historia juega con dos realidades paralelas, la de las niñas y la de los adultos, marcando una separación de lugares, puntos de vista, tiempos y circunstancias. La realidad de las niñas es fruto de sus invenciones, en referencia al cuento de la hermana mayor de Ana, Isabel, según la cual el monstruo, convertido en espíritu, sigue viviendo en una casa abandonada al lado de unas vías de tren. Esta percepción de lo real, tan relacionada con la película de Frankenstein y cercana a un discurso metacinematográfico<sup>52</sup>, constituye en parte el marco simbólico de todo el lenguaje fílmico y, por otro lado, la superación de una narrativa clásica de tipo lineal y causal.

De hecho, en la misma trama, dentro de esta mirada peculiar y en ciertos aspectos inquietante, se insinúan silenciosamente las figuras de los padres, que se instalan en el espacio de la escena como presencias efímeras, siempre separadas el uno de la otra, como si no pertenecieran ni siquiera al mismo espacio fílmico o a la misma escena. Estos dos personajes aparecen cuidadosamente en los espacios marginales de una escena y otra, casi como si fueran ornamentales. Sus figuras se encuentran siempre en dos encuadres distintos, su relación es poco definida y su función determinante se revela siempre al lado de las hijas, nunca a solas. Cuando se encuentran el uno en presencia del otro nunca lo vemos. Es el plano el que lo sugiere a través del sonido fuera de campo, por ejemplo, reproduciendo un ruido o una voz. Un día un maquis republicano, lanzándose de un tren, se esconde justamente en la casa donde está el monstruo según Isabel. Esta coincidencia llevará a Ana a identificar y asociar la presencia y luego la muerte de este hombre con la del mismo monstruo, hasta tener un impulso de huir de lo incomprensible, escapando hacia el bosque. Cuando Ana es encontrada y llevada a casa, como traumatizada, empieza a evocar al monstruo (como hace también en otras escenas anteriores) a través de un ritual inventado por su hermana, en un atmósfera casi onírica y ultraterrena que no deja espacio a la realidad.

Jan Baetens (2011), a este propósito, reflexiona sobre la condición de Ana, que aún no entiende la diferencia entre realidad y ficción. Después de haber visto la película *Frankenstein*, la niña se convence de que el hombre que ha encontrado en la casa con su

---

52 Con “metacine” nos referimos al cine dentro del cine, a la meta ficción, como una forma de literatura o de narrativa que trata los temas del arte y los mecanismos de la ficción en sí mismo.

hermana es el espíritu del monstruo. Esto, porque Ana ha sido influenciada por el filme que acaba de ver y que representa el cine antiguo (2011: 64). También una película del pasado puede tener un fuerte impacto, ya que “el efecto no está presente en la pantalla, sino en la mirada del espectador” (2011: 64)<sup>53</sup>. Así que la línea entre el viejo y el nuevo cine es muy sutil y casi inexistente, ya que no puede contra la imaginación del espectador y, en particular, de los niños (2011: 64). Aquí se trata de la magia del cine dentro del cine, donde el aparato fílmico, como medio cultural, es visible y, de por sí, revela y sugiere, hasta manipular la realidad (2011: 64). Baetens llama a este mecanismo artístico “arte como experiencia” ya que, el hecho de imaginarse el espíritu como encarnado en el partisano es una experiencia mental vivida solo por Ana. Los demás personajes no sienten la misma actitud hacia la realidad circundante (2011: 67).

Se trata, entonces, de evidenciar que cada uno tiene su propia mirada hacia la realidad y que el medio fílmico, en este caso, puede influenciarla de forma distinta.

Además, Baetens propone otro punto sobre el que reflexionar respecto a la película y que se encuentra en su aspecto *intermedial*. La intermedialidad de este filme no se halla simplemente en la presencia del cine dentro del cine o en los ambientes internos inspirados a los cuadros de Vermeer o en la presencia de la literatura, con las continuas referencias a la novela de Maurice Maeterlinck *La vida de las abejas* (1901), sino que se insinúa dentro de la misma mirada de Ana. Frankenstein, personaje proveniente de otra película, insinúa su presencia en la vida de la niña, marcándola drásticamente (Baetens, 2011: 62).

La complejidad de la estructura de esta película y su construcción del sentido requiere un profundo análisis de los elementos que definimos como propios del lenguaje poético dentro del filme. Antes de todo, el concepto de espacio y de tiempo no es definido de una forma muy precisa: leemos una indicación que dice “en un lugar de la meseta castellana” y alude a una época que se inscribe “hacia el 1940”, como si la esfera espacio-temporal estuviera comprimida en un continuo presente que confiere a la historia una consideración universal. Este aspecto, que se desarrolla de la misma forma en la película de Visconti, ya nos previene de la falta de una estructura lineal que se desarrolle respecto a la

---

53 Traducción propia.

acción (Erice, 1998: 13). De hecho, aparte de la ausencia de una definición espacio-temporal, en la estructura de esta película no encontramos ni un prólogo, ni un desencadenamiento de la acción, ni un final definidos: las escenas no se relacionan entre ellas causalmente, sino que se unen a través de asociaciones y analogías. Este aspecto es, sin duda, un elemento poético relacionado con las identificaciones metafóricas o metonímicas que se realizan dentro del discurso poético o, más propiamente, dentro del poema mismo, como hemos definido antes a través de ejemplos de metáforas en el lenguaje cinematográfico.

Un ejemplo significativo de la presencia de estas identificaciones se puede encontrar en la escena en la que vemos a Fernando encerrado en su despacho, mirando a través de su ventana adornada con detalles que recuerdan a los panales de una colmena, con un fondo de color amarillento. Tras un corte y un fundido, la cámara se desplaza a la sala de la proyección donde las niñas están viendo la película de Frankenstein y, en particular, directamente a la pantalla donde aparece la niña con su padre: este cambio repentino de plano es una clara identificación entre las dos figuras de padre-hija. Otro ejemplo podríamos encontrarlo en la escena en la que Fernando aparece encerrado en su despacho, solo, escribiendo su tratado sobre las abejas, siendo él un apicultor. En esta escena, una voz en off nos cuenta lo que está redactando, asociando las palabras a unas imágenes específicas, no solo relacionadas con las abejas y el orden espiritual que gobierna dentro de las colmenas, sino también con imágenes de sus hijas y de su familia, como si ellas también formaran parte de este mundo “previsto, calculado, del que no se puede evadir y en el que ha integrado a todos los suyos. Así pues, se hace patente la referencia al entorno sociopolítico, cargado de fatalismo y de difícil ruptura, del que forma parte” (Pena, 2004: 22). Observamos, así, una analogía con el mundo exterior, una realidad estancada, la de los años '40, después de la guerra civil, de la que es imposible poderse alejar y donde todo aparece como plano e inmutable, como dentro de una colmena de la que es difícil huir.



Fotograma 26. *El espíritu de la colmena* (1973). Victor Erice.

Estas identificaciones y correspondencias simbólicas aluden a un lenguaje esencialmente poético y se refieren en cierto modo también a la permanencia en un tiempo siempre presente, que parece no avanzar nunca, como el que hemos destacado en la consideración de la imagen-tiempo *deleuziana* dentro del cine de Visconti. El mismo concepto de “cine de vidente” está presente también en esta película de una manera intensa y definida: los personajes observan su alrededor sin hacer nada en concreto, sin provocar la acción, sino reflexionando sobre ella y, quizás, en este filme, de una forma aún más simbólica: “Fernando es el observador de la vida social de la colmena. Su rostro es el único que se funde con el ajetreo continuo de la colmena. Forma parte de ella y por tanto se encargará de dictar y transmitir sus leyes, señalando puntualmente dónde está el bien y donde el mal (...). Es éste un destino que está allí, y que a veces se quisiera destruir, pero no es posible” (2004: 23). Aquí es reconocible la función de los protagonistas, que intentan mirar a la realidad, extrayendo sus conclusiones y observando allí donde no es posible actuar.

Teresa, la madre de las niñas, también aparece encerrada en esta colmena, en su espacio limitado a escribir unas cartas destinadas a una persona cuya identidad desconocemos. No obstante, percibimos continuamente la situación de tensión y de dificultad entre marido y mujer, que nunca tendrán una conversación ni un enfrentamiento durante todo el curso del filme. El único momento en el que se encuentran juntos es cuando están en la cama, pero la cámara intensifica la separación, encuadrando antes a ella en primer plano, que finge dormir, y después a él, que la mira preocupado. Nunca veremos las dos caras en un mismo encuadre: en este caso es la cámara la que cumple una función narrativo-poética de contraste, insinuando el hecho de que los dos personajes no poseen prácticamente ninguna relación, de ahí su separación tan evidenciada que los lleva a oponerse mutuamente.

Respecto a esta cuestión, se ha reconocido muchas veces el uso del recurso del *fuera de campo* por parte de Erice, como método inspirado a la filmografía de Robert Bresson. De hecho, el director francés afirmaba que hay que asegurarse de comunicar todo lo posible a través de la inmovilidad y del silencio antes de utilizar la palabra (Bresson, 1979). Este recurso narrativo, junto con el fuera de campo como expresión máxima de la estética de las ausencias, es una elección innovadora y extremadamente poética dentro de la película.

Así que, volviendo a la escena de la cama mencionada anteriormente, solo el ruido de la puerta y las sombras nos sugieren la presencia de Fernando en la habitación, con un fuera de campo. Este recurso está muy bien expresado en las palabras de Robert Bresson que afirma que con este tipo de recurso consiste en: “Ver los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar estas partes. Volverlas independientes a fin de darles una nueva dependencia”, ya que “montar un filme es ligar a las personas las unas con las otras y a los objetos por las miradas” (Filmoteca Nacional de España, 1977: 207 y 210).



Fotograma 27. *El espíritu de la colmena* (1973). Víctor Erice.

También en la escena en la que Teresa se dirige a la estación para enviar su carta, cuando ve aparecer un tren en el que se observan los rostros de las personas que viajan en él, los personajes se presentan solitarios y de nuevo encerrados en un espacio estanco, representando ese mismo estancamiento que hemos descrito anteriormente, al referirnos a la escena de Fernando. En este caso la metáfora adquiere aún mayor espesor semiótico, por cuanto ese tren que representa un espacio cerrado, clausurado, que sugiere el aislamiento social, es a la vez un espacio en movimiento, que simula avanzar, aunque ese desplazamiento, en realidad, nada cambie. Esta continua referencia, aunque no sea explícita, a la situación socio-política vivida por los personajes, es una clara huella de la falta de movimiento y de acción en el filme, donde todo se queda absolutamente inerte. Esta imagen del tren puede leerse, por tanto, como una metáfora del franquismo, un régimen de asfixia, aislamiento y represión, que se esfuerza en aparentar, no obstante, movimiento, cambio, avance. En la misma carta, Teresa habla de las ausencias que está acostumbrada a vivir y a ver, de las derrotas provocadas por la guerra, que ha dejado la realidad estancada y a los personajes suspendidos en una perenne tristeza y soledad. Todos los personajes que vemos en el tren no hablan entre ellos, no se percibe ningún gesto, sino que simplemente asistimos a una falta de diálogo y a la presencia de una ausencia, es decir,



a la incomunicabilidad. Todo esto presupone la profunda herida provocada por la guerra, que se traduce en una imposibilidad por parte de los mismos personajes de salir de esta condición de vencidos.

La falta de contacto físico entre los personajes está acompañada también por una falta de contacto verbal. Jan Baetens (2015)<sup>54</sup>, en este caso, afirma que: “Le rapport entre les mots et leur référent qui perd toute solidité. La parole n’étant plus ancrée dans le réel, l’usage des mots devient potentiellement source de manipulation et de mensonge, tant de la part des adultes que de celle des enfants, en tout cas des enfants plus âgés” (2015: 5). Con esto Baetens quiere subrayar varias cuestiones respecto a la importancia de la oralidad en esta película. El teórico habla de una falta de solidez de la palabra, ya que todos los personajes entre ellos no llevan a cabo verdaderos diálogos, sino que usan las palabras para mentir o para esconder la realidad. El caso más evidente es el de las dos hermanas, Ana e Isabel: especialmente la segunda parece no contestar nunca directamente a las preguntas de su hermana pequeña, escondiéndose detrás de respuestas rápidas e infundadas. Casi siempre, Isabel llena de mentiras la cabeza de Ana quien, por otro lado, la cree constantemente. Lo mismo pasa con la palabra escrita: la madre y el padre pasan la mayoría de su tiempo escribiendo. Sin embargo, estas palabras solo representan su soledad, ya que cada uno escribe por sí mismo: la madre unas cartas para un desconocido del que nunca recibe respuesta y el padre un texto privado y dirigido solo a él mismo (2015: 6-7). Así que, también la palabra representa una separación que Baetens llama “medio amputado” (2015: 8) ya que se convierte en un medio que no permite establecer ningún tipo de contacto con nadie.

Según Baetens, hay una tensión no solo en la relación entre palabra oral y escrita, sino también en “las dos formas de existencia del lenguaje” (2015: 8), es decir, la *semiótica* (el estudio de los signos) y la *semántica* (el estudio de los significados). De hecho, el autor afirma que en esta película se subraya la dificultad de pasar de la semiótica a la semántica, de la realidad de la existencia de una lengua a sus significados (Baetens, 2015: 9). De hecho, “Ana reconoce las palabras que nombran las cosas pero no las comprende” (2015: 9)

---

54 Baetens, J. (2015). “Continuer à écrire rien que pour soi? Notes sur L’Esprit de la ruche de Victor Erice” pp. 1-12. (conferencia, disponible por cortesía del autor).

o no quiere entenderlas. Esto ocurre también con los demás personajes, cuyos discursos parecen estar vacíos e inacabados (2015: 9). Este mecanismo tiene también un impacto sobre el espectador. Hemos visto que la película está llena de referencias metafóricas y alusiones simbólicas, debido también al hecho de que las palabras parecen insuficientes o inconclusas. Esta fuerte presencia de lo simbólico funciona de manera que el espectador no se pregunta mucho sobre los significados de las acciones, de los objetos y de las situaciones que aparecen en la obra entera (2015: 9). Todo está como sometido a una *aura* mágica de fascinación. Esta “tensión entre *semiótica* y *semántica* es la clave de la película” (2015: 10).

Así que, el mecanismo simbólico y metafórico que como espectadores nos propone el filme nos introduce dentro de un juego que es el mismo que se establece entre los personajes protagonistas, componiendo una especie de espejo que refleja, en el circuito externo de comunicación, los mismos procesos interpretativos y sensitivos que se dan en el circuito interno.

Este mismo clima lo encontramos en la mayoría de las obras neorrealistas italianas, en las propias películas de Antonioni o Visconti, donde se nota esta condición de personajes derrotados, incapaces de actuar, de comunicarse entre ellos, que se quedan como inertes delante de las situaciones que se les presentan delante y ante las que no pueden reaccionar. Personajes inactivos, paisajes vacíos y la presencia de lo inadecuado, que volvemos a encontrar en esta obra de Erice. Todo está eclipsado, en un punto intermedio entre la acción y la renuncia. Estos recursos narrativos son la metáfora de una sociedad marcada por la guerra que se siente incapaz de avanzar, quedándose en un estado de perenne espera de algo que, esencialmente, no va a ocurrir. El tiempo comprimido del que nos habla Deleuze es un mecanismo poético que en el *Espíritu de la colmena* (1973) se traduce en tiempo muerto, donde el pasado y el futuro se funden en un presente pesado e insoportable. Lo poético aquí se traduce en motivos simbólicos recurrentes, como la presencia de estos paisajes desolados o una cámara que narra lentamente, a través de largos planos secuencia, para evidenciar la imposibilidad de hacer volver aquellos momentos felices y que nunca pueden retornar: “*El espíritu de la colmena*, rodada en 1973, nos habla de la España de los años cuarenta, describiendo, como hemos visto, un ambiente de derrota, de corrupción moral, las huellas

de una herida profunda dejada por la Guerra Civil. Este cine español producido a lo largo de la década que siguió a la Guerra ha sido denominado como un cine herido” (Pena, 2004: 65).

Reconocemos la influencia que esta película de Víctor Erice ha recibido del neorrealismo, corriente que se propone retratar la misma derrota post-guerra, sufrida por la sociedad italiana en los años cincuenta: “Todos los personajes aparecerán definidos por el trauma de la guerra, constituyendo ésta, como en el cine realizado cuarenta años atrás, la herida que desencadena el melodrama y que lleva a estos seres a vivir una vida desencantada” (2004: 67).

Este desencanto lo encontramos también en la escena en la que al acostarse, las dos hermanas empiezan un diálogo en el que Isabel hace creer a su hermana menor que el monstruo de la película en realidad es un espíritu que se encuentra en la casa abandonada al lado de los ferrocarriles. Lo que para Isabel es pura invención, para Ana adquiere un significado bien preciso y real:

Por lo que respecta a la puesta en escena, en toda la secuencia no existe ningún plano general que nos permita identificar el espacio concreto en el que se encuentran las dos niñas. En el montaje se utilizan primeros planos de Ana e Isabel, mediante planos-contraplanos, siempre en espacios separados, evitando así el plano de situación o “máster” (plano general conjunto). Esta sensación de aislamiento plástico es reforzada con el uso de una iluminación para cada rostro, con una dominante amarilla sobre un fondo negro. De este modo, se consigue aislar y abstraer, como en secuencias anteriores, a los personajes de lo concreto, de lo real/cotidiano. Toda la escena evita así una referencia al “mundo real” para adentrarse en el mundo fantástico-mítico de la iniciación ritual (Erice, 1998: 27).



Fotograma 28. *El espíritu de la colmena* (1973). Víctor Erice.

El aislamiento provoca, inevitablemente, un alejamiento de la realidad que encontramos alrededor. Esta desolación de los personajes y de los espacios del entorno representa un mecanismo metafórico que hallamos también dentro de las películas neorrealistas, donde la realidad aparece filtrada por la mirada de los personajes: es esto lo que caracteriza a esta nueva realidad a la que alude el propio nombre de esta corriente cinematográfica. Un procedimiento similar ocurre en *El espíritu de la colmena*, donde encontramos la subjetividad de los puntos de vista y la independencia de estos últimos respecto a las acciones de la trama. Erice se propone utilizar este lenguaje poético a la manera neorrealista, es decir, usando a los personajes como “videntes”, como perceptores de una realidad que ni siquiera consideran suya, sino en la que se quedan atrapados inevitablemente y de la que prevén las consecuencias sin tener capacidad alguna de reacción. De hecho, durante todo el desarrollo de la película, asistiremos a la presencia de espacios vacíos, de largos *travellings* que marcan una condición de “muerta” de la realidad que se presenta, que no avanza, que se estanca en el encierro y la soledad, donde reconocemos la influencia que directores neorrealistas italianos han tenido en la producción cinematográfica de Erice, especialmente Michelangelo Antonioni: “Este interés por los vacíos nos lleva, claro, hasta Michelangelo Antonioni, cuya película más inmediata, *El*

*eclipse* (*L'eclissi*, 1962), Erice había visto en el Festival de Cannes de 1962. La influencia del director italiano es patente en la disposición dentro del encuadre de los personajes, en la predilección por determinados escenarios y por ciertos paisajes, recurrentes en Antonioni, centrados en una pareja que pasea sin hablarse por un escenario solitario” (Pena, 2004: 21).

Aquí podemos constatar el acercamiento de Erice a la corriente cinematográfica italiana, sobre todo por algunas técnicas utilizadas y que revelan una significativa separación respecto al cine clásico y a su mecanismo narrativo. Se trata, también, de reconocer un tiempo distinto que Erice intenta establecer dentro de la narración y que demuestra una incesante y constante manera de retener el presente: “Erica creó una mutación violenta en el tiempo del relato, que no transcurre en la pantalla, sino en la consciencia de cada espectador, y éste no contempla el filme con sus ojos, sino con la secreta mirada, deudora de una identidad y de un tiempo poético también secretos, que hay de los ojos de cada ser humano” (Fernández-Santos, 1983).

Lo que Fernández-Santos declara aquí es precisamente la concepción particular del tiempo filmico que transcurre dentro del mismo lector-espectador: el tiempo no constituye un desarrollo narrativo respecto a la trama, sino una reflexión íntima del espectador, que interpreta el tiempo como un eterno presente en el que hay que observar el instante casual y no tener una expectativa causal. Con esto entendemos que todo ocurre en la misma escena, en este tiempo interrumpido y es allí mismo cuando tenemos que esperar la aparición de un sentido o, incluso, de una emoción.

El cine neorrealista manifiesta este aspecto dentro del espacio-tiempo de las películas en las que se mantiene esta desolación y esta tristeza del paisaje que proclama la condición estática de la posguerra. Lo mismo ocurre en el cine de Erice y, en concreto, en esta película. El tiempo que se desarrolla, y que hemos definido como estancado, conlleva un carácter elíptico de la misma narración: “Este estilo de narración elíptica había sido acentuado en el montaje final cuando se eliminaron muchos planos de transición: Teresa esperando a las niñas a la salida del cine, el regreso de Fernando en el tálburi, la partida de los hombres del pueblo en busca de Ana o el retorno de Fernando con su hija en brazos. Es por ello que en *El espíritu de la colmena* resulta tan difícil establecer precisiones temporales que vayan más allá de una simple transición día-noche” (Pena, 2004: 51).

La elipsis se convierte aquí en un tipo de recurso narrativo que en muchos aspectos podríamos definir como poético: muchos son los pasajes del día a la noche realizados con un fundido encadenado. Un ejemplo que Jaime Pena nos muestra dentro de su ensayo sobre el filme *El espíritu de la colmena* tiene lugar cuando Ana vuelve a la casa abandonada con su hermana Isabel: la niña se aleja, mira hacia la casa y en un fundido encadenado vemos a la misma niña, en el mismo encuadre, con la misma posición, mirando hacia la casa, con la intención de entrar. La primera impresión para el espectador es que la niña ha decidido entrar. Sin embargo, observamos que la luz ha cambiado y que la niña lleva unas medias diferentes, así que se trata esencialmente de otro día (2004: 51). Consideramos, en este caso, la inmediatez de los pasajes temporales que no dejan tiempo al espectador para darse cuenta claramente de que el tiempo ha pasado y que se trata de otro instante en el que se está desarrollando la escena.

Asistimos así a unos tiempos borrados, vacíos, no expresados. En esta película no percibimos realmente el transcurrir del tiempo, no sabemos si lo que estamos viendo ocurre en un día, en una semana o en un mes. Tenemos una percepción de que más que una vez se disuelve el tiempo en una interpretación estrictamente personal. Los personajes observan la realidad que tienen alrededor, no actúan provocando un cambio en el desarrollo de las acciones y se preocupan de agarrar el presente en el que se encuentran, sin avanzar en la acción. Así que el espectador interpreta su mirada como desea. Retomamos aquí el mismo concepto de cine de autor del que hablábamos en otro capítulo: considerar a los personajes y su mirada en vez de la trama y del cómo ocurren las acciones. Otro ejemplo de esta desconexión temporal podemos encontrarlo en la secuencia del desayuno, cuando el espectador intuye que estamos delante de un espacio-tiempo que los cuatro miembros de la familia están compartiendo: “Siguiendo la tónica dominante que se resiste a encuadrar dentro de un mismo plano a los cuatro miembros de la familia, los veintiún planos que componen esta secuencia son otros tantos planos individuales de Fernando, Teresa, Ana e Isabel, preferentemente frontales y de similar tamaño –planos medios tomados a partir del borde de la mesa alrededor de la cual se sientan–. [...] Individualizado cada uno de los personajes, los *raccords* de miradas son los únicos vínculos entre ellos: es así que podemos establecer que Ana tiene a Isabel a su derecha y a Fernando a su izquierda” (2004: 54).



Fotograma 29. *El espíritu de la colmena* (1973). Víctor Erice.

De aquí extraemos que, a través de este recurso utilizado por Erice, con el que la cámara nunca encuadra a los cuatro personajes juntos, se quiere subrayar la distancia entre ellos que se marca también a nivel espacio-temporal: los personajes están juntos, pero no están, es decir, que la presencia es irrelevante, ya que cada uno está concentrado en su mundo y en su propia mirada hacia la realidad. Esta estrategia define también la “lejanía” sentimental que los separa y que se traduce en incomunicabilidad: nadie es capaz de comunicar y de revelarse a los demás. Se trata de personajes invisibles, que se mueven como fantasmas y que se quedan transparentes solo al ojo del espectador: sin embargo, no hablamos de una transparencia a nivel lógico, sino esencialmente a nivel emocional. De hecho, el espectador no se explica el porqué de muchas situaciones, pero intenta interpretar emocionalmente a los personajes. El objetivo se ha conseguido: atraer la atención del espectador hacia el interior de los protagonistas y no hacia la acción.

Hablamos en este caso de un posible reclamo de lo poético como retorno a la simbolización, a la metáfora, a la condensación del tiempo y a la centralidad del personaje respecto a la acción. Por ejemplo, en la escena del desayuno, encontramos un objeto que adquiere un significado metafórico muy alto dentro de toda la película, el reloj (no en vano

este objeto formaba parte ya de los títulos de crédito). En ese momento vemos a Fernando observar su reloj y dirigir directamente nuestra atención no solo al fugitivo (y en este caso tenemos un interesante ejemplo de metonimia), sino también al mismo concepto de tiempo que, como hemos reconocido anteriormente, es un tiempo estancado que no avanza y que la presencia del reloj marca inexorablemente como aspecto determinante de la “diversidad” narrativa de la película:

El tratamiento del tiempo es uno de los temas más importantes de *El espíritu de la colmena*. La temporalidad está presente en este uso explícito de un objeto, como es el reloj de Fernando, que remite directamente a esta idea. Sin embargo, desde un punto de vista estructural, *El espíritu de la colmena* goza de un tratamiento muchas veces deliberadamente atemporal, con una extrema indefinición acerca de la duración de la historia, resultando casi imposible poder fijar la temporalidad del discurso. Los acontecimientos del orden cotidiano estarían subordinados a una temporalidad de carácter abstracto, que se escapa al orden de lo mesurable. Por otra parte la película parece tener una estructura temporal circular, si bien es obvio que Ana ha experimentado una evolución interior, de carácter irreversible. Esta idea de circularidad remitiría a la estructura temporal del relato mítico y del cuento popular (Erice, 1998: 26).

Por lo tanto, este tiempo es un no-tiempo, una falta de sucesión temporal de acciones que se cierra en el único instante del presente continuo. No podemos definir la duración ni colocar el concepto del tiempo en una dimensión real: a menudo tenemos la sensación de ser incapaces de gestionar la realidad, ya que posiblemente es una realidad “manchada” por la mirada del personaje y que, a veces, se confunde con una condición más surreal, quizás relacionada inevitablemente con el sueño o la imaginación. Es cierto que el concepto de tiempo comprimido, como un perenne presente, es un recurso poético que se impone perfectamente dentro de la narración del relato, ya que también este tiempo así concebido adquiere un valor simbólico muy alto al que la narración está completamente sometida. El espectador, esencialmente, renuncia a su forma de captar el espacio-tiempo de forma causal, concentrándose en los personajes y los elementos formales que caracterizan la película, fuertemente abstracta. “Una abstracción que va a dominar el relato y que es, en definitiva, la consecuencia de este borrado espacio-temporal. (...) Habíamos convenido que estábamos ante una narración elíptica (...). Una puesta en escena que privilegia en todo momento la abstracción. Un relato que avanza a golpe de profundas elipsis que, como agujeros negros, engullen los pilares de la narrativa clásica” (Pena, 2004: 56).



Es este el sentido más poético de la película, donde los mecanismos narrativos abandonan el estilo clásico para adentrarse en una estrategia más acorde con lo poético, donde metáforas y simbolización, también hablando del tiempo de la película, dan origen a espacios escénicos de un valor semántico muy intenso: recordamos, por ejemplo, la estética que rodea a la colmena, las tonalidades de color amarillento como la miel, refiriéndose continuamente a este estado de perenne calma y de estatismo, a este orden del que resulta casi imposible escapar. Los vacíos que aluden a los espacios entre un verso y otro de un poema, donde no existe causalidad, sino solo asociación intuitiva. Con este concepto nos referimos a la posibilidad de considerar las distintas secuencias escénicas de la película o las escenas mismas, según el momento, como unos versos poéticos donde todo se realiza en sí mismo, sin necesidad de estar relacionado con lo que encontramos antes o después.

El uso de la metáfora como recurso poético no se encuentra simplemente en la utilización de una técnica particular de encuadre, o de unos objetos que están muy presentes dentro de la narración o incluso en los paisajes externos desolados, sino que también se halla dentro de las estructuras internas de la casa. Hemos considerado ya la presencia de este decorado que recuerda la colmena, para indicar el paso del tiempo dentro de una dimensión absolutamente fuera de la realidad, aislada, donde metafóricamente todos los personajes están como llevados a responder a un orden superior, que es el de las abejas. Estos insectos están condenados a seguir obedeciendo a un régimen ilógico del que no consiguen librarse. Este simbolismo se relaciona con este mecanismo poético que se insinúa dentro de toda la película y que toma forma en el microcosmos en el que los protagonistas se encuentran encerrados: “Todos estos elementos, junto con otros decorativos, favorecen una lectura metafórica de este espacio. La forma de las ventanas, así como la estructura de las habitaciones de la casa, que aparecen como aisladas unas de otras, hacen referencia a la idea de una colmena. De este modo la organización del espacio interior de la casa parecería reproducir, a nivel de microcosmos, la misma organización que el orden social de la colmena” (Erice, 1998: 27).

Todos los personajes son interrumpidos y bloqueados dentro de estos espacios cerrados y casi laberínticos, metáfora de esta sociedad estancada de la que no consiguen salir y en la que se quedan atrapados. Este mundo en el que se encuentran los personajes

también tiene que ser considerado dentro de la mirada infantil que tiene toda la película: la realidad de Ana se confronta continuamente con la realidad de los adultos y con el entorno, que no podemos distinguir ni siquiera nosotros, los espectadores. La mirada infantil representa, como ya hemos afirmado anteriormente, la mirada poética por excelencia: una relación continúa entre la verdad y el juego, que remite al origen más auténtico de la poesía. Así como hemos constatado anteriormente, Nuñez define la poesía como un acto lúdico e íntimo que implica una consideración de la realidad distinta y, por ciertos aspectos, más mítica: “Estamos (...) también ante una clara alusión a la fuente de la que emanará el relato: una mirada infantil” (Pena, 2004: 66). Este aspecto es subrayado también al comienzo mismo de la película, con su apertura “érase una vez...”, que ya preanuncia el comienzo de un cuento, de un relato visto desde el punto de vista, en este caso, de una niña, que se acerca por primera vez al mundo del cine.

“El cine será tratado aquí como un mito que se concretará en el propio personaje de Frankenstein” (2004: 68). En este momento, el cine se convierte en un recurso mítico al que la niña se aferra para seguir alejada de la realidad de su entorno y volver a crear una dimensión fantasmagórica, que se encuentra entre lo onírico y lo poético. La transposición de lo que Ana ve en la sala de cine en su realidad es como su manera de exorcizar la presencia del monstruo, este espíritu que no es otra cosa sino este orden complejo en el que todos los personajes están sumergidos. Otra vez encontramos una estrategia poética bastante evidente, cuando la figura del monstruo se alterna con la del padre que en ese mismo momento se encuentra en casa. Desde este instante, estas dos figuras estarán relacionadas y se propondrán al espectador en escenas paralelas para sugerir una conexión misteriosa, insinuada y nunca definida claramente.

Incluso esta alusión a un personaje mítico que se yuxtapone a la figura del padre, esta ulterior relación de analogía/contraste se impone como procedimiento poético utilizado continuamente dentro de la película que podría referirse también a un tipo de desarrollo metonímico, donde Frankenstein, el espíritu en el que está atrapada la sociedad y que la gobierna, recuerda, esencialmente a la figura del padre, el apicultor, el que instauro el orden dentro de la colmena, el que se mueve dentro de su palacio en forma de colmena. En un maravilloso contracampo, Erice enseña las dos escenas, la de Frankenstein que se acerca a

la niña y la del padre dentro de su cuarto, delante de la ventana, desplazándose enseguida a los rostros de las dos niñas y trasladando la atención del espectador desde la pantalla a las miradas de las dos hermanas, en particular la de Ana.

A través de la ficción, que aún no es capaz de discriminar, Ana se enfrenta por primera vez a la muerte, como una revelación. Incluso las miradas de las niñas representan en este momento la consecución de un acto poético de gran importancia: el espectador es guiado esencialmente por el punto de vista de la niña, dándonos la impresión de que la analogía entre el padre y el monstruo es elaborada por ella misma, en una libre asociación de imágenes y significados que se reconocen en este aspecto “neorrealista” de la película: una realidad marcada por la mirada de la protagonista, en este caso la niña. Una misma estrategia había sido utilizada también en la *Nouvelle Vague* en *400 golpes* (1959) y, unos años más tarde, en *Cinema Paradiso* (1988), la utilización de un primer plano de los niños que miran la gran pantalla y transfiriendo nuestra mirada de espectadores en la mirada de otros espectadores, en estos casos, todos niños. Un concepto de metacine que restituye a la mirada fílmica un aspecto más íntimo y subjetivo y, por otra parte, también simbólico.

Los niños que asisten a la proyección cinematográfica de la película son el símbolo de la fascinación por el cine. “Erice había centrado su interés en ella a lo largo de la secuencia precedente, pero ahora el interés se va desplazando del contracampo, el doctor Frankenstein, al campo, los espectadores. Es decir: de lo que estos miran a sus propias miradas. Tras el último plano que veremos de la película de Whale, cinco primeros planos frontales de las dos hermanas cierran la secuencia. Ana, que no puede apartar los ojos de la pantalla, interroga por dos veces a Isabel. Cuando esta finalmente le contesta, lo hace entrando en campo por la derecha, violentando el espacio diegético de Ana y remitiéndola a una explicación posterior” (2004: 77).



Fotograma 30. *El espíritu de la colmena* (1973). Víctor Erice.



Fotograma 31. *Cinema Paradiso* (1988). Giuseppe Tornatore.



Fotograma 32. *Los 400 golpes* (1959). François Truffaut.

Con esta digresión, Pena quiere subrayar la importancia de la escena por el uso de un punto de vista distinto que remite a la mirada de la niña: con este recurso reconocemos que lo que vamos a ver a lo largo de la película estará esencialmente marcado por la mirada de Ana y por su interpretación de la realidad. No hay nada más neorrealista que este aspecto, es decir, que la realidad a la que nos asomemos en esta película esté filtrada por el ojo de los protagonistas. Así que, también en este aspecto, hablamos de “cine de vidente” (Deleuze, 1987): esto porque, como veremos, los personajes pierden completamente las motivaciones sensorio-motrices, para adquirir aquellas de observadores. Otra vez, nos encontramos delante de otro elemento por el que entendemos que los personajes en realidad no poseen ningún tipo de objetivo ni finalidad, asumiendo un rol distinto.

Podríamos hablar en este caso de la “imagen-espejo”, es decir, de un cine (al igual que ocurría con el neorrealista) que no reproduce la realidad tal y como es, de manera objetiva, sino como el reflejo de lo que los mismos personajes perciben en ella: ellos mismos son como enigmas, opacos, como si escondieran algo, pero no sabemos qué: “El cine es la actualización de ese espejo en cuyo otro lado han quedado encerradas las sombras que un día volverán a la vida” (Losilla, 2011: 55). Este misterio es el que se intuye en la misma película de Erice y le confiere un aspecto más poético, por este motivo: la poesía reside en esta capacidad de centrarse en una mirada más íntima, más simbólica. Gracias al uso de determinadas técnicas cinematográficas que dejan espacio a la interpretación, la película de Erice también lo consigue. La mirada a través de otra mirada es el recurso más íntimo que Erice utiliza para destacar este sentido poético y revelar la realidad bajo un punto de vista distinto.

La misma cámara recurre a estrategias concretas y muy precisas para definir unas estructuras poéticas presentes dentro del filme. Si analizamos la secuencia en la que aparece la casa abandonada, donde está “el espíritu”, podemos considerar varios elementos del montaje y de la técnica cinematográfica utilizados por Erice que nos llevan a definir este fragmento como poético. El director utiliza unos fundidos encadenados para marcar el paso del tiempo, cuyo uso podría emparentarse al de la anáfora en poesía, es decir, la repetición de una palabra al principio del verso: lo mismo ocurre en esta secuencia donde, en el paso de una escena a la otra, por fundido encadenado, se repite siempre la misma imagen de las

dos niñas en el encuadre que avanzan hacia la casa abandonada: “Estos fundidos encadenados sobre los planos generales de las niñas, mientras se van acercando a la casa, no significan tanto una elipsis temporal (tiempo cronológico o externo) como la construcción del “tempo” (tiempo interior o subjetivo) que viven las protagonistas y del que nos contagiamos como espectadores” (Erice, 1998: 30).

Esta interesante estrategia filmica utilizada por Erice permite dar no solo un ritmo a la escena, sino también un tiempo, que es el que las niñas sienten pasar al acercarse al “monstruo”. Es como si a través de la repetición de esta escena, se midiera la emoción que Ana e Isabel sienten acercándose a la casa.

Este momento “anafórico” en la composición estructural de la secuencia es un claro ejemplo de que, aunque el tiempo que percibimos sea el de las niñas, consideramos la repetición como un aspecto que nos reenvía al hecho de que todo lo que ocurre es imposible de captar a nivel cronológico: repetir una imagen en su composición precisa en el encuadre, aunque no sea exactamente idéntica a la precedente o a la sucesiva, remite a un tiempo condensado e inerte, que no avanza y que se repite muchas veces sin desarrollar una acción precisa. Posiblemente, las repeticiones en este caso son utilizadas por Erice también para marcar la idea de la llegada de un cambio, que se producirá en el momento en que Ana encuentre al “espíritu”. Estos “pequeños pasos” hacia el cumplimiento del rito, es decir, el encuentro, evidencian la toma de consciencia de la niña respecto a un cambio que le hará percibir la realidad de una forma completamente distinta: “Para Ana este encuentro con el espíritu será vivido como un hecho verdadero. Toda la iconografía y la ambientación sonora están en función de ese rito de iniciación en el que Isabel y Ana ocupan distintas funciones: lo que para Isabel es un juego y una ficción, para Ana es un acontecimiento real” (Erice, 1998: 30).

Toda esta secuencia de imágenes repetidas está realizada para que se cumpla este rito y para que el encuentro ocurra de una forma mítica, marcado por la presencia de una ausencia, es decir, por la falta del sonido: el silencio predomina indiscutiblemente en las escenas, dándole un carácter casi sagrado y cumpliendo también la ruptura que desde este momento se dará entre las dos hermanas. De hecho, Ana, después del encuentro con el espíritu (el fugitivo), empezará a llevar a cabo un proceso de evolución interior que la

aislará más de su hermana y de su entorno. La alusión a lo simbólico está también aquí muy presente: cuando Ana se da cuenta de que realmente hay algo en la casa (y que supuestamente puede ser su espíritu), todo lo que desde este momento vivirá estará relacionado con este encuentro, asumiendo un significado fundamental para ella. La referencia a la muerte, que se asocia por analogía a lo que la niña ha visto dentro de la película de Frankenstein, será un motivo recurrente en todo el filme a partir de ahora: como cuando Isabel juega a ponerse el pintalabios con la sangre del arañazo provocado por el gato o cuando finge afeitarse con su hermana Isabel con un cuchillo, o también cuando se pone sobre las vías del ferrocarril casi como atraída por aquel peligro de muerte, antes de la llegada del tren.

En una de las escenas de la escuela, una niña lee un poema de Rosalía de Castro en castellano que parece otra vez retomar el tema de la muerte y que se queda dentro del mismo clima de misterio y de misticismo vivido por Ana.

Ya ni rencor ni desprecio,  
ya ni temor de mudanza,  
tan sólo sed... , una sed  
de un no sé qué me mata.  
Ríos de vida, ¿do vais?  
¡Aire!, que el aire me falta.  
-¿Qué ves en el fondo oscuro?  
¿Qué ves que tiembles y callas?  
-¡No veo! Miro cual mira  
un ciego al sol cara a cara.  
Yo voy a caer en donde  
nunca el que cae se levanta.

Este poema marca el ritmo de la escena, donde Ana parece la única que lo está escuchando con total atención, junto con la maestra. Otra vez, se percibe la presencia de una analogía con lo ocurrido antes, con el sentido de muerte que encontramos en todo el filme y que aquí asume un significado concretamente poético, considerando especialmente la mirada misteriosa de la niña, que al final de la lectura del poema “mira al frente, fuera del campo, como interpelando al espectador, pidiéndole una explicación sobre lo que acaba de leer” (Pena, 2004: 92). La respuesta filmica a esta mirada es el silencio, después del cual volvemos a la casa a través de un fundido. Esta mirada recuerda precisamente el final de una película emblemática: *La dolce vita* (1960), de Federico Fellini. En un contexto completamente distinto, encontramos una mirada hacia la cámara, como una petición de ayuda, como una llamada al espectador para que se involucre en lo que está sucediendo en el espacio filmico, una forma de hacer que el espectador participe también en el desarrollo de la escena. Incluso en estos ojos que miran a la cámara se encuentra un elemento poético de gran relevancia, que podríamos considerar un clímax: desde la última palabra del poema que es “levanta”, en un acto de ascenso, la niña levanta justamente la mirada hacia el espectador, en un *crescendo* de intensidad donde se pasa de la palabra directamente a la acción.

Otra alusión a la muerte se encuentra en la escena donde Isabel, después de gritar, se tira al suelo como inerte. Ana, en principio, se queda incrédula respecto a la condición de su hermana, pensando enseguida que está fingiendo. Sin embargo, conecta este acontecimiento con la posible presencia del espíritu, cerrando la ventana por la que podría haber entrado. Esta escena es también un *clímax*: Ana, inicialmente, es consciente de una posible broma por parte de Isabel; sin embargo, acordándose del espíritu, empieza poco a poco a pensar que la hermana pueda de verdad estar muerta. Empieza así a buscar ayuda, pero pronto se dará cuenta de que el cuerpo de su hermana ha desaparecido. La desaparición de Isabel provoca en Ana una incapacidad en reaccionar y entender si lo que ha visto es real o no, lo mismo que ocurre en el espectador. La sensación se repite cuando Ana oye unos pasos y, al mismo tiempo, las puertas del balcón se abren: una mano con un guante se acerca a su rostro, sujetándola, hasta que se descubre que se trata de Isabel, que lleva puesta la ropa de su padre encima.



El límite sutil entre el juego y la verdad es una estrategia narrativa que se repite también en la conexión que en el filme se establece entre Fernando y el monstruo: “Con su broma quizá Isabel no pretendiese otra cosa que escenificar la muerte de María, la niña de *El doctor Frankenstein*, pero lo que ha provocado es el definitivo alejamiento de Ana y el fin de la complicidad fraternal. Su hermana pequeña apenas volverá a articular palabra, refugiándose en una progresiva introspección (...) que condicionará sus actos futuros” (Pena, 2004: 97).

Jaime Pena recuerda el punto de vista de Santos Zunzunegui (1994), que considera en este momento el pasaje de una mirada exterior a una mirada interior que sería la única capaz de liberar a Ana y meterse al mismo nivel del espíritu, como en una dimensión invisible y, por ciertos aspectos, maligna. De hecho, la alegoría continúa y se cumple en la escena sucesiva, cuando Ana baja viendo a todos los niños junto a su hermana Isabel saltar alrededor de una hoguera y cuando, de repente, la imagen de la misma Isabel se “congela” encima del fuego, como matándola simbólicamente: “El salto de Isabel es la expresión del deseo de Ana: su mirada interior actúa sobre el relato, modulándolo a su antojo. Para ello se sirve de su propia experiencia: Isabel muere del mismo modo como había muerto el monstruo en la película de Whale al incendiar el gentío el molino en el que se había refugiado. Ahora Isabel se muere de verdad para Ana, pasando a desempeñar un papel secundario y pasivo” (2004: 98).

La escena en cuestión desvela también un significado alegórico muy importante, donde Ana cumple un acto de venganza, haciendo “morir” a Isabel y asumiendo el poder de utilizar elementos de la realidad para enseñar su entorno de modo distinto, más subjetivo e íntimo. También este acto se reconoce como poético, por el uso de estas analogías dentro de la estructura narrativa. Las identificaciones siguen insinuándose en la narración, asumiendo un importante significado como recursos utilizados por el director para seguir comparando el mundo de Ana con la realidad, entre la mirada exterior y la interior de la niña. En la escena en la que se cumple el encuentro de la niña con el fugitivo, ella misma le da el abrigo de su padre, acto que testimonia la identificación del “monstruo” con Fernando, que se ha realizado como un rito. Justo cuando se encuentra el cadáver del fugitivo y Fernando tiene que justificar la presencia de su ropa en el cuerpo del cadáver, notamos que este

mismo se encuentra dentro de la sala de cine, justamente donde Ana ha asistido a la proyección cinematográfica de Frankenstein, que sigue comparándose con el fugitivo, el espíritu, el monstruo: “El monstruo retorna al lugar donde nació y la puesta en escena subraya esta perversa paradoja. Su ejemplaridad simbólica constituye una turbadora reflexión en torno a la muerte del cinematógrafo, entendido este como espectáculo de masa [...]. La cámara ocupa la posición que antes ocupara el proyector cinematográfico; el cadáver, el lugar del público. Donde ahora la luz diurna desvela la cara verdadera de la realidad, la muerte, antes las sombras possibilitaban la existencia de otra luz, la del cine, y ésta la de otra realidad, la vida soñada” (Pena, 2004: 103).

Desde este punto de vista se considera la muerte del cine como relacionada con la muerte del monstruo, ligada al cumplimiento de un destino ya anunciado desde el principio a través de las numerosas identificaciones y analogías que hemos desvelado anteriormente. La muerte, que en esta película parece sugerida continuamente, pero nunca mostrada en su cruda realidad, adquiere casi una falta de su dimensión real: “A propósito de la secuencia del cadáver del fugitivo exhibido frente a la pantalla del cine, avanzaba una reflexión sobre la imposibilidad del clasicismo cinematográfico. Éste se había caracterizado por la metaforización de la muerte y por la sistemática renuncia a mostrar el cadáver (...). Lo que impulsa a Ana en su descubrimiento progresivo de la muerte y del cadáver –el tacto de la sangre, una nueva sinécdoque– es esta falla del cine clásico, ejemplificada en el filme de Whale. La imposibilidad de un lenguaje clásico en *El espíritu de la colmena* derivaría de la imposibilidad de seguir ocultando el cadáver y, consiguientemente, de trascender lo real” (Pena, 2004: 107). Del cadáver solo se ven los pies; Ana intuye la muerte del fugitivo al ver el reloj en las manos del padre, cuando debería haber estado en el bolsillo del abrigo que ella misma había llevado al hombre; otra vez, la niña intuye la muerte tocando una mancha de sangre, aún fresca, presente en una piedra donde se encontraba el fugitivo antes morir. Todo es sugerido y se queda en la intuición: la niña que mira y reflexiona sobre objetos, situaciones, hechos que no son explicados, sino interpretados por la mirada de la protagonista: otra vez, se asiste a un ejemplo de cine de videntes, de observadores. Todo sugiere algo que podría pasar, pero nada es cierto: “Ana pasa de ser simple enunciativa/espectadora de un subtexto -El doctor Frankenstein- a enunciativa/narradora en primera persona del propio texto -El espíritu de la colmena-. Lo que sigue sólo puede

acontecer en su imaginación: es por eso que, basándose en su propia experiencia, Ana/Erice imita la puesta en escena de James Whale: el monstruo se agacha al lado de Ana, nueva María, y le toca el hombro. La niña, que ya sabe cómo acaban estas cosas, opta por no moverse y cierra los ojos aguardando lo inevitable. Pero no sabe que, al cerrar los ojos, niega cualquier posibilidad de seguir enunciando, por lo que de nuevo cede el paso a la realidad” (Pena, 2004: 110).

Asistimos sencillamente a un cambio de narración: el punto de vista cambia al de la niña, Ana, protagonista de la película. Sin embargo, será ella quien plasme la realidad siguiendo su intuición y transformando sus pensamientos y su imaginación en imágenes que el espectador confundirá con la realidad. Lo poético, en este sentido, se encuentra en esta capacidad por parte de Erice de crear una estructura fílmica donde el discurso no toma una única dirección, sino que se deja leer por múltiples interpretaciones, con el uso de unos elementos poéticos, como son las figuras retóricas elaboradas gracias al movimiento de la cámara y algunos otros elementos comparables a aquellos que constituyen un poema.

Lo que Erice sugiere es la eventualidad de una nueva interpretación de lo real. Los recursos utilizados en esta película, por lo tanto, intentan buscar otro tipo de representación que no se realice simplemente en el desarrollo de una historia, sino que experimente otro tipo de creación de esta misma realidad, considerando, por cierto, elementos del cine neorrealista italiano. La época en la que se desarrolla el Neorrealismo contiene parecidos a nivel social con la época en la que Erice realiza la película: el régimen franquista estaba descomponiéndose y esto dejaba la posibilidad de representar artísticamente esta caída y lo que habría sido la consecuencia de la misma. Erice decide representar una época, la de después de la Guerra Civil, que se queda desolada, inerte, bloqueada por la imposibilidad de expresarse a causa de los límites impuestos por el régimen.

Esta colmena en la que se encuentra la sociedad es la bola transparente de la que todo se ve, sin embargo, nada se puede hacer, porque un mínimo movimiento podría hacerla explotar. Esta metáfora se realiza a lo largo de todo el filme, hasta la última escena donde encontramos un final abierto: “Un final abierto que presenta a una Ana que se niega a renunciar a sus ensoñaciones y a ser derrotada por la realidad. Soy consciente de que es una forma de hacer trampa, pero si volvemos atrás, a las fases iniciales del guion, justo

antes de que éste adoptase su estructura final, podemos descubrir el futuro de Ana: una profesora de unos treinta años que regresa al pueblo para asistir al entierro de su padre y que aún sigue traumatizada por el suceso que vivió en su infancia. Ciertas heridas precisan de un tiempo (demasiado) prolongado para poder cicatrizar. Y en ocasiones nunca cicatrizan” (Pena, 2004: 114).

El final abierto de esta película, en el que no se aclara si lo que Ana está viviendo es un sueño, la realidad o simplemente su imaginación, es una clara estrategia utilizada por el director para conseguir la libre interpretación. En un primer borrador del guion de *El espíritu de la colmena*, Erice utilizó el personaje de Ana, ya adulta, dirigiéndose hacia el entierro de su padre, como prólogo del filme. Esta imagen, de alguna forma, intenta dar a la película una cierta justificación narrativa, que desaparece al borrar esta misma escena, adquiriendo una significación distinta, insertándose en un discurso esencialmente poético. Así que, en definitiva, la película de Erice intenta romper con el discurso narrativo, adquiriendo una manera de relatar la historia de una forma completamente diferente, a través de una mirada más dirigida hacia los personajes que hacia el desarrollo de la historia, que sigue un punto de vista íntimo y subjetivo de los protagonistas, que se convierten en meros observadores de la realidad, además de contener también estructuras poéticas, como se ha ejemplificado anteriormente con el uso de fundidos encadenados o de repeticiones anafóricas del mismo encuadre; por no hablar, finalmente, del uso de recursos poéticos como la metáfora, la metonimia o la sinécdoque. Estrategias filmicas que recuerdan al Neorrealismo de Visconti y Antonioni, con el que Erice comparte muchas de las técnicas narrativas, tanto en este filme como en otros largometrajes de su corta pero fundamental filmografía.

# Conclusiones:

## posibilidades y límites de un cine de poesía

Después de haber identificado los rasgos principales que definirían la especificidad de ese *cine de poesía* a cuya búsqueda se ha entregado esta investigación, nos centraremos en estas conclusiones en atender a los posibles límites que derivan de este mismo estudio, revisando algunos de los elementos que hemos analizado y precisando su validez dentro de la definición de cine poético.

Al comienzo de nuestra investigación, hicimos un repaso de la tradición de los estudios de las relaciones entre cine y literatura que partían, casi siempre, de la constatación de las analogías del primero con el teatro y la novela, como géneros con un gran potencial narrativo y propensión a contar historias. Sin embargo, también atendimos a las especificidades del cine como lenguaje, a las diferencias que lo identifican como medio, más allá de los procedimientos o elementos que pueda compartir con otras artes. Repasamos el punto de vista de algunos cineastas respecto a esta cuestión, como el de Jean Epstein (1924), según el cual el cine propone una mirada diferente con respecto a otras artes, enseñando al ojo humano detalles o elementos que normalmente permanecen invisibles, construyendo una experiencia de la realidad (en este caso visual) completamente nueva. Esta característica es una de las prerrogativas también de la poesía. No es casual que muchos otros cineastas y estudiosos hayan mencionado esta cercanía del cine con la poesía, como Béla Balazs (1924), que consideró el primer plano como uno de los elementos más poéticos del cine, por el hecho de que la expresión facial, mostrada al detalle, retoma la intensidad de un verso poético que la literatura narrativa no puede expresar de forma tan directa.

Consideramos imprescindible, en su momento, analizar también la variedad de puntos de vista que pueden adoptarse en el filme y recordamos la teoría de Verstraten

(2012) acerca del discurso libre indirecto pasoliniano, que consigue que el director “hable” a través de la mirada del personaje, creando una especie de ambigüedad con la que no sabemos si asistimos a la visión de un personaje o del narrador, siendo esta ambigüedad uno de los elementos que a lo largo de nuestro trabajo hemos definido como *poéticos*. La consideración de Verstraten, recordemos, señalaba que el hecho de que este tipo de cine fuese subjetivo e irracional no bastaba para definirlo como un cine de poesía y que más bien deberíamos considerar el uso de este punto de vista por parte de Pasolini y otros directores como un recurso análogo al utilizado en la prosa moderna por autores como Kafka, Virginia Woolf o James Joyce (Verstraten, 2012: 130). De hecho, más allá de estos tres ejemplos paradigmáticos, han sido muchos los escritores contemporáneos que han utilizado el estilo indirecto libre. En todas las descripciones de los personajes, en todos los diálogos, está presente un punto de vista en cierto modo ambiguo en el que no se explicita si lo que se dice proviene del narrador o si enfoca un punto de vista específico de un personaje en concreto (Pasolini, 1972). Esta bivocalidad o apertura a la voz ajena (alteridad) es uno de los fundamentos del dialogismo literario que estudiara Mijail Bajtín a propósito de la novela polifónica de Dostoievski (1963). El discurso indirecto libre, que también puede identificarse en el medio cinematográfico, es la “forma más importante de interferencia entre el discurso narrativo y el de los personajes”. Como forma de la composición verbal es un recurso técnico que se convierte en una estrategia dialogizante de la subjetividad (Sánchez-Mesa 1999: 196). El cine de poesía, por tanto, será siempre un cine que explorará y explotará los recursos de la palabra y la imagen dialógicas, abiertas a la pluralidad de sentidos en el encuentro del lector-espectador con la propuesta de significación textual.

Ahora bien, si estos elementos de ambigüedad y de imprecisión con respecto al punto de vista de la escritura en prosa o de la escritura fílmica son a su vez insuficientes, en el sentido de que no bastan para definir un cine de poesía según Verstraten, ¿en qué rasgos hemos de basarnos para afirmar la poeticidad de un filme?, ¿cómo acotar con rigurosidad el concepto que este trabajo intenta definir? Por supuesto, en estos mismos límites, en esta misma ambigüedad. Nuestro estudio sobre el cine de poesía ha intentado considerar la cuestión no solo hablando de semiótica del cine, sino también considerando el plano

discursivo, es decir, ensayando una semiótica del discurso en la que encontramos las características de esa poeticidad cinematográfica que buscamos.

En estas conclusiones nos parece vital retomar las ideas principales que se han trabajado a lo largo de esta investigación, para elaborar el catálogo de características que, a nuestros ojos, hacen que podamos considerar un filme como poético y, por tanto, nos permiten finalmente definir este concepto de cine poético que venimos rastreando. Víctor Amar, en su ensayo *Poesía y cine: un ensayo entre palabra e imagen* (2003), tomando en cuenta las similitudes entre el discurso poético y el discurso filmico, en relación al tipo de receptor que ambos discursos generan, afirma que: “Los receptores de poesía o cine, en nuestra opinión, suelen mantener una actitud de las menos pasivas ante el ejercicio creativo (antes, durante y después de deleite). Para ellos no es un mero entretenimiento, existen unos planteamientos de disfrute, de análisis, etc., que vienen dados por la capacidad reflexiva, de examen o bien de selección y evocación que posean los potenciales destinatarios de un poema o un film” (Amar, 2003: 2).

Esta teoría de la “mirada constructora” es una de las claves de nuestra investigación, que también hemos abarcado dentro del concepto de “espacio textual” (Talens, 2010). Estos filmes que consideramos poéticos están escritos y realizados, no para representar un correlato referencial o comunicar un significado previo establecido (además de modo narrativo), sino para generar un espacio de *posibilidades de sentido* que el lector-espectador debe construir y concretar, a través de toda una serie de procedimientos formales que hemos ido señalando a lo largo del trabajo. De hecho, consideramos la película poética como un espacio único donde los espectadores construyen su propio sentido, que no alude a ninguna anécdota narrativa, pues “cada elemento remitiría operacionalmente a otros elementos dentro de la inmanencia del sistema cerrado que construye el espacio textual” (Talens, 2010: 63). Talens hace una distinción entre el discurso narrativo, donde “la articulación de los acontecimientos se establece respecto a una lógica que la vuelve verosímil. Dicha verosimilitud se basa en un desplazamiento de lo temporal hacia lo causal” (2010: 65) y el discurso poético, donde, “por el contrario, la articulación, no sometida a acontecimientos, es azarosa, en el sentido en que no constituye un universo cerrado en sí mismo sino una sucesión de fragmentos” (2010: 65). Con “cerrado” aquí

Talens se refiere al hecho de que en un discurso narrativo un acontecimiento provoca otro acontecimiento en un mecanismo que podemos definir como causal y oclusivo, mientras que un discurso poético está “abierto” a diferentes posibilidades de significado y obliga a un proceso de re-creación y re-construcción del sentido por parte del receptor (hablamos, claro está, de los procedimientos más comunes en la prosa narrativa, lo cual no significa que dejemos de contemplar la posibilidad de otras formas narrativas más experimentales o vanguardistas que, de hecho, generan relatos abiertos y no sometidos a la lógica causa-efecto).

Así que los receptores, en un cine de poesía, participan de y construyen el significado de la película, conectando los fragmentos dentro del espacio textual fílmico, que es el único lugar donde se realiza el sentido del filme y donde no solo las “presencias” adquieren un significado, sino también las “ausencias” (lo sugerido, lo que no aparece, lo invisible). Estas últimas constituyen la clave para mirar un filme construyendo e interpretando de forma múltiple.

Otra reflexión esencial a lo largo de nuestro trabajo, volviendo a Amar (2003), es la que atiende, no solo al disfrute o deleite inscrito en el acto de lectura del texto fílmico (concepto conectado claramente a la *jouissance* barthesiana), sino también a los procesos de “evocación” que se dan en este tipo de receptores, refiriéndose a la disposición que poseen respecto a impresiones emotivas que se relacionan también con su mundo inconsciente (esto es, con el universo de los deseos, instintos, recuerdos o miedos del receptor). Esta implicación emocional del receptor en el proceso de lectura del texto fílmico es otro de los elementos que en este trabajo hemos considerado, de hecho, como poéticos.

Escribir una poesía, como escribir un guion para cine, es más que escribir. Tal vez sea escribir con silencios y miradas, con movimientos y pausas que ponen en acción un complejo universo de imágenes y sonidos que podrían establecer un sinnúmero de relaciones entre sí, jugando con las impresiones o el inconsciente, produciendo ambigüedades o concreciones reales, provocando formas invisibles en nuestra imaginación o en nuestras retinas, que rechazamos o abrazamos en plena sintonía (Amar, 2003: 2).

Esa posibilidad por parte de la poesía y del cine “poético” de producir miradas silenciosas, pausas, elipsis, vacíos y las propias ambigüedades que acabamos de considerar,



constituye también una de las claves teóricas de nuestro trabajo. Estas ambigüedades se relacionan con la posibilidad por parte de este cine y de la poesía de crear unos sentidos ambiguos en los receptores y, por ello, diversos, dispares, logrando que cada acto de interpretación sea único. Además, Amar subraya el hecho de que la empatía, la emoción y el talento son elementos que se encuentran como común denominador entre poesía y cine, porque ambas buscan la estimulación de los sentidos y la percepción del placer (2003: 3). Con esto, Amar se refiere esencialmente al hecho de que la plurisignificación o ambigüedad es una parte esencial del lenguaje cinematográfico y poético. El cine y la poesía serían dos artes que se corresponden y se complementan. Estas dos artes se basan en el “comprender” sintiendo y en el sentir aprendiendo, y ambas tienen la capacidad de provocar un cierto encantamiento; este poder cautivador y fascinador, en el caso del cine, se acentúa aún más por las condiciones materiales que rodean al proceso de recepción, como puede ser la oscuridad de la sala, el sonido, la disposición de las butacas o la grandiosidad de la pantalla (Gubern, 2004).

Pero, como hemos señalado, no basta un solo elemento de los considerados en este trabajo para definir un tipo de cine como poético. Es precisamente el compendio de todos los aspectos que hemos ido señalando a lo largo de este trabajo lo que nos ofrece la posibilidad de concebir un cine de poesía. En esta reflexión de Amar se concitan algunos de los elementos más importantes de ese nexo entre el cine y el discurso poético que hemos ido considerando a lo largo de nuestra investigación: “La poesía y el cine, quizás, tengan más elementos en común que los aglutinan que los que propiamente los separan. El poeta y el cineasta caminan llevados de la mano de la inspiración [...]. La poesía y el cine, o viceversa, son ritmo y montaje; fragmentación y velocidad; vitalidad y exaltación espectacular; metáfora/tragedia y estética de la sensualidad; armonía y sensibilidad, es decir, verso y planificación” (Amar, 2003: 5).

Así que, tras estas reflexiones, definimos las dos artes, poesía y cine, como complementarias, como dos maneras cercanas de interpretar e imaginar la realidad, con un componente emotivo y sensorial importante: dos maneras similares de manejar el tiempo y de condensarlo, superando la temporalidad lineal y cronológica que impone el pensamiento

lógico. No en vano hemos considerado el cine y la poesía en este trabajo como *artes del tiempo*.

### ¿Estructura poética o discurso poético?

Si consideramos el cine como un lenguaje, que tendría en el montaje su sintaxis propia, podríamos afirmar que la base fundamental de ese lenguaje sería el plano, entendido como unidad mínima significativa constituida por varios fotogramas: solo cuando el director compone una película, plano tras plano, a través del montaje, podemos ver el filme entero y percibirlo como algo unitario. Pero el filme posee una naturaleza fragmentaria. Toda la historia que se cuenta dentro de una película se elabora a través de la fragmentación misma del espacio y del tiempo. El espacio constituido por el decorado y el entorno en el que se construye la acción más el tiempo del relato en el que se desarrolla la historia, que puede ser igual o no en la ficción y en la realidad, además de la presencia de la cámara a través de fundidos, iluminación etc., son los dos elementos que determinan este aspecto fragmentario. Lo que el cine ha propuesto como característica novedosa ha sido la destrucción del principio de continuidad, creando la discontinuidad dentro del arte visual, que se expresa a través de algunos elementos en concreto, como la elipsis. En esta investigación hemos considerado la naturaleza fragmentaria del cine como un nexo más que lo emparenta con la poesía, pues esta actúa de la misma forma, generando la unidad del poema solo a partir de una estructura fragmentaria, con unos versos que presuponen continuas pausas y cesuras. Este es, pues, otro elemento que hace que consideremos el lenguaje cinematográfico y el lenguaje poético como lenguajes vinculados entre sí, incluso complementarios. La narrativa literaria en prosa se separa del cine en este punto, ya que lo que garantiza al lector la comprensión y aceptación del *pacto ficcional* es esencialmente una continuidad estilística en la escritura que, respecto al cine, solo encontramos dentro del guion: las imágenes montadas en una película no aseguran la fluidez de un “cuerpo” que en realidad aparece desmontado y fragmentario, fragmentariedad que sí hallamos también en la poesía y en su manifestación escrita más común, el poema en verso o prosa. Hemos visto a lo largo de este trabajo que poema y película, como producciones artísticas, mantienen

una estructura similar, marcada también por el uso de algunas figuras retóricas que, desde el punto de vista semiótico, poseen una cierta similitud.

Tras delinear las características fundamentales del lenguaje cinematográfico y el poético, tras repasar la tradición teórica que desde diversas disciplinas ha prestado atención a las relaciones intermediales cine-poesía, consideramos que las bases teóricas para hablar de un discurso *poético* dentro del cine estaban sentadas, por lo que pasamos, precisamente, a buscar las especificidades propias de esos filmes que podrían definirse como poéticos. Es decir, una vez analizados los posibles vasos comunicantes entre la poesía y el cine, estuvimos en disposición ya de afirmar que era posible concebir un cine de poesía que sería, ni más ni menos, aquel que lograra borrar con mayor empeño la distancia entre cine y poesía y que desarrollara esos vínculos que unen a ambos discursos, convirtiendo los elementos poéticos en los elementos estructurales y compositivos más significativos del filme, sin supeditarlos a los elementos puramente narrativos.

Recordemos que cuando hablamos de discurso, nos referimos siempre a una forma de lenguaje escrito o hablado que, según Jakobson (1959), se compone de seis funciones esenciales, dentro de un cuadro bien establecido:

El DESTINADOR manda un MENSAJE al DESTINATARIO. Para que sea operante, el mensaje requiere un CONTEXTO de referencia [...] que el destinatario pueda captar, ya verbal, ya susceptible de verbalización; un CÓDIGO del todo, o en parte cuando menos común a destinador y destinatario [...]; y, por fin, un CONTACTO, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación (Jakobson, 1959: 352).

El lenguaje cumple diferentes funciones. Sin embargo, nos centramos en lo que Jakobson define como “función poética” del lenguaje, es decir, “la orientación hacia el mensaje como tal” (Jakobson, 1959: 358). Esta función no se atribuye solo a la poesía como género literario, sino que se puede referir a cualquier tipo de lenguaje y, en el lenguaje verbal, se focaliza en el aspecto fónico de las palabras, en la construcción de las frases o en la elección de las palabras. Jakobson, entonces, habla de una función “estética” que se separa de los contenidos.

Tras haber recordado la noción jakobsoniana de función, queda más claro el concepto de discurso poético referido al mensaje, a su “subjetividad”, al uso de determinados recursos poéticos y que contendría todas las características que hemos delineado hasta ahora en ese cine que queremos calificar como “poético”. Así que, cuando hablamos de poesía, hemos de separar dos realidades diferentes. De un lado estaría la poesía lírica propiamente dicha, como género literario o tipo de discurso con unas reglas definidas de ritmo, métrica, musicalidad, acumulación de imágenes, brevedad, etc..., y de otro lado, estaría ese sentido más figurado y abstracto, que hemos delimitado a lo largo de nuestro trabajo, que hace que podamos definir como poéticas ciertas experiencias estéticas y producciones artísticas de naturaleza dispar.

Yendo más allá de esta consideración y retomando el pensamiento de Rafael Núñez Ramos (2008), creemos esencial para articular estas conclusiones el concepto de “poema como imagen” que este describe en su ensayo *La poesía*. El autor afirma la existencia en el poema de una unidad de sentido: “El lector espera, entonces, que en el poema nada sobre ni nada falte y que todo funcione dentro de un orden semántico en el que confluya y en el que se integre la información. En la medida en que el significado sigue operando en el poema ha de ser organizado en una estructura lógico-semántica profunda que es la que permite, por ejemplo, resumirlo o establecer su tema y, por tanto, aprehenderlo como un objeto único y no como una yuxtaposición de objetos inconexos” (Núñez, 2008: 178-179).

Núñez intenta demostrar que el poema es algo que, a pesar de poseer una naturaleza fragmentaria, acaba componiendo una imagen unitaria, ya que, sobre todo durante la lectura, tiene que dar lugar a una “representación semántica unitaria”. En este sentido, es el lector el que juega un papel importante, confiriendo un significado completo y único al poema, que en su polisemia, contiene múltiples interpretaciones. El lector elimina la condición “fragmentaria o desordenada” de la poesía. Muchas veces, unos versos de una misma poesía pueden representar tiempos y lugares distintos y es el lector el que intenta darle “unidad y sentido”. Así que, el poema representa una totalidad unitaria a pesar de poseer un carácter fragmentario: “El poema [...] es la imagen única constituida por todas estas imágenes parciales, es decir, figuras fónicas y sintácticas, expresiones metafóricas,

que pueblan el texto constituyendo sus partes, aportando su contribución al todo, pero a la vez recibiendo de él la energía que le permite adquirir sentido” (2008: 181).

Esta reflexión sobre lo poético puede trasladarse al cine también, donde todas las imágenes sueltas presentes en los planos configuran una unidad gracias a la mirada del espectador (y también al montaje, que las une y genera una impresión de continuidad en ese espectador).

Así que, el sentido que se le da a un poema forma una imagen unívoca, resultado del encuentro y del contacto con el lector. La imagen no tiene un sentido indirecto que debamos descifrar y si esto parece así es porque nos invita a “recrearla”: la imagen del poema es única y “de una sola pieza” gracias al lector. Como Núñez explica, una poesía está hecha de muchos fragmentos que forman una imagen unívoca a través del lector. En este sentido, podemos afirmar la presencia de un componente subjetivo determinante en la poesía, que hemos tratado ampliamente a lo largo de este trabajo y que sería uno de los elementos esenciales para definir la poeticidad. El paralelismo con la imagen del que habla Núñez nos hace pensar directamente en la fotografía e, indirectamente, en las películas: como la poesía, que está hecha de muchos versos diferentes, se convierte en totalidad, en “imagen unívoca” en el acto de lectura, del mismo modo la película está hecha de muchas imágenes sueltas y fragmentarias que, a través del montaje y de la reconstrucción de los vacíos por parte del espectador, forman una obra total y completa.

En cuanto a una lectura de lo poético desde la semiótica, una de las perspectivas centrales en nuestro trabajo, es pertinente recordar la reflexión de Jenaro Talens (1983): “Lo poético se definirá por una serie de características específicas basadas en la estructura de elementos de base utilizados y en su funcionamiento” (Talens, 1983: 70-73). Según esto, lo poético puede aparecer en formas de artes dispares y ajenas a la poesía lírica, como la narrativa, la pintura o el cine. Además, como hemos demostrado, hablando de cine en concreto, la estructura de la película se acerca mucho a la del poema, incluso en los filmes no necesariamente poéticos. A pesar de esta consideración y de esta cercanía en los procedimientos del lenguaje poético (referido a la poesía lírica) y el lenguaje cinematográfico, de las similitudes estructurales entre ambos, obviamente hemos

remarcado con claridad a lo largo de nuestro trabajo que estas coincidencias no presuponen que todo el cine y todas las películas puedan definirse como poéticas.

Serán poéticas aquellas películas que, trascendiendo esas coincidencias generales entre el lenguaje poético y el cinematográfico, remarquen especialmente, otorguen un papel primordial o conviertan en claves estilísticas, compositivas, estructurales o semánticas esas características que se consideran propias de la poesía lírica: el ritmo, la polisemia y apertura del sentido, la re-creación del significado por parte del lector, el pensamiento simbólico, el uso de figuras retóricas como la metáfora, la metonimia o la elipsis, la apelación a lo emotivo, la reconstrucción subjetiva del tiempo y el espacio... Teniendo esto en cuenta y a partir de la búsqueda de lo poético en todas las corrientes cinematográficas, autores y películas analizados a lo largo de este trabajo, hemos constatado que no solo el cine de vanguardia puede ser considerado como un cine poético, sino que también determinadas corrientes cinematográficas modernas, a partir de los años Cincuenta hasta hoy, así como algunos directores concretos, por su estilo, su concepción y práctica de la puesta en escena y por la función que otorgan a la imagen dentro del discurso cinematográfico, elaboran definitivamente ese *cine de poesía* a cuya búsqueda nos lanzábamos al comienzo de esta investigación.

Este cine se desarrolla desde un lenguaje que podemos, sin duda, afirmar que se encuentra más próximo a lo poético que a lo narrativo. Ya hemos establecido que la *poeticidad* de algunas películas se halla también en la síntesis de unas imágenes que encarnan una intensidad de emociones y también en la estructura y función semiótica de ciertos elementos que, en su relación con la realidad y con la capacidad significativa y simbólica del medio cinematográfico, constituyen una tendencia que no sigue los parámetros dominantes del cine clásico narrativo, de lógica realista (racionalista). Hemos reconocido estos aspectos en los largos planos de Wenders y Tarkovskij o en la subjetividad neorrealista del cine de Visconti. El mismo Pasolini afirmaba la existencia de un cine hecho de signos que revelan su naturaleza onírica, que se separa completamente de la racionalidad lógico-narrativa de la prosa y del teatro (Pasolini, 1972).

## ¿Qué es, por tanto, el cine de poesía?

A pesar de haber convertido en certezas muchas de las intuiciones de las que partía nuestra investigación y de haber conseguido aislar un catálogo considerable de características del cine poético, no podemos ofrecer, a la postre, una definición única y exacta de cine de poesía. Como hemos constatado a lo largo de este trabajo, el cine de poesía puede presentarse bajo formas muy diversas, que han de buscarse específicamente en cada filme concreto. Con el adjetivo de poético, de hecho, podemos considerar aquel cine cuyas películas, por ejemplo, muestren con persistencia la subjetividad del autor o aquel que nos acerque al mundo inconsciente de los instintos y los sueños, en un retorno al concepto de poesía más antiguo, como revelación íntima de las emociones más hondas de los autores. Sin embargo, no se trata solo de esto: como hemos dicho ya, encontramos los rasgos poéticos dentro de los elementos más básicos del cine, como el montaje o el uso de ciertas figuras retóricas o en la importancia del papel del lector que percibe las unidades fragmentarias que componen el filme como una imagen única, así como ocurre en la poesía. Sin embargo, lo que nos hará considerar unos filmes como poéticos frente a otros que, a pesar de compartir esos rasgos comunes entre el discurso lírico y el cinematográfico, no identificamos como tales, será el hecho de poner en un primer plano todos esos recursos, características y estructuras que provienen de la poesía y convertirlos en los elementos principales en la construcción del sentido.

La *poeticidad* se encuentra también en este concepto de “tiempo” que hemos abarcado a lo largo de la tesis y que podemos resumir en este fragmento: “El principio mismo del cine: disponer unos elementos en uno solo y mismo flujo temporal” (Stiegler, 2004: 14). A lo que Losilla (2011) añadiría: “Sin embargo, ese flujo siempre deja cosas atrás, siempre deja fantasmas que no se incorporan a la nueva imagen, y que son como sombras que vagaran por una constelación no rescatada, sólo existente en el limbo. Parte de la misión del nuevo relato del cine consistiría en recuperar estas sombras, estos espectros” (Losilla, 2011: 62). Lo “no dicho”, “lo no visto”, lo “sugerido” sale a la superficie en el encuentro del lector-espectador con esas sombras o espectros.

En concreto, hemos analizado y demostrado que en el cine de poesía el tiempo no es lineal, no está condicionado por la causalidad, sino que se condensa en un eterno presente, determinado también por la mirada de los personajes (Deleuze, 1987). Este cine poético desarrolla una temporalidad y espacialidad similares a las que se ponen en juego en el poema, apelando a la infinitud del instante, con sus millones de posibilidades semánticas e interpretativas, quedándose siempre en un único tiempo presente. Por tanto, serán poéticos también los filmes que pongan un empeño especial en romper con el orden racional-lógico que entiende el tiempo de modo lineal, cronológico y causal.

Lo que definimos como poético, insistimos, se insinúa sobre todo en una mirada distinta, que hemos llamado, siguiendo a Talens (2002), “una mirada constructora”. A través de la poesía, recordábamos, conseguimos mirar y reinventar la realidad que se nos pone delante y que “no pasa por el entendimiento, sino por la sensibilidad” (Talens, 2002: 43). Esta mirada constructora es la que opera también en la memoria humana, que tiene el mismo mecanismo que un montaje fílmico. Según Talens: “la operación sintagmática del montaje (selección y ordenación de fragmentos espacio-temporales) reproduce las condiciones de selectividad de la percepción y la memoria humanas, en lo que estas tienen de discontinuas y de privilegiar ciertos aspectos significativos en detrimento de otros que no lo son” (Talens, 1991: 110). Esta operación de montaje, como ya hemos tratado de considerar anteriormente, es la misma que utiliza la poesía, a través de la composición de los versos en un poema, donde lo que se realiza es una selección. Lo interesante aquí, tal y como subraya también Domingo Sánchez-Mesa (2007) en su artículo “La mirada que escribe o de poesía y cine”, es la comparación de este mecanismo de composición artística de “fragmentos” (como hemos constatado, véase la película hecha de escenas montadas o el poema hecho de versos) con los mecanismos de la memoria. Los seres humanos actúan con sus recuerdos como en una película o en un poema: reúnen fragmentos discontinuos provenientes de distintas “épocas” para juntarlos en un único tiempo presente. A propósito precisamente de la poesía de Jenaro Talens, Domingo Sánchez-Mesa recuerda la conexión del cine con la temporalidad: “En efecto, el cine es básicamente tiempo. La tensión entre fijar el instante y la realidad de su inapelable fluidez, tan propio de la coincidencia moderna del tiempo, encuentra en el cine un dispositivo que, siendo móvil en la proyección de las imágenes-movimiento en la pantalla, es capaz también de fijarlo” (Sánchez-Mesa, 2007:



18). Lo que hemos reconocido dentro del Neorrealismo y, en el contexto español, dentro del personal cine de Víctor Erice, ha sido principalmente este tiempo comprimido, colapsado, indefinido, donde el espacio se dilata superando la realidad y entrando en una dimensión alucinatoria o casi onírica. Un presente hecho de fragmentos distintos que se unen “poéticamente”.

Es hora ya de resumir, pues, algunos de los rasgos más determinantes en los que, a lo largo de nuestro trabajo, hemos reconocido esa *poeticidad* que buscábamos, en un recorrido que partía de lo más general, la tradición de la relación palabra-imagen, hasta lo más concreto, el análisis de la obra de algunos directores del cine moderno que hemos considerado como especialmente significativos para nuestro propósito. Esos rasgos que intervienen de forma decisiva en la consideración de un filme como poético e, incluso, en la posibilidad de hablar de un *cine de poesía*, son:

- α) La ruptura con la linealidad y el concepto de espacio-tiempo como relación lógica y consecutiva (fragmentariedad).
- β) La re-escritura o re-presentación de una realidad que vemos filtrada por los ojos de los personajes, con las múltiples interpretaciones que derivan de ella (subjetividad).
- χ) El uso especialmente reiterativo y significativo de ciertas figuras retóricas y tropos tomados de la poesía, como las metáforas y los símbolos, que conferirían de entrada un significado “poético” a una obra filmica.
- δ) La elipsis, el fuera de campo, lo no-dicho, como todo lo que no se ve pero resulta ser tan importante como lo dicho y lo que se ve. (Sánchez-Mesa, 2007: 21).
- ε) El funcionamiento central de esa “mirada constructora” de la que habla Talens: “El soporte argumental no decide la dirección del sentido que su estructura propone al espectador”. El lector/espectador “debe construir, es decir, (re)conocer” (Talens, 2010: 66).

Además, tras haber analizado algunas películas concretas, hemos considerado que lo “poético” ha de buscarse también en un equilibrio fundamental entre los procedimientos formales que determinan la estructura estética del filme y la trama del mismo, entre la forma y el contenido (aunque sabemos, en realidad, que ambos son inseparables).

Creemos que, para poder calificar como poético un filme, el estilo en él tiene que “contar”, la cámara tiene que ser un recurso utilizado para narrar, junto al montaje, a la iluminación y a todos los elementos restantes: es decir, que también los medios han de influir en el contenido. Lo poético se crea gracias a este equilibrio entre lo que se cuenta y lo que, efectivamente, se ve, en una mirada íntima y única del espectador, diferente de la de los demás espectadores.

Sánchez-Mesa habla de lo poético para Talens como un elemento “subversivo”, refiriéndose en particular a la película de Luis Buñuel *Un chien andalou*: “En efecto, si bien desde la experiencia lectora, el sentido del relato se produce desde el significado de las presencias y es una experiencia intelectual, en el discurso poético el sentido emerge sobre la huella de las ausencias (no-significado), es decir, en las fisuras entre los engarces, tratándose más bien de una experiencia sensible. Por eso el discurso poético tiene que ver con lo subversivo (Talens, 2010: 41), con un tipo de acciones puntuales y no tácticas (revolucionarias), distintas sin duda de las acciones trasgresoras o perversas características de los surrealistas. La subversión tiene como motor no tanto al pensamiento como al deseo, y no en tanto carencia de ser sino en cuanto provocación para la acción” (2010: 30).

Nuestra atención hacia la *poeticidad* se ha focalizado sobre todo en la corriente neorrealista, cuyos rasgos principales hemos desgranado a través del análisis de algunas películas y autores, subrayando la relación que este mismo cine establece con lo poético y deteniéndonos especialmente en la película *Noches Blancas* de Luchino Visconti. Tanto este filme, que es un “símbolo” del neorrealismo, como en otra de las películas analizadas, *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, encontramos esta misma subversión de la que hablábamos hace un momento, así como la falta de acción y la importancia del juego entre presencia/ausencia como prerrogativa para generar determinada sensación o intuición en el espectador.

En el caso del neorrealismo y del cine de Erice, a esto se suma la inmovilidad de los personajes que, aun inscribiéndose en una realidad cruda y siendo protagonistas de unos acontecimientos bien definidos, son incapaces de provocar una acción y se limitan a observar, previendo lo que pasará a través de sus sentidos. Esta subversión es provocada también por los espectadores a través de sus miradas constructoras, de las que derivan diferentes interpretaciones.

A lo largo de estas páginas hemos tratado de considerar el Neorrealismo como la corriente que, en el contexto de la modernidad, mejor condensa los elementos que nos permiten hablar de un cine poético, generando una subversión y no una transgresión o deconstrucción del cine clásico como la que llevaban a cabo las vanguardias de los años '20. Esta *poeticidad* del cine neorrealista ha sido considerada en muchas otras películas que han retomado esta misma subversión dentro de un cine más contemporáneo (véase Kiarostami o Wenders).

Esto es lo que definimos como cine de poesía y que pretendemos que se convierta en un concepto que tenga una validez teórica sólida. Al finalizar este trabajo, estamos lejos de haber dado con una definición precisa y certera del cine de poesía, cosa que, por otro lado, no representa un problema, ya que nos lleva a constatar que esa poeticidad filmica es, más que un género perfectamente codificado, una “tendencia o fuerza” que forma parte del cine en general y que se percibe de forma más evidente e intensa en determinados movimientos o cineastas. A pesar de asumir que no existe una definición precisa y única de ese cine de poesía, hemos puesto nuestro empeño en esta tesis en discernir una serie de características y recursos filmicos que consideramos como determinantes para valorar la posibilidad de la existencia de un cine que se separe completamente de la narrativa clásica y se busque a sí mismo en los parámetros de la poesía. Asimismo, nuestro empeño era reconocer en algunos cineastas posteriores a los movimientos de vanguardia la herencia de ese espíritu subversivo.

El cine de poesía o cine poético, para cerrar estas conclusiones, no responde solamente a una necesidad teórica de establecer o acuñar una expresión nueva que, en algunos momentos, pueda aún parecer forzada, sino a la posibilidad de considerar la mirada cómplice que poesía y cine intercambian, subrayando el deseo de “superar sus propios

límites” y subvertirlos, rompiendo con las diferencias e intentando reconocer el concepto fundamental en el que se basa nuestra tesis.

En todo caso, este trabajo ha intentado contribuir a la teorización de las relaciones intermediales entre cine y poesía y enriquecer el debate en torno a las mismas, más allá de esa indagación concreta que hemos llevado a cabo en el cine de poesía y del intento de esbozar un catálogo tentativo, aproximativo, de algunas de las características del mismo (al que habremos de ir añadiendo rasgos y elementos para que gane en exhaustividad y rigor). Queda por delante, pues, una larga labor, a cuyo desarrollo esperamos poder seguir contribuyendo en el futuro, aunque deseamos, al menos, haber sembrado la semilla necesaria para que las relaciones entre poesía y cine se coloquen en el lugar primordial que reclaman y merecen en el ámbito de la literatura comparada, de los estudios intermediales y de la semiótica transdiscursiva.

# Bibliografía

## Relaciones interartísticas e intermediales:

ABUÍN, A. (2012): *El teatro en el cine*. Madrid, Cátedra.

AMAR, V. (2003): “Poesía y cine: un ensayo sobre la palabra y la imagen”. *Ámbitos*, nº 9-10, pp. 429-437.

BAETENS, J. (2011): “Transmedial Aesthetics is Ordinary. Some remarks on Victor Erice’s *The Spirit of the Beehive*”. *Kritika Kultura*, nº 17, pp. 57-69. [Consultado el 8 de Noviembre de 2015 y recuperado en: [www.kritikakultura.ateneo.net](http://www.kritikakultura.ateneo.net)].

----- y SÁNCHEZ-MESA, D. (2015): “Literature at the Expanded Field: Intermmediality at the Crossroads of Literary Theory and Comparative Literature”. *Interfaces. Image-Text Langages*. Vol. 36, pp. 289-304.

BUÑUEL, L. (1982): “Cine instrumento de poesía”, en *Luis Buñuel. Obra Literaria*. Zaragoza, Ediciones de Heraldo Aragón.

CLAIR, R. (2003): “Cine puro y poesía”. *Revista Litoral*, nº 235, pp. 109.

COMPANY, J.M. (2000): *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid, Cátedra.

CORBACHO CORTÉS, C. (1998): *Literatura y arte: el tópico “Ut pictura poiesis”*. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.

CORTELLAZZO-TOMASI (1998): *Letteratura e cinema*. Bari, Laterza.

DELIBES, M., (1990): *Pegar la hebra*. Barcelona, Destino.

DEL ROSARIO, M. (2003): *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid, Arco Libros.

DEL VALLE, A. (2003): “La poesía del cine”. *Revista Litoral*, nº 235, pp. 119-120.

ESPINA, A. (2003): “El simbolismo en el cine”. *Revista Litoral*, nº 235, pp. 149.

FELIPE, L. (2003): “El cine y el poeta”. *Revista Litoral*, nº 235, pp. 136.

FERNÁNDEZ TAVIEL, B. (2000): *Ver y leer a Magritte*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

GARCÍA MANSO, A. (2012): *(Séptimo Arte) 2. Intertextualidad filmica y metacine*. Madrid, Pigmalión.

GIMFERRER, P. (2005). *Cine y literatura*. Barcelona, Seix Barral.

GUERIN, M. (2004). *El relato cinematográfico. Sin relato no hay cine*. Barcelona, Paidós.

GUTIERREZ CARBAJO, F. (2003): “El simbolismo en el cine”. *Revista Litoral*, nº 235, pp. 1-2.

----- (2012) *Literatura y cine*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a distancia.

HERRERO CECILIA, J. (2000): “La estética del simbolismo y del surrealismo, en su relación con la pintura de René Magritte”. En Fernández Taviel de Andrade, B. (ed.), *Ver y leer a Magritte*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 49-72.

KIBEDI VARGA, A. (2000): “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, en Monegal, A. (ed.), *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/Libros, pp. 109-135.

KRIEGER, M. (1992): *El problema de la écfrasis*. Irvine, Universidad de California.

KRISTEVA, J. (1978): *Semiótica I*. Madrid, Fundamentos.

LEGLISE, P. (1958): *Une oeuvre de pré-cinéma: L'Eneide. Essai d'analyse filmique du premier chant*. París, Nouvelles Editions Debresse, pp. 55-116.

LESSING, E. (1990): *Lacoonte. De los confines entre la pintura y la poesía*. Madrid, Tecnos.

MAGRITTE, R. (1994): *Les Mots et les Images*. Bruselas, Labor.

MANZANO ESPINOSA, C. (2008): *La adaptación como metamorfosis. Transferencias entre el cine y la literatura*. Madrid, Fragua.

MARKIEWICZ, H. (2000): “Ut pictura poesis. Historia del topos y del problema”, en Monegal, A., *Literatura y pintura*. Madrid, Arco Libros, pp. 51-86.

MIRIZIO, A. (2014): *Cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Madrid, Edyphro Pigmalión.

MITCHELL, W. J. T. (1986): *Más allá de la comparación: Imagen, Texto y Método*, Universidad de Chicago Press.

MONEGAL, A. (1993). *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona, Anthropos.

— (1994). “Entre el papel y la pantalla”, en Monegal, A. (ed.), *Viaje a la luna*. Valencia, Pre-Textos, pp. 7-40.

— (1998). “En los límites de la diferencia”, en Monegal, A. (ed.), *En los límites de la diferencia*. Madrid, Tecnos, pp. 18-21.

— (2000). “Diálogo y comparación entre las artes”. en Monegal, A. (ed.), *Literatura y pintura*. Madrid, Arco Libros, pp. 9-21.

MUKAROWSKY, J. (1977): “Between Literature and the Visual Arts” en *The Word and Verbal art*, Burbank J.y Steiner, P. (ed.). New Haven, Yale University Press.

PEDROSO HERRERA, T. (1998): “Desde el cine a la poesía”. *Comunicar*, nº11, pp. 94-100.

PEIRCE, C. (1984): *Le leggi dell'ipotesi. Antologia dai Collected Papers*. Milano, Bompiani.

PEÑA-ARDID, C. (1992): *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra.

PÉREZ-BOWIE, J. (2003): “El cine poético”. *Revista Litoral*, nº 235, pp. 145-149.

PLETT, H. (1991): *Intertextuality*. Berlin- New York, Walter de Gruyter.

PRAZ, M. (1979): *Mnemosyne. El paralelismo entre literatura y las demás artes*. Madrid, Taurus.

RAWESKY, I. (2005): “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A literary perspective on Intermediality”. *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, nº 6, pp. 43-64.

RIFFATERRE, M. (2000): “La ilusión de Écfrasis”, en Monegal, A., *Literatura y pintura*. Madrid, Arco Libros, pp. 162-183.

SÁNCHEZ-MESA, D. (2004): “El deseo de las otras artes en la poesía de Antonio Carvajal. La colaboración entre los artistas”. *Tropelias. Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada*, nº15-17, pp. 680-698.

— (2007), “La mirada que escribe o de poesía y cine. Relaciones intermediales en la poesía de Jenaro Talens”, en Fernández-Serrato J.C. (ed.), *Mi oficio es la extrañeza. Ensayos sobre la poesía de Jenaro Talens*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 87-121.

SÁNCHEZ-NORIEGA, J.L. (2000): *De la literatura al cine: Teoría y técnica de la adaptación*. Barcelona, Paidós.

SANCHO RODRÍGUEZ, L. (2008): *Una tinta de luz. La poesía cinematográfica de Jean Cocteau*. Bilbao, Unibersitatea.

SHKLOVSKY, V. (1971): *Cine y Lenguaje*. Barcelona, Anagrama.

STEINER, W. (2000): “La analogía entre la pintura y la literatura”, en Monegal, A. (ed.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, pp. 25-49.

URRUTIA GÓMEZ, J. (1984): *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla, Alfar.

— (1996): *La mirada inventora o inventada o teoría del objeto sujetual*. Valencia, Ediciones Episteme.

— (2000): “Cine y poesía”, en editor Homenaje a Francisco Ynduráin, Príncipe de Viana, nº 18, pp. 405-414.

VÁZQUEZ MEDEL, M. (1999). “Palabra e imagen. De la transformación de los signos a los signos de la transformación”, en Ricci, G. (ed.) *Segno-Parola. Processi di trasformazione*. Milano: Giuffrè Editore, pp. 405-419.

VERSTRATEN, P. (2012): “A cinema of Modernist Poetic Prose: On Antonioni and Malick”. *Image & Narrative*, nº 2, pp.117-132.

VILLANUEVA, D. (2008): *El Quijote antes del cinema*. Madrid, Villena.

WUNENBURGER, J.J. (1999): *Filosofia delle immagini*. Torino, Einaudi.

## Teoría del cine:

AAVV. (1971): *Problemas del nuevo cine*. Madrid, Alianza Editorial.

AAVV. (2004): *La Nouvelle Vague. Sus protagonistas*. Barcelona, Paidós.

AAVV. (2014): “El cine como recurso didáctico Módulo 7a - Historia del cine: El siglo XXI. Abbas Kiarostami”. Consultado el 22 de Octubre 2015 y recuperado en: [http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m7\\_1/abbas\\_kiarostami.html](http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m7_1/abbas_kiarostami.html)

AGUILAR MORENO, J. (2007): *El cine y la metáfora*. Sevilla, Renacimiento Iluminaciones.

AMIEL, V. (2005): *Estética del montaje*. Madrid, Abada Editores.

ARCONADA, C. (2003): “El simbolismo en el cine”. *Revista Litoral*, nº 235, pp.153-192.

AROCENA, C. (1996): *Víctor Erice*. Madrid, Cátedra.

ARTAUD, A. (1973) “Brujería y cine”, en *El cine*. Madrid, Alianza Editorial.

— “Respuestas a una encuesta”, en *El cine*. Madrid, Alianza Editorial.

AYALA, F. (1988): *El escritor y el cine*. Madrid, Aguilar.

BALDELLI, P. (1965): *I film di Luchino Visconti*. Mandria, Lacaita Editore.

BAZIN, A. (2001): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.

BERGSON, H. (2006): *Materia y memoria*. Barcelona, Cactus.



- BERRIATÚA, L. (2003): “La elaboración poética en el cine de F.W. Murnau”. *Revista Litoral*, nº 235, pp. 68-76.
- BERTETTO, P. (2010): *La macchina del cinema*. Bari, Editori Laterza.
- BETTETINI, G. (1968): *Cinema: lingua e scrittura*. Milano, Bompiani.
- (1977): *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- BORDWELL D. (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.
- BRESSON, R. (1979): *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Biblioteca Era.
- (1997): *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid, Ardora.
- BRUNETTA, G. (1993): *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid, Cátedra.
- BRUNI, D. e PRAVADELLI V. (1997): *Studi viscontiani*. Venezia, Marsilio.
- BUÑUEL, L. (1982): “El cine, instrumento de poesía”, en *Luis Buñuel. Obra Literaria*. Zaragoza, Ediciones de Heraldo Aragón.
- (2003). “El cine y el simbolismo”. *Revista Litoral*, nº235, p.160.
- (2012): *Mi último suspiro*. Madrid, Debolsillo.
- BURCH, N. (1985): *Praxis del cine*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- (1991). *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra.
- BURCH, N. Y DANA, J. (1974): “Proposiciones”. *Lenguajes*, vol. 1, nº 2. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- CANUTO, R. (1926): *L'usine aux images*. Paris, Chiran.
- CAPARRÓS, J. (2003): *Historia del cine europeo. De Lumière a Lars von Trier*. Madrid, Rialp.
- CARMONA, R. (2010): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra.
- CARRERA, P. (2008): *Andrei Tarkovski. La imagen total*. Buenos Aires, Fondo de Cultura económica.
- (2012). *Le Havre. El Día D. de Aki Kaurismaki*. [Consultado el 24 de Octubre 2015 y recuperado en:  
[http://earchivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/15352/havre\\_carrera\\_RO\\_2012.pdf?sequence=1](http://earchivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/15352/havre_carrera_RO_2012.pdf?sequence=1)]
- (2012): *Aki Kaurismaki*. Madrid, Cátedra.
- CASETTI, F. (1981): “I bordi dell’immagine”. *Versus*, nº 29, pp. 93-115.
- (1989): *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra.

- (1994): *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra.
- CHION, M. (1993): *La audiovisión*. Barcelona, Paidós.
- DANTO, A. (1998): “Images mouvantes”. *Cinémathèque*, nº13. París. Primavera, pp. 51.
- DELEUZE, G. (1984): *La imagen movimiento*. Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1987): *La imagen tiempo*, Barcelona, Paidós.
- DE PABLOS, J. (1989): “La diégesis cinematográfica y sus implicaciones didácticas”. *Revista Interuniversitaria de Didáctica*, nº 7, pp. 9-16.
- DYER MACCANN, R. (1966): *Film: A Montage of theories*. New York, Dutton & Co.
- ECO, U. (1969): “Acerca de las articulaciones del código cinematográfico”. *Comunicación*, vol. I. pp. 137-169.
- (1971): “Sobre las articulaciones del código cinematográfico”, en AAVV (ed.), *Problemas del nuevo cine*. Madrid, Alianza, pp. 77-108.
- EISENSTEIN, S. (1970): *Reflexiones de un cineasta*. Madrid, Artiach.
- ERICE, V. (1998): “Escribir el cine, pensar el cine. Alternativas a la modernidad”. *Banda aparte. Revista de cine*, nº 9-10, pp. 2-6.
- ERICE, V., KIAROSTAMI, A. (2006): *Correspondencias* (catálogo de la exposición de La Caixa). Barcelona, Diputación de Barcelona y CCCB.
- EISENSTEIN, S. (1970): *Reflexiones de un cineasta*. Madrid, Artiach.
- EPSTEIN, J. (2015): *Buenos días, cine*. Intermedio, Barcelona.
- FARRÉ, S. (2002): “Vivir. La vida es corta”. *Miradas de cine (2002-2004)*. [Consultado el 26 de Octubre 2015 y recuperado en:  
[http://www.miradas.net/0204/estudios/2004/06\\_akurosawa/vivir.html](http://www.miradas.net/0204/estudios/2004/06_akurosawa/vivir.html)]
- FERNÁNDEZ RODRIGUEZ, C. (1973): *Iniciación al lenguaje del cine*. Valladolid, Industrial litográfica.
- FERRARIO, L. (2012): “Cinema e símbolo: il potere dell’immagine in movimento”. *Rivista Internazionale di Filosofia online*. [Consultado el 29 de octubre de 2015 y recuperado en: [www.metabasis.it](http://www.metabasis.it) ].
- FERRERO, A. (2005): *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia, Marsilio.
- FILMOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (1977): *Robert Bresson*. Dossier realizado por el equipo de redacción de la Filmoteca Nacional de España, Madrid, Filmoteca española, pp. 207-210.
- GARCÍA ABAD, M. (2003): “Epstein y Lorca: Poesía y cine”. *Revista Litoral*, nº235, pp. 189-195.

GARCÍA MONTERO, L. (2006): *Indagación del cinema. Francisco Ayala y el cine*. Madrid, Visor.

GAUDREAU, A. y JOST, F. (1995): *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

GATTI, G. (2007): “El cine poético en el siglo XXI: silencios, imágenes y lentitud en la película uruguaya *Whisky*”. *Cartaphilus*, nº 2, pp. 42-53.

GIMFERRER, P. (2003): “Cine y surrealismo”. *Revista Litoral*, nº 235, pp. 121-123.

GODARD, J.L. (2008): *Historias del cine*. Madrid, La Caja Negra.

GÓMEZ TARÍN, F. (2006): *Más allá de las sombras. Lo ausente en el discurso filmico desde los orígenes hasta el decline del clasicismo (1845-1949)*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.

GROUPE μ (2010): *Tratado del signo audiovisual*. Madrid, Cátedra.

GUBERN, R. (1993): *Historia del cine*. Barcelona, Lumen.

— (2003): “Cine-fantasmas sexuales lorquianos”. *Revista Litoral*, nº235, pp. 182-187.

HANDKE, P. (2012): *Lento en la sombra*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

HEREDERO, C. y MONTERDE, J.E. (2002): *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia, Ediciones La Filmoteca.

HEREDERO, Carlos F. y RODRÍGUEZ, Eduardo (coords.) (2011): *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid, SGAE.

LÓPEZ IZQUIERDO, J. (2009): *Teoría del guion cinematográfico. Lectura y escritura*. Madrid, Síntesis.

LOSILLA, C. (2011): *Flujos de la melancolía. De la historia al relato del cine*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Textos Minor.

— (2012): *La invención de la modernidad. O cómo acabar una vez por todas con la historia del cine*. Madrid, Cátedra.

LÓPEZ LÓPEZ, C. (2015): “El lamento del ángel Daniel. La condición poético-cinematográfica de Wenders en *El cielo sobre Berlín*”. *Tonos Digital*, nº 28. [Consultado el día 22 de Octubre 2015 y recuperado en:

[http://www.um.es/tonosdigital/znum28/secciones/tintero-6--lopez\\_lamento\\_del\\_angel.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum28/secciones/tintero-6--lopez_lamento_del_angel.htm)].

LOTMAN J.M., TSIVIAN Y. (2000): *Diálogo con la pantalla*. Bérnago, Moretti & Vitali.

MARTÍN, A. (2007): “Realismo poético y alguna otra copa”. *Miradas de cine*, nº59 [Consultado el 15 de Enero de 2015 y recuperado en: <http://www.miradas.net/2007/n59/estudio/articulo2.html>].

MARZABAL, I. (1998): *Wim Wenders*. Madrid, Cátedra.

METZ, C. (1969): “Los elementos semiológicos del film”. *Comunicación*, nº 5. Madrid, Alberto Corazón, pp. 113-169.

— (1970): “La gran sintagmática del film narrativo”, en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

— (2001): *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona, Paidós.

MITRY, J. (1967): “D’un langage sans signes”. *Revue d’Estetique*, nº 20, pp 2-3.

— (1976): “Sobre el lenguaje sin signos”, en J. Urrutia (ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia, Fernando Torres, pp. 263-290.

— (1980): *Esthetique e psychologie du cinema*. París, Editions Universitaires.

MONTERDE, José E. (ed.) (2005): *En torno al nuevo cine italiano*. Valencia: Ediciones La Filmoteca.

NEIRA PIÑEIRO, M. R. (2003): *Introducción al discurso fílmico*. Madrid, Arco Libros.

PALAZÓN-MESEGUER, A. (2000): *Wim Wenders. Fragmentos de un cine errático*. Valencia, Ediciones de la Mirada.

PASOLINI, P. (1971): “Premessa” a Jean Luc-Godard en *Il cinema è il cinema*. Milano: Garzanti

— (1972). “Il cinema di poesía” en *Empirismo eretico*, Milano: Garzanti

— (2006). “El guion como estructura que quiere ser otra estructura” en *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 31-41.

PASOLINI, P., ROHMER (1970): *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: Cine de poesía contra cine de prosa*. Madrid, Alianza Editorial.

PENA, J. (2004): *Víctor Erice. El espíritu de la colmena. Estudio crítico de Jaime Pena*. Barcelona, Paidós.

PÉREZ-BOWIE, J.A. (2008): *Leer el cine: La teoría en la teoría literaria cinematográfica* Universidad de Salamanca.

— (2010): *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

PRADA OROPEZA, R. (1993). *Cine, discurso fílmico y semiótica cinematográfica* Veracruz, Universidad Veracruzana.

QUINTANA, A. (2003): *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona, El Acantilado.

RIPALDA, M. (2005): *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

RONDOLINO, G. (1992): *Il cinema*. Milano, Jaca Book.

ROPARS WUILLEUMIER, M.C. (1971): *Lecturas de cine* Madrid, Fundamentos.

RUBÍN DE CELIS, A. (2011): “Los años 20. El cine de vanguardia”. *Miradas de cine*, nº 114. [Consultado en Febrero de 2015 y recuperado en:

<http://miradas.net/2011/09/estudios/los-20-el-cine-de-vanguardia.html>].

SÁNCHEZ-MESA, D. (2009): “Entre palabras e imágenes. Un modelo teórico para el estudio de las adaptaciones de Don Quijote de la Mancha”, en Heredero, C. (ed.). *El cine y el Quijote*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, pp. 133-148.

SASSONE, F. (2003): “El simbolismo en el cine”. *Revista Litoral*, nº 235, pp. 146-148.

SCHAEFFER, J. (1999): *Pourquoi la fiction?* Paris, Le Seuil.

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

— (1975): *La cuerda de arco*. Barcelona: Planeta.

SOLÉ ANDREU, I. (2015): *El cielo sobre Berlín y la aparente ausencia del límite*. (Tesina Master en Arquitectura y Paisaje). [Consultado el 28 de Enero de 2015 y recuperado en:

[http://www.academia.edu/3792312/El\\_cielo\\_sobre\\_Berlin\\_y\\_la\\_aparente\\_ausencia\\_de\\_los\\_limites](http://www.academia.edu/3792312/El_cielo_sobre_Berlin_y_la_aparente_ausencia_de_los_limites)].

STAM, R. (2005): *Teorie del film, vol. II*. Roma, Dino Audino.

STIEGLER, B. (2004): *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Hondarribia, Hiru.

SUÁREZ, G. (1995): “Dos cabalgan juntos”. *Academia*, nº 12, pp. 81-83.

TALENS, J. (1990): “La huella del silencio en la pantalla o la voz de qué amo”, en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio babel*. Madrid, Cátedra, pp. 149-169.

— (1991): “Cine y (su) realismo. La concha y el reverendo frente a un perro andaluz”, en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio. Babel*. Madrid, Cátedra, pp. 149-169.

— (2010) *El ojo tachado*. Madrid, Cátedra.

TARKOWSKI, A. (2005): *Esculpir el tiempo*. Madrid, Rialp.

TIRADO, J., (2003): “El simbolismo en el cine”. *Revista Litoral*, nº 235, pp. 108-111.

VANOYE, F., GOLIOT-LÉTÉ, A. (2008): *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid, Abada Editores.

VELA, F. (2001): “Desde la ribera oscura. Para una estética del cine”. *Trama y fondo: revista de cultura*, nº 11. [Consultado en Abril 2015 y recuperado en: [file:///C:/Users/Serena/Downloads/Dialnet-DesdeLaRiberaOscuraParaUnaEsteticaDelCine-2248449%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Serena/Downloads/Dialnet-DesdeLaRiberaOscuraParaUnaEsteticaDelCine-2248449%20(1).pdf)].

VILLEGAS LÓPEZ, M. (1959): *Arte, cine y sociedad*. Madrid, Taurus.

VILLAIN, D. (1997): *El encuadre cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

VILLANUEVA, D. (2015): *Imágenes de la ciudad*. Madrid, Cátedra.

ZUNZUNEGUI, S. (1989): *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra.

— (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen* Madrid, Cátedra.

— (2008). *La mirada plural*. Madrid, Cátedra.

— (2011): “Victor Erice Aras”, en Heredero, C. y Rodríguez Merchán, E. (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)/ Fundación Autor, 494-499.

## Teoría poética y literaria:

ALBÈRA, F. (1998): *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona, Paidós.

ARISTÓTELES (1974): *Poética*. Madrid, Gredos.

BADÍA, R. (2013): “Poeta y divinidad: aspectos de la mediación en la creación poética”. *El genio maligno*, nº 13, pp. 1-23.

BAJTÍN, M. (2004): *Problemas de la poética de Dostoevski*. Madrid, Fondo de la Cultura Económica.

BARTHES, R. (1968): *Text (theorie du)*. Paris, Encyclopedia Universal, vol. XV, pp.105.

— (1969): “El mensaje publicitario”, en *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, pp. 239-243.

— (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.

— (1987): *Incidentes* Barcelona, Anagrama.

BOUSOÑO, C. (1952): *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos.

— (1977): *El irracionalismo poético*. Madrid, Gredos.

- (1979): *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid, Gredos.
- CABO, F. (1999): *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco Libros.
- CALVINO, I. (1980): *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi.
- COCTEAU, J. (1957): *Le sang d'un poète*. París, Rocher.
- COMBE, D. (1999): “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), *Teorías sobre la lírica*, pp. 127-154.
- COSERIU, E. (1967): *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid, Gredos.
- BRUNI, D., PRAVADELLI V. (1997): *Studi viscontiani*. Marsilio, Venezia.
- DEL PRADO, J. (1993): *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid, Cátedra.
- DUFRENNE, M. (1973): *La poétique*. Paris, Gallimard.
- FERRATÉ (1999): “Lingüística y poética”, en Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), *Teorías sobre la lírica*, pp. 155-173.
- ECO, U. (1978): *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen.
- GARRONI, E. (1975): *Proyecto de Semiótica*. Colección de Comunicación visual. Barcelona, Gustavo Gili.
- GENETTE, G. (1983): *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GUBERN, R. (1999): *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama.
- HAMBURGER, K. (1995): *La lógica de la literatura*. Madrid, Visor.
- JAKOBSON, R. (1975): *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- JAKOBSON, R., HALLE. M. (1974): *Fundamentos del lenguaje*. Madrid, Ayuso.
- LOTMAN, J. (1978): *La estructura del texto artístico*. Istmo, Madrid.
- MARTINEZ GARCIA, F. (1990): *Sobre el lirismo*. Alcázar de Toledo, Universidad de León.
- MARTÍNEZ, J.A. (1975): *Propiedades del lenguaje poético*. Oviedo, Publicaciones de Archivum (Universidad).
- MARZÁBAL, I. (2004): *Deliberaciones poéticas: Cine y ética narrativa*. Madrid, Cátedra.
- MERQUIOR, J. (1999): *Teorías sobre la lírica*. Barcelona, Editoriales Arco.
- NÚÑEZ-RAMOS, R. (2008): *La poesía*. Madrid, Síntesis.
- PASOLINI, P. (1967): “I segni viventi e i poeti morti” en *Rinascita*. Milano, Garzanti.

- (1969): “La lengua escrita de la acción”, en *Comunicación I*. Madrid, Alberto Corazón.
- PAZ, O. (1956): *El arco y la lira*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, P. (1987): *Tiempos y narración*. Madrid, Cristiandad.
- RIFFATERRE M. (1979): *La production du texte*. París, Seuil.
- SÁNCHEZ-MESA, D. (1999): *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*. Granada, Comares (El Estado de la Cuestión).
- SEGRE, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica.
- STEINER, G. (1994): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo humano*. Barcelona, Gedisa.
- TALENS, J. (1983): “Semiótica literaria: II parte. Teoría y técnica del análisis poético” Talens, J., Romera Castillo, J., Tordera, A. y Hernández, Esteve, V. en *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra, 65-79.
- (2002): *Negociaciones para una poética dialógica*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- TODOROV, T. (1996): “Los dos principios del relato”, en *Los géneros del discurso*. Caracas, Monte Ávila, pp. 67-82.
- TRIGUEROS SÁNCHEZ, A. (2013): *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- VALERY, P. (1990): *Teoría poética y estética*. Madrid, Visor.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. (2005): *La urdimbre y la trama. Estudios sobre el arte de narrar*. Sevilla, Alfar.
- VILLANUEVA, D. (2004): *Teorías del realismo literario*. Madrid, Biblioteca nueva.
- WOOD, G. (2003): “El objetivo cinegético. La poética venatoria del séptimo arte”. *Revista Litoral*, nº235, pp. 36-45.
- YURKIEVICH, S. (1978): *La confabulación con la palabra*. Madrid, Taurus.
- ZUNZUNEGUI, S. (2005): *Las cosas de la vida: lecciones de semiótica estructural*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2013): *Analizar la narración: introducción a las formas narrativas*. Madrid, Biblioteca Nueva.



## Bibliografía primaria:

- ALBERTI, R. (1956): *Marinero en tierra*. Buenos Aires, Losada.
- (1988): *Cal y canto*. Madrid, Alianza.
- ALEIXANDRE, V. (1990): *Ámbito*. Madrid, Castalia.
- AYALA, F. (2002): *Cazador en el alba*. Madrid, Alianza Editorial.
- BORGES, L. (1960): *El Hacedor*. Buenos Airece, Emecé.
- CERNUDA, L. (1919): *Poesía completa*, tomo I.
- DE CASTRO, R. (1880): *Follas novas*. Madrid, Biblioteca de la Propaganda Literaria.
- DE TORRE, G. (1922): *Hélices. Poemas*. Madrid, Mundo Latino.
- DOSTOEVSKIJ, F. (2005): *L'idiota*. Torino, Einaudi.
- (2007): *Notti Bianche*. Roma, Il Filo.
- GARCÍA MORALES, A. (1985): *El sur*. Barcelona, Anagrama.
- GARCÍA LORCA, F. (2011): *Romancero gitano*. Madrid, Espasa-Calpe.
- KEATS, J. (2012): *Odas*. Madrid, Librería La Celestina.
- NERUDA, P. (1957): *Tercer libro de las odas*. Oviedo, Losada.
- SALINAS, P. (1989): *Poesías completas (I)*. Madrid, Alianza.

# Filmografía

*Accattone*. Dir. Pier Paolo Pasolini. Act. Franco Citti, Silvana Corsini y Franca Pasut. Arco Film, 1961. Película.

*Al final de la escapada (A bout de souffle)*. Dir. Jean Luc Godard. Act. Jean-Paul Belmondo y Jean Seberg. Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie, 1960. Película.

*Amanecer (Sunrise: A song of two humans)*. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau. Act. George O'Brien, Janet Gaynor, Margaret Livingston, Bodil Rosing, J. Farrell MacDonald. Fox Film Corporation, 1927. Película.

*Ana Bolena (Ana Boleyn)*. Dir. Ernst Lubitsch. Act. Emil Jannings, Hedwig Pauli, Hilde Müller, Ludwig Hartau, Henny Porten. Messter-Film GmbH, Berlin Projektions - AG "Union" (PAGU), Berlin, 1920. Película.

*A través de los olivos (Zire darakhatan zeyton)*. Dir. Abbas Kiarostami. Act. Mohammad-Ali Keshavarz, Farhad Kheradmand. Ciby 2000, 1994. Película.

*Berlin, sinfonía de una ciudad (Berlin - Die Symphonie der Großstadt)*. Dir. Walter Ruttmann. Documental. Deutsche Vereins-Film, 1927. Película.

*Cinema Paradiso*. Dir. Giuseppe Tornatore. Act. Philippe Noiret, Jacques Perrin, Salvatore Cascio, Agnese Nano, Brigitte Fosey, Marco Leonardi, Antonella Attiu, Enzo Cannavale, Isa Danieli, Leo Gullota, Pupella Maggio, Leopoldo Trieste. Les Films Ariane / Cristaldifilm / TFI Films / RAI, 1988. Película.

*Crimen perfecto (Dial M for Murder)*. Dir. Alfred Hitchcock. Act. Grace Kelly, Ray Milland, Robert Cummings, John Williams, Anthony Dawson, Leo Britt, Patrick Allen, George Leigh. Warner Bros, 1954. Película.

*Crónica de un amor (Cronaca di un amore)*. Dir. Michelangelo Antonioni. Act. Lucía Bosé, Massimo Girotti, Ferdinando Sarmi, Franco Fabrizi, Gino Rossi. Fincine / Villani Film, 1950.

*Desayuno con diamantes (Breakfast at Tiffany's)*. Dir. Blake Edwards. Act. Audrey Hepburn, George Peppard, Patricia Neal, Buddy Ebsen, Martin Balsam, Mickey Rooney, José Luis de Vilallonga, John McGiver. Paramount Pictures, 1961. Película.

*Dos o tres cosas que sé de ella (2 o 3 choses que je sais d'elle)*. Dir. Jean-Luc Godard. Act. Joseph Gehrard, Marina Vlady, Anny Duperey, Roger Montsoret, Raoul Lévy. Les Films du Carrosse / Argos Films / Anouchka Films / Parc Film, 1967. Película.

*El acorazado Potemkin (Броненосец Потёмкин)*. Dir. Sergei M. Eisenstein. Act. Aleksandr Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Aleksandrov, Mikhail Gomorov, Ivan Bobrov, Aleksandr Levshin, Konstantin Feldman. Goskino, 1925. Película.

*El año pasado en Marienbad (L'Année dernière à Marienbad)*. Dir. Alain Resnais. Act. Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoeff, Françoise Bertin, Luce Garcia-Ville, Pierre Barbaud. Cineriz, 1961. Película.

*El cielo sobre Berlín (Der Himmel uber Berlin)*. Dir. Wim Wenders. Act. Bruno Ganz, Peter Falk, Solveig Dommartin, Otto Sander, Curt Bois, Hans Martin Stier, Elmar Wilms, Lajos Kovacs, Bruno Rosaz. Road Movies Filmproduktion / Argos Films, 1987. Película.

*El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard)*. Dir. Billy Wilder. Act. William Holden, Gloria Swanson, Erich von Stroheim, Nancy Olson, Lloyd Gough, Jack Webb, Fred Clark, Cecil B. DeMille, Buster Keaton, Anna Q. Nilsson, Hedda Hopper, H.B. Warner, Franklyn Farnum, Julia Faye, Ruth Clifford. Paramount Pictures, 1950. Película.

*El desprecio (La mepris)*. Dir. Jean Luc Godard. Act. Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Georgia Moll, Fritz Lang, Jean-Luc Godard, Linda Veras. Les Films Concordia / Compagnia Cinematografica Champion / Rome Paris Films, 1963. Película.

*El doctor Frankenstein (Doctor Frankenstein)*. Dir. James Whale. Act. Boris Karloff, Colin Clive, Mae Clarke, John Boles, Edward van Sloan, Dwight Frye, Frederick Kerr Estados Unidos. Universal Pictures, 1931. Película.

*El eclipse (L'eclisse)*. Dir. Michelangelo Antonioni. Act. Alain Delon, Monica Vitti, Francisco Rabal, Louis Seigner, Lilla Brignone, Rossana Rory, Mirella Ricciardi. Cineriz / Interopa Film / Paris Film, 1962. Película.

*El gabinete del doctor Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)*. Dir. Robert Wiene, Act. Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher, Lil Dagover, Rudolf Klein-Rogge, Hans Heinz von Twardowski. Decla Bioscop, 1920.

*El gatopardo (Il gattopardo)*. Dir. Luchino Visconti. Act. Burt Lancaster, Claudia Cardinale, Alain Delon, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Romolo Valli, Terence Hill, Pierre Clémenti, Lucilla Morlacchi, Giuliano Gemma, Ida Galli, Ottavia Piccolo. Goffredo Lombardo, 1963. Película.

*El héroe del río (Steamboat Bill, Jr.)*. Dir. Buster Keaton. Act. Buster Keaton, Tom McGuire, Ernest Torrence, Tom Lewis, Marion Byron. Buster Keaton Productions, 1928. Película.

*El hombre de la cámara (Chelovek s kino-apparatom)*. Dir. Dziga Vertov. Documental. VUFKU, 1929. Película.

*El espejo (Zérkalo)*. Dir. Andrei Tarkovskij. Act. Margarita Terekhova, Philip Yankovsky, Ignat Daniltsev, Oleg Yankovskiy, Nikolai Grinko, Alla Demidova, Innokenti Smoktunovsky, Anatoly Solonitsyn. Mosfilm Studios, 1975. Película.

*El espíritu de la colmena*. Dir. Victor Erice. Act. Ana Torrent, Fernando Fernán Gómez, Isabel Tellería, Laly Soldevilla, Teresa Gimpera, José Villasante. Elías Querejeta PC / CB Films, 1973. Película.

*El odio (La haine)*. Dir. Mathieu Kassovitz. Act. Vincent Cassel, Hubert Koundé, Saïd Taghmaoui, Abdel Ahmed Ghili, Solo, Joseph Momo, Héloïse Rauth, Rywka Wajsbrodt, Olga Abrego, Laurent Labasse, Choukri Gabteni, Nabil Ben Mhamed, Benoît Magimel, Mathieu Kassovitz, Anthony Souter. Les Productions Lazennec / Le Studio Canal + / La Sept Cinéma / Kasso inc. Productions, 1995. Película.

*El sabor de las cerezas (Ta'm e guilass)*. Dir. Abbas Kiarostami. Act. Homayoun Ershadi, Abdolrahman Bagueri, Safar Ali Moradi, Afshin Khorshid Bakhtiari. Abbas Kiarostami Productions, 1997. Película.

*El tren expreso*. Dir. León Klimovsky. Act. Laura Hidalgo, Jorge Mistral, Manuel Monroy, Juan Calvo, Rafael Bardem, Amelia De la Torre. Cinematográfica Plus Ultra, Unión Films, 1955. Película.

*El vampiro*. Dir. Fernando Méndez. Act. Abel Salazar, Ariadne Welter, Carmen Montejo, José Luis Jiménez, Germán Robles, Mercedes Soler, Alicia Montoya, José Chávez Trowe, Julio Daneri, Amado Zumaya, Guillermo Álvarez Bianchi, Margarito Luna. Abel Salazar, 1957. Película.

*El viento nos llevará (Bâd mâ râ jâhad bord)*. Dir. Abbas Kiarostami. Act. Behzad Dourani, Noghre Asadi, Roushan Karam Elmi, Bahman Ghobadi, Shahpour Ghobadi, Reihan Heidari, Masood Mansouri, Ali Reza Naderi, Frangis Rahsepar, Masoomeh Salimi, Farzad Sohrabi, Lida Soltani. Abbas Kiarostami, 1999. Película.

*Extraños en un tren (Strangers on a train)*. Dir. Alfred Hitchcock. Act. Farley Granger, Ruth Roman, Robert Walker, Leo G. Carroll, Patricia Hitchcock, Howard St. John, Laura Elliott, Marion Lorne Estados Unidos. Warner Bros, 1951. Película.

*Filmstudie*. Dir. Hans Richter. Act. Stella F. Simon. Hans Richter, 1926. Película.

*Hiroshima mon amour*. Dir. Alain Resnais. Act. Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson, Stella Dassas, Pierre Barbaud. Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Entertainment, 1959. Película.

*Historias de cine (Histoire(s) du cinema)*. Dir. Jean Luc Godard. Documental. Gaumont, 1988. Película.

*Inflation*. Dir. Hans Richter. Documental, 1928. Película.

*Juha*. Dir. Aki Kaurismaki. Act. Sakari Kuosmanen, Kati Outinen, André Wilms, Markku Peltola, Elina Salo, Ona Kamu. Sputnik, 1999. Película.

*La concha y el reverendo (La coquille et le clergyman)*. Dir. Antonin Artaud. Act. Alex Alin, Genica Athanasiou, Lucien Bataille. Délia Film, 1928. Película.

*La dolce vita*. Dir. Federico Fellini. Act. Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Yvonne Furneaux, Alain Cuny, Nadia Gray, Annibale Ninchi, Margali Noel, Lex Barker, Jacques Sernas, Adriano Celentano. Pathé / Riama Film, 1960. Película.

*La laguna negra*. Dir. Arturo Ruiz Castillo. Act. Fernando Rey, Maruchi Fresno, Tomás Blanco, José María Lado, María Jesús Valdés, Irene Caba Alba, Félix Fernández, Luis Pérez de León, José Bódalo. Suevia Films, 1952. Película.

*Ladrón de bicicletas*. (*Ladri di biciclette*). Dir. Vittorio De Sica. Act. Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Gino Saltamerenda, Vittorio Antonucci, Giulio Chiari, Fausto Guerzoni, Elena Altieri. Produzioni De Sica, 1948. Película.

*La Jetée*. Dir. Chris Marker. Act. Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux. Anatole Dauman, 1962. Película.

*La llegada del tren a la estación de la Ciotat* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*). Dir. Auguste y Louis Lumière. Documental. Lumière, 1895. Película.

*La sangre de un poeta* (*Le sang d'un poète*). Dir. Jean Cocteau. Act. Elisabeth Lee Miller, Pauline Carton, Erriquer Rivero, Jean Desbordes. Vicomte de Noailles, 1932. Película.

*La strada*. Dir. Federico Fellini. Act. Anthony Quinn, Giulietta Masina, Richard Basehart, Aldo Silvani, Marcella Rovere, Livia Venturini. Ponti de Laurentiis, 1954. Película.

*La ventana indiscreta* (*Rear window*). Dir. Alfred Hitchcock. Act. James Stewart, Grace Kelly, Thelma Ritter, Raymond Burr, Judith Evelyn, Wendell Corey. Paramount Pictures, 1954. Película.

*Les enfants terribles* (*Los niños terribles*). Dir. Jean Cocteau y Jean Pierre Mellville. Act. Nicole Stéphane, Edouard Dermithe, Renée Cosima, Jacques Bernard, Malvyn Martin, Maria Cyliakus, Jean-Marie Robain, Maurice Revel. Melville Productions, 1950. Película.

*Los cuatrocientos 400 golpes* (*Les quatre cents coups*). Dir. François Truffaut. Act. Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy, Guy Decombe, Georges Flamant, Patrick Auffay. Les Films du Carrosse, 1959. Película.

*Los pájaros* (*The birds*). Dir. Alfred Hitchcock. Act. Tippi Hedren, Rod Taylor, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette, Veronica Cartwright, Ethel Griffies, Charles McGraw, Doreen Lang, Ruth McDevitt, Joe Mantell, Alfred Hitchcock. Universal Pictures / Alfred J. Hitchcock Productions, 1963. Película.

*Lluvia* (*Regen*). Dir. Joris Ivens. Documental. Capi-Holland, 1929. Película.

*Manhatta*. Dir. Charles Sheeler. Documental. Charles Sheeler, 1921. Película.

*Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*). Dir. Luchino Visconti. Act. Dirk Bogarde, Romolo Valli, Mark Burns, Nora Ricci, Marisa Berenson, Silvana Mangano, Björn Andrésen, Carole André. Warner Bros, 1971. Película.

*Mullholland drive*. Dir. David Lynch. Act. Naomi Watts, Laura Elena Harring, Justin Theroux, Ann Miller, Robert Forster, Brent Briscoe, Jeannie Bates, Melissa George,

Dan Hedaya, Lori Heuring, Billy Ray Cyrus, Rena Riffel, Katharine Towne. Les Films Alain Sarde / Asymmetrical Production, 2001. Película.

*Noches blancas (Notti bianche)*. Dir. Luchino Visconti. Act. Maria Schell, Marcello Mastroianni, Jean Marais, Marcella Rovena, Maria Zanoli, Elena Fancera. Vides Cinematografica / Intermondia Films, 1957. Película.

*Nosferatu*. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau. Act. Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, GH Schnell, Ruth Landshoff, John Gottowt, Gustav Botz. Prana-Film GmbH, 1922. Película.

*Novio a la vista*. Dir. Luis García Berlanga. Act. Josette Arno, Jorge Vico, José María Rodero, Alicia Altabella, José Luis López Vázquez, Julia Caba Alba, Irene Caba Alba, Julia Lajos, Elena Montserrat, Carlos Díaz de Mendoza, Mercedes Muñoz Sampedro, Luis Roses, Luis Pérez de León, Concha Fernández, Josefina Bejarano, Elisa Méndez, Juana Ginzo España. C.E.A. / Producciones Benito Perojo S.A, 1954. Película.

*Nubes pasajeras (Kauas pilvet karkaavat)*. Dir. Aki Kaurismaki. Act. Matti Onnismaa, Kari Väänänen, Elina Salo, Kati Outinen, Markku Peltola, Markus Allan, Sakari Kousmanen. Finlandia. Coproducción Finlandia / Francia / Alemania, 1996. Película.

*Octubre (Oktyabr)*. Dir. Sergei Eisenstein. Dir. Nikolái Popov, Vasili Nikándrov, Liashenko. Sovkino, 1928. Película.

*Orfeo (Orphée)*. Dir. Jean Cocteau. Act. Jean Marais, Maria Casarès, François Périer, Marie Déa, Edouard Dermithe, Juliette Gréco, Henri Crémieux, Roger Blin. Films du Palais Royal / Andre Paulve Film, 1950. Película.

*Primer plano (Close-up)*. Dir. Abbas Kiarostami. Act. Hossain Sabzian, Mohsen Makhmalbaf. Kanun, 1990. Película.

*Psicosis (Psycho)*. Dir. Alfred Hitchcock. Act. Anthony Perkins, Janet Leigh, John Gavin, Vera Miles, John McIntire, Martin Balsam, Simon Oakland, Patricia Hitchcock. Paramount Pictures, 1960. Película.

*Rashomon*. Dir. Akira Kurosawa. Act. Toshirô Mifune, Machiko Kyô, Masayuki Mori, Takashi Shimura, Minoru Chiaki, Kichijirô Ueda, Noriko Honma, Daisuke Katô. Daiei, 1950. Película.

*Requiem por un sueño, (Requiem for a dream)*. Dir. Darren Aronofsky. Act. Jared Leto, Jennifer Connelly, Ellen Burstyn, Marlon Wayans, Christopher McDonald, Louise Lasser, Marcia Jean Kurtz, Janet Sarno, Suzanne Shepherd, Dylan Baker, Keith David, Peter Maloney. Artisan Entertainment / Thousand Words, 2000. Película.

*Roma ciudad abierta (Roma città aperta)*. Dir. Roberto Rossellini. Act. Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Maria Michi, Harry Feist, Vito Annichiarico, Francesco Grandjacquet, Giovanna Galletti, Carla Rovere. Excelsa Films, 1945. Película.

*Senso*. Dir. Luchino Visconti. Act. Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Rina Morelli, Marcella Mariani, Christian Marquand. Lux Film, 1954. Película.

*Sombras blancas en los mares del sur (White Shadows in the South Seas)*. Dir. Woodbridge Strong Van Dyke. Act. Monte Blue, Raquel Torres, Robert Anderson, Renee Bush, NapuaMGM / Cosmopolitan Productions. 1928. Película.

*Scream*. Dir. Wes Craven. Act. Neve Campbell, David Arquette, Courteney Cox, Matthew Lillard, Rose McGowan, Skeet Ulrich, Drew Barrymore. Dimension Films, 1996. Película.

*Time (Shi Gan)*. Dir. Kim ki-duk. Act. Ha Jung-Woo, Park Ji-Yeon, Kiki Sugino, Kim Sung-Min, Seong Hyeon-A, Jang Jun-Yeong, Suh Won Oh, Jung Gyu-Woon. Happinet Pictures / Kim Ki-Duk Film, 2006. Película.

*Un perro andaluz (Un chien andalou)*. Dir. Luis Buñuel. Act. Simone Mareuil, Pierre Batcheff, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Jaume Miravittles. Luis Buñuel, 1929. Película.

*Vértigo (Vertigo)*. Dir. Alfred Hitchcock. Act. James Stewart Kim Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore, Henry Jones, Ellen Corby, Konstantin Shayne, Lee Patrick, Raymond Bailey. Paramount Pictures/Alfred J. Hitchcock Productions, 1958. Película.

*Viaje a la luna (Le voyage dans la Lune)*. Dir. Georges Méliès. Act. Victor André, Bleurette Bernonm, Brunnet, Jeanne d'Alcy, Henri Delannoy, Depierre, Farjaut, Kelm, Georges Méliès. Georges Méliès, 1902. Película.

*Vivir (Ikiru)*. Dir. Akira Kurosawa. Act. Takashi Shimura, Nobuo Kaneko, Kyôko Seki, Makoto Kobori, Kumeko Urabe, Yoshie Minami, Miki Odagiri, Kamatari Fujiwara. Toho Company, 1952.