

II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas.
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la
Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, 2011.

Notas sobre cine lírico : Un intento de tipología.

Pérez Bowie, José Antonio.

Cita:

Pérez Bowie, José Antonio (2011). *Notas sobre cine lírico : Un intento de tipología. II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-042/80>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eEgs/g4B>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



CONFERENCIA PLENARIA

NOTAS SOBRE CINE LÍRICO. UN INTENTO DE TIPOLOGÍA

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca*

0. Introducción

La expresión “cine lírico” es usada habitualmente para referirse a aquellos filmes que poseen una cierta condición de marginalidad por su cuestionamiento de los modelos imperantes en las prácticas del cine comercial mayoritario en la medida en que suponen una alternativa a los presupuestos de narratividad y de mimesis realista inherentes a aquél. Pero esa intención rupturista puede presentar grados de intensidad muy variables y objetivos muy diversos por lo que bajo la mencionada etiqueta de “cine lírico” se albergan productos de una considerable heterogeneidad. Ésta se manifiesta ya en falta de acuerdo sobre la propia etiqueta, que, aunque es la que yo emplearé por razones de comodidad, convive junto a otras varias (cine antinarrativo, antirrealista, antinaturalista, poético, artístico, autoconsciente, paramétrico, etc.) a las que se recurre indistintamente para clasificar los filmes a los que me voy a referir, caracterizados por el uso estrategias tan diversas como la antinarratividad, la reflexividad o la trasgresión de los patrones miméticos habituales mediante las que se manifiesta la actitud resistente frente a las prácticas cinematográficas mayoritarias. No obstante, pienso que se trata de una denominación significativa en la medida en que la poesía implica una subversión o trasgresión de los usos lingüísticos habituales, una permanente vocación experimental y el intento de abrir nuevas vías que permitan el acceso a un tipo de conocimiento inalcanzable mediante el ejercicio de la razón.

Esa resistencia comienza a manifestarse en los años de las vanguardias históricas y es paralela a los procesos similares provocados por la crisis del racionalismo que, simultáneamente, tienen lugar en las otras artes. En el caso del cine viene abonado por la decepción de muchos artistas e intelectuales ante el camino que aquél había emprendido: en lugar de constituirse en un arte autónomo mediante el desarrollo de sus potencialidades que podían haber hecho de él un privilegiado instrumento de revelación, el nuevo arte se había puesto al servicio de los públicos mayoritarios transformándose, mediante sus argumentos banales y sus patrones narrativos uniformadores y previsibles en un instrumento de alienación. En su intento de satisfacer la demanda de tales públicos se había decantado por la opción mimética, que proponía los simulacros de la pantalla como un

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto FFI2008-02810/FILO, financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.



trasunto del mundo real presentándolos a través de una narrativa, que atrapaba al espectador en el flujo de una historia perfectamente articulada. En ello radicó, sin duda, su éxito como espectáculo universal mayoritario, con lo que la pantalla se convirtió en un poderoso vehículo de producir ficciones y el espectador común aprendió a ver en sus imágenes tan sólo los fragmentos de una historia que debía recomponer en lugar de interrogarse por sus significados plásticos o rítmicos o por la intencionalidad subjetiva de la mirada desde la que se presentaban y de la posible interpretación de la realidad que bajo esa mirada se ofrecía.¹

Ante el carácter tan heterogéneo de las modalidades de lo que podemos denominar lirismo cinematográfico resulta imprescindible establecer una descripción operativa de ese fenómeno. Es lo que me propongo llevar a cabo en las siguientes páginas partiendo para ello de las caracterizaciones más habituales de lo lírico en su dimensión literaria e intentando comprobar la posible operatividad de las mismas a la hora de explicar el lirismo cinematográfico.

1. La definición jakobsoniana de la función poética: el lirismo como autorreferencialidad

Partiré de la definición de Jakobson en la que caracteriza la función poética como aquella función lingüística en la que el referente es el propio mensaje (Jakobson 1978). La autorreferencialidad del mensaje, término empleado por el teórico ruso puede entenderse en dos acepciones distintas aunque complementarias: un mensaje autorreferencial es, por una parte, aquél en el que existe una primacía evidente de la forma sobre el contenido, o dicho de otra manera, aquel que se caracteriza por su opacidad, por la visibilidad de la forma que se traduce en una exhibición de los mecanismos expresivos que son los que producirán la función extrañante y desautomatizadora inherente a todo mensaje “artístico”. Pero a la vez, la autorreferencialidad de un mensaje supone que éste produzca sus propios referentes, es decir, que sus palabras no remiten a ninguna situación anterior y exterior al acto de habla, sino que crean un mundo autónomo y, a la vez, la propia situación comunicativa y las instancias implicadas en la misma. La primera acepción fue la considerada por los formalistas rusos y por los teóricos inmanentistas posteriores que defendían la autonomía del lenguaje literario y preconizaban la indisolubilidad de forma y contenido, en cuanto entendían que éste era el resultado de la nueva percepción de la realidad debida la desautomatización de la mirada provocada por los mecanismos extrañantes que aquella ponía en juego; en cambio, la segunda acepción de autorreferencialidad, aunque estaba

¹ Desarrollo más detalladamente estas cuestiones en el capítulo “La alternativa del cine poético” de mi libro *Leer el cine* (Pérez Bowie 2008).



implícita en las teorías formalistas sobre la autonomía del mensaje literario, fue objeto de una mayor atención a partir del giro pragmático que experimenta la Teoría de la Literatura a finales de los años 60 cuando la atención hacia el mensaje comienza a desplazarse hacia la situación comunicativa en el que aquél es producido y recibido. Veamos la posibilidad de aplicar ambas acepciones a la caracterización del lirismo cinematográfico.

2. La poeticidad cinematográfica como visibilidad de la forma

2.1. El cine poético de las vanguardias

En los textos que los teóricos del formalismo ruso dedicaron al cine aparecen numerosas referencias a la importancia de los elementos formales en el nuevo arte, especialmente perceptible en aquellas que se apartaban de los previsibles patrones narrativos del cine mayoritario.² Viktor Shklovski es el primero en oponer *cine de prosa* y *cine de poesía*, caracterizando a este último por el predominio de los rasgos formales sobre los semánticos (1998:138). Tynianov, por su parte, opone cine “poético” a cine “narrativo”, aclarando que en el primero existe un evidente predominio del “argumento” sobre la “trama”, es decir de la “disposición” de los materiales de la historia sobre los contenidos que esta transmite; el ejemplo que aduce de los primitivos filmes cómicos norteamericanos es elocuente en la medida en que en ellos la trama constituía un simple pretexto para el desarrollo de una composición basada en elementos rítmicos visuales (1998: 100). Se podrían citar también las aportaciones en la misma línea de Kazanski, quien subraya la importancia de las funciones decorativas o simbólicas del encuadre (independientes del argumento), en virtud de su “expresividad semántica simbolizante” por su capacidad de dotar de “coloración emocional” a la línea temática (1998: 132). O de Eikhenbaum cuando habla de la antinarratividad del gran primer plano en su capacidad de abstraer la imagen del decurso temporal cumpliendo una función semejante a la desempeñada por la *fermata* (pausa silenciosa) en el lenguaje musical (1998: 70).

Esa visibilidad del estilo es, cuando se produce, la que permite a los formalistas calificar al cine como arte, porque, como señala Eikhenbaum, “el argumento en el cine está constituido no sólo por, o ni siquiera tanto por la progresión de la trama como por los elementos *estilísticos*” (1998: 200). Los artistas de la vanguardia histórica reivindicaron, así, un cine en el que la sucesión de imágenes al servicio exclusivo de los acontecimientos de la trama no impidiese la contemplación reflexiva y demorada de la realidad y de la capacidad

² Los formalistas trasladan la noción de “extrañamiento” de la literatura al cine, lo que supone una negación de la condición analógica que se atribuía a las imágenes de éste, ya que no cabe hablar de fidelidad de tales imágenes a la realidad profilmica sino de una transfiguración estilística de las mismas. Véase al respecto Peña Ardid, 1992: 63-64.



de revelación que a través de la misma podía alcanzarse.³ De ese modo, las prácticas cinematográficas que llevaron a cabo supusieron el abandono radical de la narración clásica y de las pretensiones miméticas para ofrecer una nueva mirada sobre las cosas del mundo. El ejemplo más significativo de esta actitud lo tenemos en los documentales urbanos filmados por diversos cineastas adscribibles a la vanguardia, entre ellos *Manhatta* (Paul Strand y Charles Sheeler, 1921), *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), *Berlin, die Symphonie der Grosstadt* (Walter Ruttmann, 1927), *Regen* (Jory Ivens, 1929), *Chelovieks Kinoapparatom* (Dziga Vertov, 1929) o *A propos de Nice* (Jean Vigo, 1929), calificados de modo unánime como poemas cinematográficos porque no pretenden una descripción “objetiva” de las respectivas ciudades sino que sus imágenes dejan de remitir a unos referentes externos para servir de vehículo a una emoción, a un estado de ánimo.⁴ Aunque en las prácticas cinematográficas de la vanguardia existen, como veremos, otros filmes que entran más bien en el ámbito de lo que llamaremos autorreferencialidad absoluta.

2.2. La dimensión lírica del “cine de autor” de los 60 y otros movimientos posteriores

Esa relevancia de la forma como síntoma de poeticidad la encontramos también en el llamado “cine de autor” europeo de los años sesenta en el que la ruptura con los patrones de la narración clásica impuestos por la industria hollywoodense se manifiesta ante todo en la visibilidad de la instancia narradora, que aquélla había intentado mantener oculta. Se reivindica, entonces, la figura del director como artista, como sujeto de una “escritura” personal, de un “estilo” propio. El lirismo se manifiesta, así, en la subjetivización de la mirada sobre la realidad, aunque, a diferencia del cine de vanguardia, ahora no se produce el rechazo absoluto de la narratividad; la exhibición del estilo del autor, la expresión de su mirada sobre el mundo, se ejerce a través de las historias que se narran. Si aquéllos filmes eran el equivalente del poema, éstos estarían más próximos al estatuto de la novela lírica: se cuenta una historia, pero a través de una forma enormemente personal, de un “estilo” mediante el que la subjetividad del autor actúa como filtro de la realidad narrada. Los grandes cineastas de los sesenta como Antonioni (*La noche, El eclipse*) de Resnais (*Hiroshima, mon amour, El año pasado en Marienbad*), Bresson, Fellini, Godard, Truffaut, inauguran un nuevo paradigma cinematográfico que ha sido definido por Peter Wollen como

³ Esa imposibilidad de una contemplación demorada que propiciase la reflexión es el origen del rechazo de muchos intelectuales al cine que se había impuesto mayoritariamente. Las siguientes frases de Frank Kafka resumen muy bien esa actitud: “Yo vivo con los ojos y el cine impide mirar. La velocidad de los movimientos y el rápido cambio de las imágenes, fuerzan continuamente a seguir adelante. La mirada no se agota en las imágenes, sino que éstas se apropian de la mirada e inundan la conciencia. El cine viste de uniforme a los ojos que siempre habían permanecido desnudos” (Citado en Aristarco 1968, 14).

⁴ Sobre estos filmes y su dimensión poética ha publicado Darío Villanueva un documentado trabajo (Villanueva 2008). Sobre la actividad cinematográfica de las vanguardias puede verse también la recopilación de trabajos y la antología de escritos de la época que ha realizado Javier Herrera en la revista *Litoral*, en el nº monográfico titulado “La poesía del cine” (Herrera 2003).



Modo de Representación Moderno (MRM)⁵ y que sustituye al MRI (Modo de Representación Institucional) vigente desde Griffith e impuesto por la industria de Hollywood a todo el cine mundial. Esa línea ha sido continuada por todos los grandes directores hasta nuestros días (piénsese en nombres como David Lynch, Lars Von Trier, Won Kar-Wai o Mahmalbaf, por citar sólo algunos) cuya mirada, personal vehiculada a través de un estilo propio, consigue unos niveles considerables de indagación en la realidad y, consiguientemente, una dimensión lírica, que distancian a sus filmes del adocenamiento y la previsibilidad de las producciones industriales.

Conviene recordar la influencia que sobre esta imposición de la mirada del “autor” en el cine al que me refiero ejercieron los presupuestos de la fenomenología heideggeriana filtrada a través de Merleau-Ponty. La ruptura con la narración clásica y su pretendida “objetividad” produce, así, como resultado un trabajo de manipulación sobre la forma para descubrir dimensiones desconocidas de la realidad a través de nueva mirada despojada de los hábitos perceptivos. Recuérdese cómo la fenomenología aboga por una experiencia originaria en la cual se dan las cosas “como son”; en general, no las vemos como son porque infinitos prejuicios nos lo impiden. Las vemos conforme a hábitos adquiridos, a la opinión de las mismas que se ha formado en nosotros antes aun de mirar. Para liberarnos de prejuicios, para “ver” es necesario apartarse de toda actitud “mundana” con arreglo a la cual juzgamos antes de mirar, es necesario suspender todo juicio. Con esta suspensión ponemos “entre paréntesis” el mundo, y únicamente hacemos caso de aquello que aparece visto por ojos vírgenes, por ojos que mirasen por primera vez.

La novedad que este cine “de autor” de la década de los sesenta supone frente a la narración clásica es, no obstante, cuestionada por David Bordwell. Piensa que se trata de un fenómeno que no está circunscrito a un periodo ni a una geografía concretos ya que se encuentran manifestaciones del mismo en la filmografía de directores muy distantes entre sí espacial y temporalmente. Bordwell utiliza para referirse a aquellos filmes en los que la actuación sobre los elementos formales adquiere una visibilidad notable la denominación de “narración paramétrica”; explica que esta práctica se da en momentos y en países muy diversos y la define como una narración “en la que el sistema estilístico del filme crea pautas diferentes a las demandas del sistema argumental”, con lo que “el estilo puede organizarse y enfatizarse hasta un grado que lo convierte, al menos, en tan importante como las pautas

⁵ Wollen señala como característicos de ese nuevo paradigma, que ejemplifica con el cine de Godard, factores como los siguientes: la intransitividad narrativa o ruptura sistemática del flujo del relato; el extrañamiento que dificulta los mecanismos identificadores (mediante la actuación distanciada, la desconexión sonido/imagen, la interpelación directa, y la búsqueda de la incoherencia que suscita la incomodidad del espectador); la puesta en relieve de la instancia narradora frente a su transparencia (desplazamiento sistemático de la atención hacia el proceso de construcción del significado); la diégesis múltiple; la apertura narrativa en lugar del cierre de la historia mediante su resolución; y, en último lugar, la sustitución de la ficción por la realidad mediante la exposición crítica de las mistificaciones utilizadas en los filmes de ficción (Wollen 1969, 163-165). En realidad nos encontramos ante la asunción por parte del cine de la revolución que se había producido en la narrativa literaria tres décadas antes.



del argumento”. Apelando a la noción de *dominante* (el factor que, según los formalistas rusos, destaca en el texto a expensas de otros deformándolos) y explica cómo el estilo puede formar una estructura independiente en el interior del texto, ya que se gobierna únicamente por la coherencia y no por la función representativa. Y cita a título de ejemplo la obra de cineastas como Fritz Lang, Dreyer, Jacques Tati, Ozu, Mizoguchi, Robbe-Grillet, Godard o Bresson (Bordwell, 1996: 275-290).

Esta modalidad de cine poético, aunque definible como la precedente por la importancia de los factores estilísticos, conlleva un alto grado de reflexividad y la existencia de una *écriture* personalizada. No obstante, hay que admitir que en este cine que no renuncia a la narratividad, la poeticidad es una cuestión de grado y que los filmes adscribibles a esta categoría pueden participar de ella en muy diversa medida. Aunque todos sus autores tengan en común la resistencia a supeditar por completo la representación fílmica a los imperativos de la narratividad, pues como señala Carmen Peña, están “mucho menos interesados en contar que en revelarnos una visión interior de las cosas” y en sus filmes “los objetos, las figuras, los movimientos de cámara, la luz (...) adquieren una existencia propia” sin subordinarse a los imperativos de la narración convencional (Peña Ardid 1997: 19)

3. La poeticidad cinematográfica como autorreferencialidad

Detengámonos ahora en la otra cara de la autorreferencialidad a la que apunta la definición jakobsoniana de función poética: la absoluta independencia de cualquier referente externo en la medida en que el texto poético (y en literario, en general) no remite a ninguna realidad anterior y exterior al hecho de habla, sino que crea sus propios referentes. Como señala Ohman, las palabras del texto literario poseen los mismos referentes que en la comunicación ordinaria, “pero no se utilizan para referir”, por lo que se devinculan por completo de toda relación con el mundo y el mensaje se libera de todas las responsabilidades que implican los actos de habla “serios” (Ohman, 1987: 32). De ahí que una de las convenciones que rigen la lectura del texto lírico, según Culler (1978: 249-254), sea la que todo poema encierra un sentido oculto que no se agota en el significado proporcionado por las palabras del texto, sino que lo trasciende, por lo que el lector tiene que desprenderse de los significados habituales y descubrir qué se oculta detrás de ellos. El caso extremo de autorreferencialidad lo constituirían aquellos poemas en que las palabras utilizadas no son tales sino meras agrupaciones de sonidos (las jitanjáforas, por ejemplo) a partir de las cuales se establece una estructura rítmica, como sucede, por ejemplo, en algunos textos de la poesía afrocubana⁶ y también, frecuentemente, en las canciones

⁶ Véanse estos versos de Luis Palés Matos que abren y cierran el poema “Falsa canción de baquiné”:
¡Ohé, nené!



infantiles. Pero asimismo constituyen un caso extremo de autorreferencialidad aquellos otros poemas en los que se ha despojado de toda conexión lógica a las palabras que lo componen, produciendo como resultado una estructura caótica que imposibilita cualquier aprehensión racional. En este caso nos encontramos con poemas como los de Mallarmé, Rimbaud, T.S. Eliot (en *The Waste Land*) o César Vallejo,⁷ entre otros, todos ellos con una evidente ausencia de sentido en el plano denotativo que, para el lector avisado, puede traducirse en una considerable riqueza en el plano connotativo. A este propósito, comenta Susana Reisz que cuando “la tendencia a la desintegración de las conexiones entre proposiciones y parte de proposiciones se acentúa” la lectura posible “no puede ir más allá de la determinación de cierto tópico global (como “amor”, “muerte”, “desamparo”, “sentimiento del absurdo”, etc.), pues

en la medida en que las frases no pueden ser correlacionadas con hechos de nuestro mundo real ni con hechos de otros mundos posibles alternativos sino que parecen limitarse a autodesignarse, la imposibilidad de construir una zona de referencia vuelve inútil cualquier intento de verificar si se han producido o no modificaciones en ella (Reisz de Rivarola, 1989: 213).

Si trasladamos esta concepción del lirismo al ámbito del séptimo arte, es posible hallar numerosos ejemplos de “poemas cinematográficos” caracterizados por esa misma autorreferencialidad plena. Ya en el periodo de las vanguardias históricas encontramos las primeras manifestaciones de esta poesía visual. En el extremo más elevado de la escala se sitúan los filmes abstractos de pintores que extienden su campo de trabajo al celuloide y llevan a cabo composiciones dinámicas a partir de figuras geométricas en movimiento como Viktor Eggelin (*Rythmus 21, Rythmus 22 y Rythmus 23*) o Hans Richter (*Opus 21, Opus 22*). En ambos casos las imágenes que el espectador contempla en la pantalla no existen en el

¡Ohé, nené!
Adombe gangá mondé
Adombe.
Candombe del baquiné
¡Candombe!

(*Tun tun de pasa y grifería*, en *Poesía completa y prosa selecta*, edición de Margot Arce, Caracas, Biblioteca Ayacucho 1978: 151-152).

⁷ Léanse, como ejemplo, los siguientes versos de este último:

*La paz, la avispa, el taco, las vertientes,
el muerto, los decilitros, el búho,
los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,
el desconocimiento, la olla, el monaguillo,
las gotas, el olvido, la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,
los párrocos, el ébano, el desaire,
la parte, el tipo, el estupor, el alma...*

(César Vallejo: “La paz, la avispa...” *Obra poética*, Madrid, Archivos, 1988 : 277)



mundo real (carecen, por tanto, en absoluto de referentes externos) sino que son creación del propio artista.

En otros casos la imágenes que se contemplan en la pantalla sí pueden ser identificadas por el espectador como procedentes de su mundo; es decir, poseen, al igual que las palabras del poema literario sus propios referentes externos, pero no se utilizan para remitir a ellos sino que dichas imágenes se integran en una composición rítmica visual en la que adquieren un sentido nuevo; es lo que sucede en filmes como *Ballet mécanique* (Fernand Léger), *Entr'acte* (René Clair) o *Photogenie* (Jean Epstein). En otro tipo de filmes, como los de los cineastas surrealistas, las imágenes son sometidas a un entramado de conexiones sorprendidas mediante las que pierden toda relación con el mundo del que proceden para entrar a formar parte de otra realidad que pretende ser expresión del universo onírico o de las obsesiones que pueblan el subconsciente del autor; baste recordar ejemplos como *Le chien andalou* (Luis Buñuel), *La coquille et le clergyman* (Antonin Artaud), *La étoile de mer* (Man Ray) o *La sang d'un poete* (Jean Cocteau).

Estos planteamientos fueron objeto de un desarrollo ulterior por parte de las neovanguardias, especialmente la norteamericana de los años 50 y 60 cuyos integrantes (los hermanos Whitney, Stan Brakhage, Maya Deren, Sidney Peterson, Kenneth Anger, Jonas Mekas, Gregory Markopoulos o Curtis Harrington) continúan en sus obras las preferencias, motivos y objetivos de la vanguardia histórica, tanto en la línea de la abstracción como en la recurrencia a la imaginería surrealista.⁸ La principal diferencia con relación a aquella estriba, como señala Josep M^a Catalá, en un importante salto epistemológico: el desplazamiento de la cámara desde su tradicional posición objetiva a otra radicalmente subjetiva, con lo que la posición del espectador deja de estar distanciada de la escena, para penetrar en el interior de la misma generando una mirada fragmentada y relativista. El resultado de esta operación lo explica Catalá al comentar que en los filmes de Brakhage

el montaje se convierte en un dispositivo equivalente a operaciones mentales. No es directamente la realidad la que es fragmentada por miradas sucesivas de una cámara ambulante, sino que se trata del resultado de una percepción que ha regresado a un estado de inocencia pre-consciente capaz de ofrecer los materiales primigenios de una realidad aún en estado virgen. En este sentido, los cortes que separan las imágenes corresponden a estados mentales primarios, a un primer movimiento de la conciencia que inicia la articulación del caos natural (2005:123).

⁸ Algunos de los textos programáticos básicos de este movimiento como "Declaración del New American Cinema Group" (1960) o "New American Cinema" de Jonas Mekas (1962) pueden encontrarse en Romaguera y Alsina 1989: 285-292.



En las piezas de estos artistas encontramos dos de las premisas esenciales del discurso lírico contemporáneo con el que sus filmes están indudablemente emparentados: el protagonismo de la propia materia sobre la que se trabaja y la reflexión en torno al proceso creador. Francesco Casetti, al referirse a otro cineasta situado en la misma línea, el canadiense Michael Snow autor de *Wavelength* (1967) y *Région Centrale* (1971), subraya que esta rebelión contra la dimensión narrativa y representativa del cine tiene como objetivo hacer que surja la energía subyacente a todo acto de lenguaje, el dinamismo que hay en cada texto, para lo cual centran toda su atención en los elementos significantes marginando por completo el nivel del significado. El protagonismo que adquiere la materia en otro de estos cineastas, el norteamericano Peter Gidal, autor de *Condition of Illusion* (1975), *Fourth Wall* (1978) *Close-Up* (1980), le lleva a calificar su obra de cine *estructural-materialista* que rechaza todo ilusionismo y presenta los elementos constituyentes del filme tal como son; el resultado es una película que no representa ni documenta nada sino que se limita a registrar su propia elaboración (Casetti 1994, 244-245).⁹

Las reflexiones de Casetti están en estrecha relación con la teoría de Lyotard, quien acuña la noción de *a-cinema* para referirse a este cine que se rebela contra la regulación uniformadora de la puesta en escena de las pantallas comerciales, en donde la realidad es sustituida por la representación; defiende, así, un cine distinto, regido por la lógica de la *pirotecnia*, de la exaltación y el derroche de energía mediante la que se combate la “normalización libidinal” que sólo admite “lo aceptable, lo medido, lo orgánico”. Y señala dos direcciones que el cine ha de seguir para “dejar de ser una fuerza de orden, para producir simulacros auténticos, es decir gratuitos, y goces intensos en lugar de objetos de producción y consumo”: la inmovilidad y el exceso de movimiento; el primero, al suspender el devenir, exalta la relación entre el observador y lo observado, mientras que el segundo produciría la exaltación lírica, un traslado de la intensidad al significante al poner el énfasis en lo que sostiene la imagen en lugar de en el contenido de la misma (Lyotard 1973: 365-368).

Resultan igualmente significativas a este respecto las reflexiones de Gilles Deleuze que abren el camino (o intentan explicar) a las prácticas de algunos cineastas contemporáneos empeñados en poner de relieve el valor sustantivo de la imagen. Pienso concretamente en Godard, quien, en su *Histoire(s) du cinéma*, ha llevado a cabo una descontextualización de muchas de las imágenes del cine clásico para reivindicar, mediante

⁹ La obra de uno de los precursores de la vanguardia norteamericana, el anglo-canadiense Norman McLaren, quien en lugar de usar la cámara dibujaba directamente sobre el celuloide, supone, sin duda, el ejemplo máximo de desvinculación de la realidad profilmica y, por consiguiente el grado más elevado de autorreferencialidad. En el ámbito español también se produjeron en los años sesenta numerosos ejemplos de cineastas de vanguardia cuya obra, al igual que la de los norteamericanos se inscribe en campo artístico-plástico como Antonio Artero (*Blanco sobre blanco*), Carles Santos (*L'apat*, *La cadira*); otros como Javier Aguirre se movieron simultáneamente el campo de la producción artístico-plástica y el de la producción cinematográfica; a la primera pertenecen obras como *Espectro siete*, *Fluctuaciones entrópicas*, *Uts cero* o *Pluralidades seis*.



un nuevo montaje y una narración paralela, sus valores intrínsecos. Deleuze piensa que la modernidad se caracteriza, más que por un juego de repeticiones, de excesos o parodias, por “un aumento progresivo de la densidad, por una conquista de la plenitud”. Y frente a la que denomina “imagen-movimiento” del cine convencional que presenta un mundo diegético organizado a través de la coherencia temporal y de un montaje racional causa-efecto, propone la noción de “imagen-tiempo”, basada en la discontinuidad, en la des-vinculación como factor articulador. Mientras el cine clásico se caracterizaba por la exposición diáfana de un conflicto, que se resolvía mediante la progresión narrativa basada en causas y efectos, la imagen-tiempo, definidora del cine moderno, se desentiende de la lógica lineal para interesarse por los procesos mentales de la memoria, el sueño y lo imaginario; engendra planos autónomos cuya causalidad es incierta o inexistente, en un proceso no totalizado donde se rompen los vínculos de la continuidad y la organización panorámica del espacio deja paso a una pantalla entendida como palimpsesto de la memoria.¹⁰

4. La concepción esencialista de la poeticidad cinematográfica

Como es sabido, junto a los intentos de caracterización de lo poético presididos por un cierto afán científico y que son deudores de los avances experimentados por la ciencia del lenguaje a lo largo del siglo XX, perviven teorías esencialistas que, deudoras del idealismo romántico, sostienen la condición inefable de la poesía y niegan cualquier explicación racional de sus mecanismos. La poesía, sostienen, está en la realidad, existe por sí misma y de modo previo a la intervención del poeta, quien es, en virtud de su especial sensibilidad, un mero transmisor, un intermediario que la descubre a los ojos de los demás hombres pero, en modo alguno, un artífice o creador de la misma.

A la hora de definir en qué consiste la poeticidad del cine es posible encontrar también este tipo de explicaciones por parte de teóricos del mismo y de algunos cineastas. La poesía cinematográfica no es para ellos el resultado de unos procedimientos técnicos sino de un descubrimiento o revelación: se trata de *atrapar* la realidad, no de manipularla ni de distorsionarla para conseguir determinados efectos. Se pueden recordar a este respecto afirmaciones de Bresson (“No corras tras la poesía. Ella penetra por sí sola a través de las juntas (elipsis)” o de Tarkovski (“El cine no crea nada irreal; todo lo que emplea y compone procede del mundo sensible que nos rodea, de la naturaleza en que vivimos”) entre otros. Este último llega a manifestarse enemigo de lo que se entiende por “cine poético” y que él describe como aquél “que trabaja con imágenes que se apartan de lo material y concreto, para tratar de afirmarse como un mundo propio, cerrado en sí mismo”.

¹⁰ Me limito a resumir de modo somero algunas de sus ideas centrales, que desarrolla con profusión de argumentos y con detenidos análisis de la obra de varios directores en sus dos libros básicos sobre cine (Deleuze, 1984 y 1987).



Quien ha argumentado más firmemente sobre esta concepción del lirismo cinematográfico es, quizá Eric Rohmer, muy imbuido de los presupuestos idealistas de André Bazin, a quien reconoce como maestro. Me detendré tan sólo y de modo breve en las argumentaciones que desarrolló en la polémica mantenida con Pasolini en los años sesenta. Allí sostenía la falsedad de la ecuación del cineasta italiano, quien basándose exclusivamente sobre el protagonismo o la disimulación de la cámara, equiparaba cine moderno a cine de poesía y cine antiguo a cine narrativo. Para Rohmer existe “una forma moderna de cine de prosa y de cine narrativo donde la poesía está presente, pero no buscada de antemano: aparece por añadidura. Y prefiere distinguir entre cineastas en los que el universo filmado tiene una existencia autónoma, y para quienes el cine “es menos un fin que un medio” y aquellos otros en los que “se tiene la impresión de que el cine se contempla a sí mismo”; o, en otras palabras, entre realizadores para quienes el cine es “un medio de hacernos conocer, de revelarnos los seres” y realizadores para quienes el cine se convierte exclusivamente en “un medio de revelar el propio cine” (Rohmer, 1970: 43-44). Más adelante añadirá que el cine “es un medio para descubrir la poesía, sea la poesía de un poeta, sea la poesía del mundo”; lo poético es la cosa mostrada, no el cine en cuanto tal. El problema –afirma– no ha de plantearse en torno a la conciencia más o menos lúcida de los propios medios de expresión sino en distinguir entre un arte “que se contemplaría a sí mismo” y un arte “que contemplaría el mundo”; y es el medio de expresión lo que puede hacernos descubrir en ese mundo cosas que no conocíamos” 1970: 53-54).

Muchos de estos argumentos serán retomados más tarde por el director ruso Andrei Tarkovski, creador al igual que Rohmer, de un cine calificado unánimemente de poético. Reproduzco para no extenderme excesivamente las siguientes afirmaciones, en las que la idea de poesía va unida a la de un cine “puro”, “autónomo”, capaz de captar la vida sin el auxilio de ninguno de los intermediarios (los procedimientos prestados por otras artes) de los que tradicionalmente se ha venido sirviendo:

El cine ha perdido parcialmente la capacidad de otorgar una configuración inmediata a la realidad con sus medios específicos, sin atravesar el camino de la literatura de la pintura o del teatro (...).

La transposición de las características específicas de otras artes a la pantalla roba al cine su especificidad cinematográfica y hace difícil encontrar soluciones que se apoyen en las poderosas cualidades del cine como arte autónomo. Lo peor de todo ello es, sin embargo, que en esos casos surge un abismo entre el autor de la película y la vida. Entre los dos se están continuamente interponiendo intermediarios, procedimientos de las artes más antiguas. Y esto impide sobre



todo el que la película represente la vida en su fuerza originaria, tal como el hombre realmente la ve y la siente (Tarkovski, 2005: 38).

5. La caracterización pragmática de la poeticidad cinematográfica. Un camino por explorar

El giro pragmático experimentado por las ciencias del lenguaje desde los años sesenta del pasado siglo ha incidido considerablemente, como apuntaba al principio, en las teorías explicativas del hecho literario. Y quizá donde esa perspectiva pragmática ha resultado más rentable es en el ámbito de la poesía, que ha comenzado a ser abordada como una forma de comunicación enormemente diferenciada de otros usos lingüísticos. Cuestiones como la caracterización del poema como acto de habla peculiar, la función de los diversos sujetos textuales que intervienen en ella y sus relación con los “usuarios” extratextuales, las convenciones con las que el lector se enfrenta a la lectura del texto lírico, la discusión sobre el grado de ficcionalidad de ese tipo de comunicación, son sólo algunos de los puntos abordados en un fructífero debate en el que no puedo detenerme.¹¹

Quiero llamar tan sólo la atención sobre la posible aplicabilidad de esas explicaciones pragmáticas de la poesía literaria a la caracterización de lo que vengo denominando cine lírico.

Una de las cuestiones que plantearía más problemas es el debate sobre la ficcionalidad o no ficcionalidad del texto lírico. Para algunos autores en ese tipo de mensajes no cabe hablar de ficcionalidad sino de “desrealización”: el referente primero, el “real” (no en el sentido de verdadero, sino el que se forma a partir de la intuición inicial, completándola) se convierte en un nuevo referente, en una irrealidad poética que toma cuerpo en la intensidad textual. El auténtico valor poético, según Rodríguez Pequeño, radica en la conversión del referente en “transreferente” y sólo de una manera indirecta, y a través de éste, podemos ser capaces de apreciar y re-conocer la realidad referencial. Desrealización no equivale, por tanto, a ficción, pues desrealizar no es crear o inventar un nuevo referente sino transformarlo: La lírica no cuenta una historia sino una sensación, un sentimiento (Rodríguez Pequeño 1995: 95-98).¹² En la misma línea se manifiesta Susana Reisz en el trabajo antes citado al afirmar respecto de aquellos poemas que he denominado de autorreferencialidad plena, que la ausencia de significado propiciada por la distorsión de sus

¹¹ Véase para más información la excelente recopilación de textos teóricos sobre la lírica que ha realizado Fernando Cabo (Cabo Aseguiolaza, 1999).

¹² Un ejemplo de esta operación lo tendríamos en los poemas que componen la sección “Ficciones” del libro *Mortaja* de José Miguel Ullán (México D.F., Ediciones Era, 1970), constituidos por noticias de muertes violentas, presuntamente tomadas de la prensa e insertas con leves modificaciones en las páginas del poemario (Pérez Bowie, 2009).



frases impiden que puedan ser “correlacionadas con hechos de nuestro mundo real ni con hechos de otros mundos posibles alternativos sino que parecen limitarse a autodesignarse”; por ello considera impropio referirse a la condición ficcional o no ficcional de tales poemas (1989: 213)

Habría que plantearse si esta característica de la lírica resulta aplicable a los poemas cinematográficos de alto grado de autorreferencialidad. Existen, sin duda, dificultades para disociar la imagen fílmica de la realidad pre-fílmica de donde ha sido tomada: un objeto (coche, vestido, casa. etc.) o una persona, se integran plenamente, al igual que las palabras del poema, en el universo que construye el filme, pero luego, en muchos casos, por el hecho de haber pasado por la pantalla, pueden adquirir un nuevo nivel de realidad que les confiere un especial grado de fascinación llegando incluso (especialmente en el caso de los actores, pero no sólo) a convertirse en objetos de culto.

Otro problema por resolver respecto de los poemas cinematográficos es el de si para ellos rigen las mismas convenciones de “lectura” que algunos estudiosos (Culler 1978, por ejemplo) señalan para los enunciados líricos. Ello llevaría a plantearse cuestiones interesantes: la necesidad de reconstruir la situación comunicativa dotando de contenido a los deícticos; la exigencia de unidad estructural de la obra que implica asumir el poema como un todo orgánico; la existencia de un significado implícito u oculto (lo cual lleva a plantearse la hipersignificación de los componentes visuales: no habría fotograma insignificante, puesto que ha sido seleccionado y montado, y ello lo carga de sentido); la relación necesaria de las estructuras fílmicas con una tradición o contexto cinematográfico en la medida en que, al igual que la poesía, el discurso fílmico es un discurso “institucional” y por tanto vinculante en todas sus manifestaciones), etc.

Una tercera cuestión sería investigar si los casos de duplicidad de la situación enunciativa que se producen en el interior del universo diegético del filme tendrían la misma función reflexiva y metadiscursiva que en los poemas. En este sentido sería interesante buscar ejemplos fílmicos en los que produzca esa doble enunciación y considerar si responde a las mismas estrategias que en el texto lírico: problematización o impropiedad del sujeto lírico, problematización o impropiedad del destinatario lírico, problematización de la situación presentada, etc.

Una última posibilidad (para ir terminando, pues no se agotan aquí) es interrogarse sobre el equivalente cinematográfico de aquellos poemas que se presentan “haciéndose”, es decir que se constituyen como una reflexión sobre el propio acto de la creación poética. En *Chelovieks Kinoapparatom (El hombre de la cámara)* de Dziga Vertov tenemos un ejemplo pionero.

Como puede comprobarse, se trata de un campo enormemente atractivo y que está reclamando atención. Confío en que algunos de ustedes, se animen a prestársela.

Bibliografía

- Albèra François (1998) [1996], (ed.). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona: Paidós.
- Aristarco, Guido (1968) [1960]. *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Lumen.
- Bordwell, David (1996) [1985]. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Cabo Aseguiolaza, Fernando (1999), (comp.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco.
- Casetti, Francesco (1994) [1993]. *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra.
- Catalá, Josep M^a (2005). "Film-ensayo y vanguardia". En C. Torreiro y J. Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 109-158.
- Culler, Jonhatan (1978) [1975]. "La poética de la lírica". En *Poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 229-269.
- Deleuze, Gilles (1984) [1983]. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- (1986) [1985]. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Herrera, Javier (2003) (ed.). Monográfico "La poesía del cine", *Litoral*, nº 235.
- Jakobson, Roman (1974) [1958]. "La lingüística y la poética". En T. Sebeok (ed.), *Estilo del lenguaje*. Madrid: Cátedra, pp. 123-173.
- Lyotard Jean-François (1973). "L'acinéma", *Iris*, nº1 : 357-369.
- Ohmann, Richard (1987) [1971]. "Los actos de habla y la definición de literatura". En J.A. Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco, 11-34.
- Peña Ardid, Carmen (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- (1997). "El interrogante poético del cine", *Poesía en el campus*, 36 (1997): 13-21.
- Pérez Bowie, José A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad.
- (2009). "José Miguel Ullán o el grado cero de la escritura poética". En S. Crespo et al (eds.), *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre*. Salamanca: Universidad, 281-293.
- Reisz de Rivarola, Susana (1989). *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- Rodríguez Pequeño, Javier (1995). *Ficción y géneros literarios*. Madrid: Universidad Autónoma.
- Rohmer, Eric (1970) [1965]. "Lo antiguo y lo nuevo". En Joaquín Jordá (ed.), *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 42-80.
- Romaguera, Joaquim y Alsina, Homero (1989), (eds.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Tarkovski, Andrei (2005). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp
- Villanueva, Darío (2008). "Géneros del cine de vanguardia. El filme de ciudad, poema y sinfonía". En *Imágenes de la ciudad, Poesía y cine de Whitman a Lorca*. Valladolid: Universidad y Junta de Castilla y León, 69-119.
- Wollen, Peter (1969). *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker & Warburg.

Datos del autor

Doctor en Filosofía y Letras, Catedrático de Universidad (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada) en la Universidad de Salamanca, España. Sus líneas actuales de investigación se centran en el ámbito de la Literatura Comparada y específicamente en el de las relaciones entre la literatura y los medios audiovisuales. Dirige desde hace 10 años el grupo de estudios sobre literatura y cine (GELYC) que ha trabajado en diversos proyectos financiados por la



Dirección General de Investigación. Profesor visitante en las universidades de Limoges, Rennes (Francia), Saint-Andrews (Reino Unido), Berlín-Humboldt (Alemania). Conferenciante en las universidades de Siena, Padova, Salerno, Firenze, Verona (Italia), Sorbona-París III, Lyon, Montpellier (Francia), Giessen, Friburg, Wuppertal (Alemania), New York, Ohio State, Philadelphia, Virginia (Estados Unidos). Cursos de doctorado en las universidades de Santiago de Compostela, Oviedo, La Rioja y Autónoma de Barcelona. Participación como ponente invitado en diversos congresos internacionales; últimamente en Poznan, Coimbra, Verona, Bergamo, Pau, Lyon, Bamberg, Kiel.

Miembro del consejo de redacción de las revistas *Anales de Literatura Española Contemporánea* (ALEC), *El Correo de Euclides*, *La Tabla Redonda*, *Fahrenheit 451* y *Literatura y Signo*. En 2008 recibió el premio “María de Maeztu” de la Universidad de Salamanca a la excelencia investigadora (2008). Estudioso de la obra de Max Aub ha publicado diversos trabajos sobre la misma y editado textos como *La calle de Valverde*, *Manuscrito Cuervo* y *Campo abierto*.

Entre otros, ha publicado: *Mujeres escritas. El universo femenino en la obra de Torrente Ballester*, *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50* (en colaboración con Fernando González García), *Reescritura filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*, *Leer el cine*, *La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*, *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950*, premiado por la Asociación Española de Historiadores del Cine, *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)*, *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* (editor). Premio “María de Maeztu” a la excelencia investigadora en 2008.