



Desde el cine a la poesía

Tomás Pedroso Herrera
Huelva

Si cine y poesía tienen rasgos comunes y el alumno está mucho más familiarizado con los medios audiovisuales, es presumible suponer que accederá con más facilidad al lenguaje poético por medio del lenguaje cinematográfico. Este artículo intentará ser una explicación sobre cómo paliar este difícil problema: utilizando el lenguaje cinematográfico para explicar el lenguaje poético. En él, el autor apuesta por el mundo del cine como instrumento didáctico privilegiado para explicar a los alumnos poesía contemporánea.

1. Intenciones

La lectura y comprensión de textos poéticos es uno de los más difíciles objetivos que pueden alcanzarse en las clases de Lengua y Literatura. Abandonados ya los métodos didácticos en los que imperaba exclusivamente la historiografía literaria, todos los profesores de esta asignatura han comprendido que sólo el trabajo con los textos puede propiciar el conocimiento y el deleite del alumno.

Todas las etapas literarias son difíciles para nuestros alumnos por los más diversos motivos: en la literatura medieval está el casi insalvable problema de la lengua, en el Renacimiento el alumno topa con unos valores espirituales que por ajenos no comprende, la literatura barroca es conceptual y formalmente tan compleja que el acercamiento a ella se realiza con gran esfuerzo, etc. Sin embargo,

parecería lógico que, conforme el temario de la asignatura avanzara hacia la contemporaneidad, el alumnado se interesase y comprendiera mejor los productos literarios más próximos a su tiempo y entorno. Pero esto no es así. Paradójicamente la literatura del siglo XX, más en concreto la poesía, resulta casi incomprensible –como cualquier profesor de Literatura de Bachillerato puede corroborar– para nuestros alumnos.

2. Cine y literatura

La relación que ha existido entre literatura y cine ha sido más que fraternal: desde sus inicios, pero sobre todo desde la aparición del sonoro, el cine ha necesitado de la obra literaria para, principalmente, tener una historia que contar.

En un primer momento, la relación más

estrecha surgió entre el cine y el teatro por razones evidentes: el guión cinematográfico se asemeja a una obra de teatro. Además, el teatro que imperaba en estos momentos era heredero del Realismo y del Naturalismo, lo que influyó decisivamente en el argumento, en la tipología de los personajes y en los ambientes que, con rapidez, llegaron a las pantallas.

Por un momento existió la posibilidad de que el cine se supeditase tanto al teatro que perdiera su carácter autónomo y llegara a convertirse en teatro filmado. Abundaban «las tomas estáticas largas, desde el mismo ángulo, reproduciendo el punto de vista de un espectador inmóvil en su butaca de platea» (Montiel, 1992)¹. Sin embargo, esto no ocurrió porque el cine comenzó a recibir otras influencias literarias que lo alejaron del diálogo y lo acercaron a su misma esencia: a la imagen.

Tanto el cine americano como europeo han utilizado la obra literaria como fuente de inspiración o como fiel modelo para filmar. La cantidad de títulos puede ser ingente, habida cuenta que toda obra literaria es susceptible de ser convertida en obra fílmica: Eisenstein pensó, como asombroso ejemplo, en la adaptación al cine de *El Capital* de K. Marx².

3. Cine y vanguardias

Las furiosas vanguardias que nacieron en el primer cuarto del presente siglo comprendieron que el cine era una nueva expresión artística con la que se podía luchar contra el «viejo arte» de espíritu burgués. Por esto, no hubo vanguardia, por efímera que fuera, que no reivindicara el cine como forma de expresión propia.

3.1. Futurismo

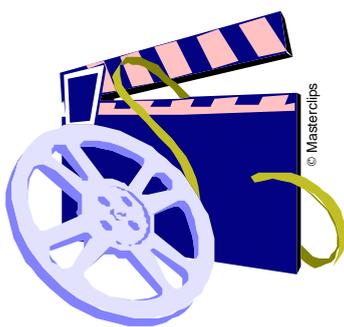
Los jóvenes futuristas fueron los primeros que en septiembre de 1916 en la revista *L'Italia Futurista* expusieron su manifiesto «La cinematografía futurista», donde, de forma muy

breve, indicaron cuáles debían ser las directrices del nuevo arte: «El cinematógrafo es un arte en sí mismo. El cinematógrafo, por tanto, nunca debe copiar el escenario. El cinematógrafo, al ser fundamentalmente visual, deberá llevar a cabo principalmente el proceso de la pintura: distanciarse de la realidad, de la fotografía, de lo delicado y de lo solemne. Llegar a ser antidelicado, deformante, impresionista, sintético, dinámico, verbo libre»³.

Además de esta definición, el manifiesto lo componen catorce orientaciones concretas de lo que debe ser el cine futurista, en las que se recoge el valor de la imagen, la importancia y utilización de la música, el valor simbólico del montaje, las relaciones del cine con el resto de las artes, los modos narrativos, etc. Sirva como ejemplo de las intenciones de los jóvenes de Marinetti el punto número primero de esta declaración de intenciones: «Nuestros films serán: analogías cinematografiadas utilizando la realidad directamente como uno de los dos elementos de la analogía. Ejemplo: si queremos expresar el estado angustioso de uno de nuestros protagonistas, en lugar de describirlo en sus diferentes fases de dolor, obtendremos una expresión equivalente con el espectáculo de una montaña abrupta y cavernosa (...). El universo será nuestro vocabulario»⁴.

Partiendo de presupuestos muy similares a los del Futurismo, pero arribando a conclusiones muy diferentes, se halla el «kinoglaz» (cine-ojo) de Dziga Vertov. Este autor, joven futurista seguidor de la estética de Maikovski, da cuerpo, en 1922, a un conjunto de teorías que parten –parafraseando a Marx– de que «el drama cinematográfico es el opio del pueblo».

Vertov pretende la filmación de los hechos y el registro de los acontecimientos sin que medien ni la dramatización ni la representación: ha nacido el cine documental al servicio de la Revolución Rusa⁵.





3.2. *Expresionismo*

Además de en la Italia y la Rusia futuristas, el nuevo arte de la «fotografía en movimiento» creció rápidamente en Alemania que, humillada por la paz de Versalles (1919), se dispónía a afrontar su oscuro período histórico de entreguerras: el Expresionismo es el término empleado para describir obras de arte en las cuales la realidad está distorsionada para expresar las emociones o la visión interior del artista. Este feraz movimiento de vanguardia alcanzó a la pintura, al teatro, a la poesía; sin embargo, fue en el ámbito cinematográfico donde logró una mayor difusión, sobre todo a partir de *El gabinete del Dr. Caligari*: perspectivas deformantes, luces y sombras muy marcadas, blancos y negros violentos, líneas diagonales deformadoras de la realidad, personajes con vestiduras y maquillajes extraños y exagerados y movimientos sincopados y retorcidos son los rasgos estéticos que afloran en esta obra maestra del cine y que simbolizan la confusión y la angustia que acechaban al hombre del momento⁶. Como, en definitiva, señala Caparrós (1976), «los conceptos filosóficos son mezclados con el onirismo y lo sádico de forma extravagante»^{7, 8}.

3.3 *Surrealismo*

Aunque gozaban de una excelente salud, la aparición del Manifiesto Surrealista dio un nuevo impulso a las vanguardias de los años veinte. Esta primera proclama de A. Breton, impresa en 1924, coincide con que el cine es ya un arte que ha alcanzado una cierta madurez que llama la atención de todos los artistas del momento, especialmente a los autores que deseaban que las desconocidas fuerzas del inconsciente humano aflorasen en el arte. Un movimiento como el Surrealista, que perse-

guía el onirismo y la reconstrucción de las estructuras del sueño, experimentó un extraordinario interés por un arte que era capaz de construirse con un lenguaje no narrativo en el que las relaciones entre las imágenes no procede de causalidad alguna.

La aportación hispánica es más que significativa con la figura de Luis Buñuel que rodó los dos ejemplos prototípicos de este cine: *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. En estas obras Buñuel practica la libre asociación de ideas y potencia el valor de la imagen, lo que le lleva a prescindir de todo discurso lógico y argumental, hecho que, junto al tema erótico de la segunda película, originó un considerable escándalo en su momento⁹.

A pesar de la sintonía inicial entre el cine y el surrealismo, todos los críticos insisten en que el número de películas totalmente surrealistas es muy escaso. Tal vez esto se pueda explicar con estas palabras de R. Gubern: «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 de 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 ésta precisamente, la mayor paradoja del cine surrealista que va a nacer’»¹⁰.

4. El lenguaje del cine y el lenguaje de la poesía: fragmentarismo, elipsis y yuxtaposición

En todos los manuales se señala que el fundamento del lenguaje cinematográfico es el plano: la unidad visual constituida por un número indeterminado de fotogramas logra-

La relación que ha existido entre literatura y cine ha sido más que fraternal: desde sus inicios, pero sobre todo desde la aparición del sonoro, el cine ha necesitado de la obra literaria para, principalmente, tener una historia que contar.

dos en una sola toma. La historia cinematográfica avanza cuando el director de la película añade plano tras plano, es decir, cuando recurre al montaje, por lo que la narración cinematográfica es fundamentalmente fragmentaria.

El director cuenta una historia que avanza mediante la fragmentación del espacio (porque sólo filma aquello que desea) y del tiempo (porque lo adecua a la intriga que él desea). El espacio es el entorno en el que se desarrolla la acción; es el decorado cinematográfico e influirá no sólo en la acción, sino que también servirá para la descripción de personajes, sentimientos, etc. (Recuérdese la importancia del decorado en el cine expresionista). Por otro lado, el tiempo puede ser idéntico para la ficción y para la realidad (tiempo continuo), puede ser desigual (tiempo discontinuo, el más frecuente) o puede haber un tiempo «atemporal» (el que se da en los sueños o fantasías de los personajes).

Mediante la fragmentación del tiempo y el espacio, más el resto de los recursos del lenguaje cinematográfico (iluminación, angulación, movimientos y situación de la cámara, fundidos, encadenados, sobrepresiones, efectos de sonido, etc.), el realizador cinematográfico consigue la intriga, es decir, la creación de una narración en suspenso que mantiene la atención del espectador¹¹.

En otro orden de cosas, concretamente en el orden literario, E. Hulme, poeta, crítico y filósofo imaginista inglés de principios de siglo, sostenía que la característica definitoria de toda la literatura contemporánea era la destrucción del principio de continuidad, con lo que la fragmentación se había convertido en el método artístico más utilizado por las van-

guardias: el autor no debía exponer sus sentimientos linealmente, método creativo propio del Romanticismo decimonónico, sino que debía fragmentar su obra y mostrar sólo lo más expresivo¹².

La fragmentación, característica medular tanto del cine como de la literatura (principalmente de la poesía), tiene dos consecuencias inmediatas: la elipsis y la yuxtaposición.

La elipsis que ha sido definida por Ángel Fernández Santos como el «salto secuencial o compresión del tiempo que abre caminos a la capacidad sugeridora de la imagen y con ella a la libertad de respuesta del espectador»¹³, supone que el director de cine salta por encima de fragmentos temporales, con lo que el espectador debe suplir algunos puntos de la causalidad del relato. Una anécdota recogida en numerosos manuales de cine que relata los balbuceos cinematográficos en la utilización de la elipsis, ilustra a la perfección esta técnica:

«Era —a propósito del empleo de la acción presentada de forma paralela— la primera película sin persecución y, por aquellos días, una película sin persecución no era una película...». Cuando Mr. Griffith sugirió una escena mostrando a Annie Lee esperando el regreso de su marido seguida de una escena de Enoch Arden en una isla desierta, fue juzgado completamente disparatado. «¿Cómo puede narrar saltando de esta manera? El público no lo entenderá. Bien,

respondió Griffith: ¿Acaso Dickens no escribe de ese modo? Sí, pero es Dickens, es distinto, se trata de novelas. No tan distinto, esto son historias en imágenes, no es tan diferente»¹⁴.

La técnica poética de la elipsis ha sido definida de forma casi idéntica en todos los

Las furiosas vanguardias que nacieron en el primer cuarto del presente siglo comprendieron que el cine era una nueva expresión artística con la que se podía luchar contra el «viejo arte» de espíritu burgués. Por esto, no hubo vanguardia, por efímera que fuera, que no reivindicara el cine como forma de expresión propia.



manuales de estilística: se trata de una figura retórica que surge de la supresión de partes del discurso (sin que esto afecte a la comprensión) para realzar la expresividad de éste. Nuevamente, en toda obra literaria en la que está presente la elipsis, el lector debe, en mayor o menor medida, suplir lo que no está presente, con lo que aumentan la ambigüedad y la consecuente multinterpretabilidad.

La yuxtaposición fue también una de las claves de renovación de la estética de inicios de siglo a la que se sumaron todas las vanguardias. Ya los imaginistas ingleses se preocuparon de reformar el concepto tradicional de metáfora, ensayando un tipo de imagen novedosa que nacía de la superposición de dos imágenes simples cuya suma presentaba un significado que difería del significado de cada una de las simples.

La yuxtaposición es, obviamente, la consecuencia directa y principal consecuencia de la elipsis. El lector, de nuevo, debe establecer los puentes en esa realidad fragmentada que recibe como comunicación literaria. Ya que la ejemplificación de imágenes resulta imposible, aquí dos casos de poesía contemporánea que se articulan por medio de la elipsis y la yuxtaposición: en el primer caso, Lorca compone un poema (titulado «Flor») de estilo nominal en el que los dos últimos versos se colocan «al lado» de los dos anteriores sin que medie una relación explícita causal; en el segundo la misma técnica es utilizada con más profusión por Adolfo Salazar, un poeta casi desconocido de principios de siglo:

1) *Flor: El magnífico sauce/de la lluvia, caía./ ¡Oh la luna redonda/sobre las ramas blancas!*¹⁵

2) *Abril: Acacias en la calle desierta/ Fría claridad perfumada/Los árboles están llenos de trinos/*

Interior: Flores sobre la mesa/El blanco mantel se ofrece/Abre la risa de tus labios/

Encuentro: Furtivo sobresalto transparente/ Ya estás en la sazón armoniosa/ No me ha olvidado tu mirada/

Estío: El mar a través de las hojas/Arpegios de velas lejanas/Te has disuelto toda en el sol/ [...]»¹⁶.

5. Ejemplos

Los poetas españoles de principios de siglo, como se señaló más arriba se sintieron rápidamente interesados por el cine, pero, a pesar de esto, no es posible hallar abundantes ejemplos de poemas inspirados en el nuevo arte.

Inspirado por el movimiento futurista (aunque muy lejos de sus presupuestos estéticos), Pedro Salinas escribe en *Seguro azar* un conjunto de poemas dedicados a los objetos. Son famosas las composiciones dedicadas a la bombilla eléctrica o a la máquina de escribir. Menos famoso, pero en idéntica línea está el poema «Cinematógrafo», cuya fecha de publicación (1929) coincide con otras manifestaciones similares del cine en la literatura. El poema se divide en dos partes, «Luz» y «Oscuridad». En la primera de ellas, Salinas compara la proyección cinematográfica con el día de la creación del mundo: el poema («con dos líneas verticales,/ con dos líneas horizontales/») elimina el caos y presenta al hombre la realidad armoniosa («Y el caos tomó ante los ojos/ todas las formas familiares/»). Curiosamente, nuestro autor, para exponer el mundo ordenado, utiliza una enumeración en la que los elementos se yuxtaponen caóticamente: «la dulzura de la colina,/

la cinta de los bulevares,/ la mirada llena de inquina/ del buen traidor del melodrama,/ y la ondulación de la cola/ del perro fiel a su amo». En la segunda parte, la «tela blanca», después de la proyección, se ha convertido en «tela maravillosa» porque «Entre hilo e hilo de su trama/ está encerrada toda cosa/ y aguarda avara/ el mundo entero perdido».

También existe un poemario de ese momento (1929) que está dedicado por entero al cine: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* de Rafael Alberti. Está escrito bajo el auspicio de la más desacralizadora vanguardia, a caballo entre el chascarrillo futurista y la broma inspirada por la libre asociación de ideas de raigambre surrealista.

Todos los poemas incluidos en el libro, leídos algunos de ellos en el Cineclub Español a finales de los años veinte, son un homenaje al cine que se realizaba en aquellos años. Se trata sobre todo a las estrellas más conocidas de la pantalla. Así lo atestiguan los títulos de algunos de los poemas: «Cita triste de Charles Chaplin», «Lloyd, estudiante», «Wallace Beery, bombero», «El actor que no se esfuerza/ por alcanzar los colores/ivonne de carlo», «No sé si danza musulmana/ en mis quince años marimón/ la vida tan amargos/ luego la vida/ y los ojos ardiendo como

Alberti se inspira, a veces, en el cine para componer sus poemas. Esta inspiración se refleja en los temas elegidos y en el lenguaje: estamos ante un «hecho» poesía.

La inspiración cinematográfica de Beery, bombero, y de una serie de películas que hicieron Beery y otros, da lugar a poemas como «Reclutas de aquí, nuestro poeta aplica las técnicas de la fragmentación y de la asociación de ideas (sin que falten el humor y el abstracción) en versos como los que siguen: «Me parece que estoy pensando que no existe en el mundo nada tan melancólico/ como el serio atractivo que ofrece un par de botas/ para el monstruo que tiene que tragarse de un golpe el timbre del teléfono./ Se me han carbonizado las orejas./ Y lo que yo digo es que estoy seguro/ de

que los pequeñísimos botones de mi gorra me/ llaman moribundos/ entre los escombros del piso séptimo./ Debiendo hacer calor,/ hace frío./ Es que creo que la manta de mi cama calienta el/ ascensor/ ¡Y toda esta catástrofe por tu culpa, amor mío!/ [...]»¹⁷.

Pero no es necesario alejarse hasta los años veinte o treinta para rastrear el interés de los poetas por el cine. En este hermoso poema («El cine de los sábados») de A. Martínez Sarrión, publicado en 1967 en el libro *Teatro de operaciones*, puede comprobarse un magistral uso de la elipsis y de la acumulación de elementos que surge como consecuencia de la yuxtaposición.

Sarrión rememora una sesión de cine de su infancia: los expectantes momentos anteriores, la magia (la aventura, el sexo y el exotismo) suscitada por la proyección y la vuelta a la «sabrida y fría» realidad: Maravillas del cine/ de luz parpadeante entre silbidos/ niños con sus mamás que iban abajo/ no se esfuerza/ por alcanzar los colores/ivonne de carlo/ no sé si danza musulmana/ en mis quince años marimón/ la vida tan amargos/ luego la vida/ y los ojos ardiendo como

Conclusión pedagógica

La dificultad de comprensión que manifiestan nuestros alumnos en lo que respecta a la cultura contemporánea, podría ser vencida

a) Un mayor conocimiento de la esencia de la técnica cinematográfica, que es común a la poesía de hoy: la fragmentación que surge como consecuencias la yuxtaposición y la elipsis.

b) Un repaso a la historia de los movimientos de vanguardias, que tan estrecha relación mantuvieron con el nacimiento y desarrollo del cine.

c) La lectura y comprensión de un conjunto de poemas españoles en los que se retrata el cine desde ángulos diversos.



Notas

¹ MONTIEL, A. (1992): *Teorías del cine*. Madrid, Montecinos; pág. 89.

² Sin pretender abundar más en la relación entre cine y literatura, remito a BAZIN, A. (1966): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, donde se hallan capítulos como «El cine y las demás artes», «Teatro y cine» y «Pintura y cine».

³ Extraído de ROMAGUERA IRAMIO (1989): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra; pág. 23.

⁴ *Ibíd.*; pág. 22.

⁵ Todos los manifiestos de VERTOV, D. referidos al «cine-ojo» y al «cine-verdad» se hallan en el libro citado en la nota 3; pp. 29-50.

⁶ Para profundizar en el cine expresionista: EISNER, L.H.: «Contribución a una definición de cine expresionista», recogido en *Textos...*; pp. 106-111.

⁷ CAPARRÓS, J.M. (1976): *Historia crítica del cine*, Madrid, Magisterio Español.

⁸ Para profundizar más en el cine expresionista y hallar abundante bibliografía, remito a RENÉ, J. (1988): *Historia ilustrada del cine*, y concretamente «El Expresionismo». Madrid, Alianza; pp. 161-175.

⁹ El manifiesto en el que los surrealistas apoyaron la película *La edad de oro* puede hallarse en *Textos...*

¹⁰ GUBERN, R. (1993): *Historia del cine*. Barcelona, Lu-

men; pág. 102.

¹¹ No es el momento de indagar en los recursos del lenguaje del cine, sin embargo he aquí algunas referencias: STEPHENSON, R. (1973): *El cine como arte*. Barcelona, Labor; CASSETTI, F.: *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra; REISZ, K.: *Técnicas del montaje cinematográfico*. Madrid, Taurus; SKLOVKI, V. (1971): *Cine y lenguaje*. Barcelona, Anagrama.

¹² «One of the main achievement of the nineteenth century was the elaboration and universal application of the principle of continuity. The destruction of this conception is, on the contrary, an urgent necessity of the present». Estas palabras de HULME explican la idea anterior. Están extraídas de BRADBURY, M. (1981): *Modernism*. London, Penguin Books.

¹³ FERNÁNDEZ SANTOS, A. (1998): «La imagen despótica», en *El País*, 2 de marzo.

¹⁴ GUBERN, R. (1984): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, Lumen; pág. 100.

¹⁵ GARCÍA LORCA, F. (1996): *Canciones*. Madrid, Alianza.

¹⁶ SALAZAR, A. (1920): *Revista La Pluma*; noviembre.

¹⁷ Composiciones relacionadas con el cine también pueden hallarse en *Ámbito* de ALEIXANDRE, V. y en *Hélices* de DETORRE, G.

• **Tomás Pedroso Herrera** es profesor de Lengua y Literatura en el Instituto de Educación Secundaria «Pablo Neruda» de Huelva.

