

INTRODUCCIÓN

LOS EDITORES

Las relaciones entre el cine y la poesía no constituyen un territorio excesivamente transitado por estudios comparatistas pese a la diversidad de perspectivas desde las que pueden ser abordadas y de la riqueza y complejidad de tales relaciones que evidencian los trabajos que hasta ahora se han centrado en su análisis y que descubren un amplio campo para futuras aproximaciones. Entre las líneas de investigación que se han seguido hasta ahora y que podrían marcar la pauta para esos posibles trabajos estarían en un principio los acercamientos que desde una perspectiva exclusivamente teórica se plantean la caracterización del propio género cuya misma denominación («cine poético», «cine lírico», «cine antinarrativo», entre otras) ya resulta de por sí problemática; o los que desde una perspectiva de índole más pragmática se proponen esa misma caracterización a partir de la descripción y el análisis de una película concreta que se considera representativa del género. Caben asimismo los trabajos que, desde una metodología historicista, indaguen en la evolución de ese formato cinematográfico o se centren en un momento concreto de la misma y se interroguen por las condiciones históricas, económicas o culturales que expliquen su auge. También los que, desde el interés por el fenómeno de la adaptación, investiguen el tratamiento cinematográfico de textos líricos, que, aunque en proporción mucho menor que los narrativos o los teatrales, igualmente han sido vertidos en ocasiones a la pantalla.

Pero las relaciones entre cine y poesía pueden ser abordadas desde planteamientos que no se atengan de modo exclusivo al formato al que nos estamos refiriendo, sino que contemplen otras facetas de tales relaciones. Serían, por ejemplo, los casos de los biopics centrados en la peripecia vital de un determinado poeta, pero también de aquellos otros filmes que narran una historia ficcional cuyo protagonista vive una existencia marcada por la poesía (no solo escritor, sino también editor, profesor, etc.). Otra posible línea sería el análisis de aquellos filmes que incluyen fragmentos

de obras poéticas (práctica muy frecuente, por ejemplo, en cine iraní) para interrogarse por la función que desempeñan tales insertos en el interior de la diégesis. Y no puede olvidarse, por supuesto, la fuerte impronta que el cine, casi desde sus orígenes, ha dejado en la creación poética, tanto en el plano temático como estilístico: en el primer caso es evidente, por ejemplo, la frecuencia con que la memoria cinematográfica configura una parte importante de las vivencias del poeta que se trasladan a su obra; en el segundo caso, no es menos evidente, en especial desde los movimientos de vanguardia, la apropiación por parte de la escritura poética de procedimientos característicos del lenguaje del cine.

En las páginas que siguen se recogen algunas de esas posibles líneas de trabajo, en una selección de cinco artículos gestados en el marco del proyecto HAR2017-85392-P, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación. Tales artículos se suman a la larga trayectoria del GELYC (Grupo de Estudios sobre Literatura y cine) de la Universidad de Salamanca, que desde hace años viene ocupándose de abordar desde metodologías innovadoras las relaciones entre la literatura y los medios audiovisuales, un empeño que ha producido un conjunto de aportaciones bibliográficas notables y de obligada referencia en ese campo.

La selección se abre con un artículo de Pérez Bowie, quien, retomando reflexiones desarrolladas en sus trabajos precedentes, repasa y ordena cronológicamente las manifestaciones más relevantes de cine poético, a la vez que resume y comenta algunos de los textos teóricos surgidos en torno a la misma. Como punto de partida establece la distinción entre dos niveles de poeticidad: absoluta y relativa. La primera define a un cine que renuncia por completo a cualquier tipo de narratividad y de pretensiones miméticas; se inicia con los filmes experimentales de la vanguardia histórica, continúa con las aportaciones de la vanguardia norteamericana de la posguerra mundial y desemboca en el actual cine posnarrativo, un movimiento común a varios países pero con características muy diferenciadas en cada uno de ellos. La poeticidad relativa, por el contrario, definiría a aquellos filmes que, sin renunciar a contar una historia, optan por el rechazo de los patrones lógico-temporales de la narración convencional para adoptar otros en los que prima la subjetivización de la mirada sobre la realidad, la ruptura de la temporalidad lineal o la asociación de imágenes, ligada a la percepción individual más que al desarrollo lógico de acontecimientos. Los ejemplos más representativos los encontramos en la filmografía de los grandes cineastas de los años sesenta (Antonioni, Resnais, Bresson, Fellini, Godard, Truffaut, Casavettes, etc.). que ha sido ha sido continuada por otros directores hasta nuestros días (Lynch, Tarkovski, Von Trier, Won Kar-Wai, Erice, Mahmalbaf o Kiarostami, entre otros).

La contribución de Annalisa Mirizio se mueve también dentro de una línea teórica ya que presenta una rigurosa síntesis de las aportaciones de Pasolini a la noción de cine poético. Parte de preguntas como ¿necesita el cine pensarse a sí mismo a través de la poesía? o ¿son las referencias literarias necesarias al pensamiento cinematográfico?, planteadas por el cineasta y escritor italiano en 1965, cuando piensa en la poesía como referente para definir la nueva tradición visual-narrativa que veía afirmarse en el cine. Su propuesta se inspiraba en una forma como la poesía narrativa, en la que concurrían tensiones encontradas, y la aplica al cine, cuya cámara se había vuelto consciente, y sus imágenes se habían ya liberado no solo de la narratividad, sino de la tiranía de los tradicionales patrones lógico-temporales inherentes a la misma. Mirizio retoma en su trabajo algunos puntos de la audaz propuesta teórica de Pasolini y propone leer el «cine de poesía» como movimiento entre dos paradigmas críticos, el literario y el cinematográfico. El recurso a la poesía permite al autor situarse *de facto* más allá del debate promovido por la semiología, en el que ambos paradigmas intentaban reconfigurar sus mutuas relaciones. Así, la poesía como referencia literaria, se convierte para Pasolini y para el cine en ineludible. No para volver al simbolismo poético, ni al cine poético y menos aún al cine como poesía visual, sino para pensar el cine desde la visión o, como dirá Burch poco después, desde los modos de representación.

Javier Sánchez Zapatero ha optado por abordar una modalidad de cine poético no demasiado atendida hasta el presente, el *biopic* que tiene como protagonista a un poeta, y revisa la película *El cónsul de Sodoma* (Sigfrid Monleón, 2009), que lleva a la pantalla la biografía de Jaime Gil de Biedma. El artículo justifica la adscripción del filme al género del *biopic* literario subrayando sus deudas con la biografía literaria, a la par que pone de manifiesto su correspondencia con la realidad histórica en que vivió el protagonista y la fidelidad con que refleja el ambiente literario e intelectual de Barcelona durante la segunda mitad del siglo XX. A este respecto se insiste en cómo la contradictoria personalidad del poeta tiene su correlato en la compleja estructura del filme, aunque se subraya el hecho de que prime la atención a todo lo concerniente al aprendizaje sentimental y sexual del protagonista en detrimento de su trayectoria poética o de su concienciación política, que son objeto de un tratamiento más marginal. Por otro lado, Sánchez Zapatero se centra en la dimensión intertextual del filme, manifestada a través de los diversos procedimientos temáticos, argumentales, estilísticos, expresivos y de citación; comenta la relevancia que tales procedimientos intertextuales adquieren en la composición y desarrollo de la película lo que muestra, a su entender, «las muchas y muy variadas formas a través de las que la literatura puede hacerse presente en la pantalla».

Los dos últimos artículos se centran en sendas películas, que sus autores someten a un detallado análisis para concluir proponiéndolas como paradigmas indiscutibles de cine poético.

Serena Russo se ocupa de *Noches blancas* (Luchino Visconti, 1957), basada en la novela homónima de Fedor Dostoievskij. La explica como un intento de superar los presupuestos de la estética neorrealista, donde Visconti se había movido en sus filmes precedentes, para adoptar un tipo de narración alejada de imposiciones lógico-temporales del cine clásico y de sus pretensiones «naturalizadoras» y en la que, a la vez, fuese evidente el protagonismo de los elementos formales. La autora alinea el filme de Visconti junto a los de otros directores que en los años sesenta abrieron nuevos caminos a la narración convencional y recurre a la categoría de la *imagen-tiempo*, acuñada por Deleuze, para explicar la dimensión poética de *Noches blancas*, en donde no se renuncia totalmente a la narratividad, sino que supone el intento de contar una historia desde presupuestos más cercanos a la poesía que a la linealidad y a la lógica causal del relato en prosa. Comenta, por ejemplo, cómo Visconti optó por realizar la filmación en un espacio recreado en estudio, alejándose de las pretensiones documentalistas del neorrealismo, pues la concepción estética desde la que aborda la historia, cuyos protagonistas se mueven entre la realidad y sus ensueños no admitía un tratamiento naturalista. El análisis de Russo se detiene especialmente en subrayar la importancia de los elementos formales (los encuadres, la iluminación, la focalización centrada primordialmente en la mirada de la pareja protagonistas, las evidentes referencias pictóricas, la importancia de los silencios para permitir que las imágenes «hablen» por sí mismas) mediante los que Visconti profundiza en la superficie de su historia y la dota en ocasiones de una dimensión simbólica. Resultan significativas a este respecto las alusiones al concepto deleuziano de «cine vidente» que hace la autora, quien en sus conclusiones se refiere a la capacidad del cine para fomentar la participación de los receptores y hacer que colaboren en la construcción del significado de la película, «conectando los fragmentos dentro del espacio textual fílmico, que es el único lugar donde se realiza el sentido del filme».

La aportación de José Seoane se centra en una película más reciente, *Madre!*, de Darren Aronofsky, estrenada en 2017. El autor la considera un título fundamental para entender las relaciones entre el cine contemporáneo y la poesía por lo que supone de experimento estético en su intento de hibridar los patrones de la narración cinematográfica tradicional con las propuestas rupturistas que han venido denunciando su obsolescencia. Admite que se trata de una película que escapa por completo a todas las convenciones narrativas y en la que la irracionalidad de la trama va unida

a los excesos formales y a una fuerte carga simbólica de las imágenes. Decide por ello afrontar su comentario desde las coordenadas de un análisis poético y parte de la hipótesis de que el filme de Aronofsky ha de ser entendido como la versión visual del poema en cuya escritura está inmerso el protagonista (Él) teniendo a su pareja (Ella) como musa, por lo que *Madre!* es, en sí misma, una obra (película-poema) que reduplica otra (poema que escribe el poeta) con su propio lenguaje (imagen en movimiento) y la comenta y reflexiona sobre el propio proceso de creación. Explica cómo la película muestra la lucha del poeta frente a su obra, sus obsesiones y bloqueos creativos, pero también sus vacilaciones, que se manifiestan en momentos donde la narración caótica deja paso a la sucesión lógico-causal de acontecimientos y adopta los procedimientos de la novela y el cine clásicos. No obstante, a medida que avanza la película los nexos lógicos se debilitan y las escenas se van sucediendo sin aparente sentido racional a la par que los elementos sobrenaturales irrumpen cada vez con más evidencia. El último tramo –demuestra Seoane en su análisis– se caracteriza por la ruptura completa de la causalidad, y el montaje, con un ritmo «in crescendo», se apoya cada vez más en elementos que remiten a asociaciones características de la praxis poética, ligadas a la sensorialidad y cuyo objetivo principal es transportar al espectador hacia experiencias puramente emocionales, no intelectuales.

