

La Poesía en el Cine

Pareciera fácil cotejar la poesía con el cine: la razón fundamental que respalda esta creencia es la amplitud que se le otorga al término "poesía". En un ensayo nuestro (*Lo No-Poético en la Poesía*, en *Aisthesis*, N. 5, 1970) seleccionábamos una definición que resumía el grado de generalidad que puede adquirir el concepto que estamos revisando:

La poesía es un quehacer que se manifiesta en las más diversas expresiones espirituales, y tanto en la literatura como en las otras bellas artes y en un paisaje natural pueden hallarse emociones estéticas que suscitan un deleite propio de lo que entendemos por poesía: la poesía de un lago, la armonía poética de un óleo, etc. (Diccionario de Literatura Española. Madrid, Revista de Occidente, 1953, p. 570).

La cita anterior identifica, por su vastedad, poesía con belleza, arte con poesía. De esta manera es fácil encontrar, en los estudios sobre cine, relaciones o incluso identificaciones entre el filme y la creación poética.

Recordemos algunos ejemplos de esta actitud, a partir de Béla Balázs, quien consideró el *primer plano* como la esencia lírica del filme: en este acercamiento de las cosas y de los seres animados, es posible que nos revelen su intimidad, su ocultamiento. El primer plano desnuda la interioridad del hombre: hasta el más ínfimo detalle de un rostro se hace expresivo. El primer plano, en suma, prueba *la sensibilidad y sentido poético del director*¹.

Confirmando esta posición, el cineasta François Truffaut, al referirse a la infancia, señala cómo los niños pueden suscitar con extrema facilidad la poesía. Los hechos más

pequeños adquieren en ellos valor, trascendencia. Paradójicamente, *nada que concierna a la infancia es pequeño*².

La poesía que surge de los actos humanos, la poesía que emana de las cosas. Es el criterio que sustentan las citas anteriores y que es tan fácil de aplicar al cine: filmar un lago, una montaña, el mar, olas, cascadas, el viento en los árboles; filmar el crecimiento de una flor, o las formas microscópicas y macroscópicas del universo. Todo, en el filme, se hace, de este modo, poesía; e incluso, *de antemano*, poesía. Truffaut advierte el peligro de esta actitud, en su artículo ya citado, cuando asevera que lo poético debe darse *por añadidura*; debe nacer por sí mismo, *en el filme*, puesto que de otro modo es *difícil evitar las complacencias y las flojeras*.

En la definición con que iniciábamos este estudio, se señala que la poesía está presente *tanto en la literatura como en las otras bellas artes*. En este sentido, el cineasta Pier Paolo Pasolini lleva las relaciones entre lo poético y lo cinematográfico a una posición radical: identifica la fluencia de las imágenes de la memoria y de los sueños con el movimiento cinematográfico. Las imágenes, por esta razón —afirma Pasolini— son *eminentemente subjetivas y, por lo tanto, líricas, poéticas*. De este modo opone el filme al lenguaje de la lógica, de la filosofía: si en ésta hay abstracción, ausencia de imágenes, en aquélla lo primordial son las imágenes y su *metaforicidad*. El cine es, por lo tanto, *lengua de poesía*³.

Reforzando esta posición, que instaura a la poesía como el constitutivo esencial de todas las artes, en la nomenclatura teórica del cine sorprendemos un amplio repertorio de términos, transferidos desde la teoría de la expresión poética: en el cine se habla de mon-

² Truffaut, François. *Los Niños. Poesía del Cine*. En "El Correo de la Unesco" París (marzo de 1979), pp. 13-14.

³ Pasolini, Pier Paolo. *Cine de Poesía*. En "Cine de Poesía contra Cine de Prosa", Barcelona, Ed. Anagrama, 1970, pp. 17 y ss.

¹ Balázs, Béla. *El Filme. Evolución y Esencia de un Arte Nuevo*. Barcelona, Ed. G. Gili, 1978, pp. 47 y ss.

taje rítmico y de montaje métrico, de paralelismo y de estribillo; de contraste, analogía, metáfora, sinécdoque, hipérbole, por citar sólo algunos procedimientos.

Además de todo lo dicho en torno a la relación poesía-cine, podemos verificar la existencia de filmes cuyos directores han encontrado en un poema en concreto la inspiración para realizar una obra; así ocurre con Germaine Dulac, autor de *L'Invitation au Voyage* (1927), basado en un poema de Baudelaire. En Chile tenemos el ejemplo de Raúl Ruiz, quien realizó una versión del poema *El Tango del Viudo* (1967), de Pablo Neruda; se trata, sin embargo, de una obra que el mencionado cineasta no concluyó.

Pareciera, por todo lo que llevamos dicho, que la relación *poesía en el cine* es, de suyo, natural.

Sin embargo, en nuestra indagación nos fue difícil encontrar ejemplos como los mencionados sobre Dulac y Ruiz. Más aún, en su libro *El Cine y la Obra Literaria*⁴, Pío Baldelli analiza el problema de las adaptaciones e inter-

referimos más arriba⁵, todo lo cual abre una duda en torno a la pretendida facilidad de relación entre estas artes.

El Cine en la Poesía

¿Es posible verificar la situación inversa a la que hemos expuesto en el epígrafe anterior? ¿Puede el cine estar presente en el quehacer poético, como agente o como trasfondo básico?

Si acudimos a la historia de las teorías cinematográficas, observaremos que, en 1926, Antonello Gerbi afirmaba que el poeta puede tener *intuiciones cinematográficas*, y analizó poesías donde era posible encontrar, entre otros aspectos, *fundidos, sobreimpresiones y planificación*⁶. A este respecto transcribiremos un ejemplo que propuso Sergei Eisenstein, no sólo genial cineasta, sino también teórico del cine. Se trata del poema *Amanecer en Otoño*, de Antonio Machado⁷:

*Una larga carretera
entre grises peñascales,
alguna humilde pradera
donde yacen negros toros. Zarzas, malezas,
[jarales.*

*Está la tierra mojada
por las gotas del rocío,
y la alameda dorada,
hacia la curva del río.
Tras los montes de violeta
quebrado el primer albor.
A la espalda la escopeta,
entre sus galgos agudos, caminando un ca-
[zador.*

En este poema Eisenstein ve la presencia del *montaje*, considerado, por este creador, como la quintaesencia del filme. Es el procedimiento que permite segmentar la realidad en trozos de película, para después ordenarla

⁵ Metz, Christian. *Ensayos sobre la Significación en el Cine*. B. Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 302-308.

⁶ Cit. en Aristarco, Guido. *Historia de las Teorías Cinematográficas*. Barcelona, Ed. Lumen, 1968, pp. 301-302.

⁷ Eisenstein, Sergei. *Teoría y Técnica Cinematográficas*. Madrid, Ed. Rialp, 1966. Véase la Introducción, de José María Otero.

*Eisenstein ve en el montaje la
quintaesencia del filme.*

pretaciones cinematográficas de textos literarios. Estudia numerosas obras fílmicas que han nacido de textos dramáticos y novelescos, pero no figura ninguna basada en poesía.

Por último, son numerosos los teóricos y cineastas que se han opuesto a la asimilación del cine a la poesía. *Citemos* a Christian Metz y a Eric Rohmer, quienes, expresamente, han atacado la concepción de Pasolini a la cual nos

⁴ Baldelli, Pío. *El Cine y la Obra Literaria*. B. Aires, Ed. Galerna, 1970.

en el labortario, por supuesto no a través de una "mecánica", sino de un proceso artístico.

Los versos del poema de Machado hacen surgir las imágenes una tras otra, en oraciones simples con predominio casi absoluto de la yuxtaposición gramatical. Es, por lo tanto, un montaje —según afirma Eisenstein—, donde los *planos* están unidos por un paso directo entre ellos (*corte seco*); así, de un primer plano —*gotas de rocío*—, se pasa a una panorámica —*la alameda dorada*—; y la enumeración *zarzas, malezas, jarales* se siente como rápidos encuadres que dan a cada palabra el valor de oraciones a-proposicionales, ordenadas según una gradación que enmaraña cada vez más el paisaje, en cada uno de sus pasos sucesivos.

Veamos otro ejemplo, donde el poema está realizado con la técnica del *plano-secuencia*: cada estrofa de *Fantasma*, de Pablo Neruda, es un plano continuo imposible de cortar, en contraste con el montaje en corte seco, del poema de Machado *Amanecer en Otoño*:

*Cómo surges de antaño, llegando,
encandilada, pálida estudiante,
a cuya voz aún piden consuelo
los meses dilatados y fijos.*

*Sus ojos luchaban como remeros
en el infinito muerto
con esperanza de sueño y materia
de seres saliendo del mar.*

*De la lejanía en donde
el olor de la tierra es otro
y lo vespertino llega llorando
en forma de oscuras amapolas.*

*En la altura de los días inmóviles
el insensible joven diurno
en tu rayo de luz se dormía
afirmado como en una espada.*

*Mientras tanto crece a la sombra
del largo transcurso en olvido
la flor de la soledad, húmeda, extensa,
como la tierra en un largo invierno.*

En *Fantasma* las imágenes se abren paulatinamente, desde el negro del pasado, aflorando semidesvanecidas, fantasmales; es el valor *luz* con que juega el cine y que puede

graduar las imágenes desde la abertura desde el negro hasta el fundido de luz a negro. A través de las estrofas, la oposición *negro/luz/negro* estructura el sucederse de los versos, hasta que la "flor de la soledad" cierra el paso a la "luz" del recuerdo. El poema empieza como terminó: con la oscuridad levemente interpuesta al recuerdo de un amor que baña aún la existencia, con su atenuada claridad. El transcurrir, moroso, de los versos, se corresponde, por su parte, con el fluir, casi detenido, del *ralenti* fílmico.

En cuanto a su estructuración, las estrofas se ordenan de acuerdo al *montaje paralelo*; en el cine este procedimiento se utiliza para encadenar hechos que ocurren en distintos espacios y tiempos, pero que guardan entre sí relación significativa. El poema *Fantasma* alterna el pasado —estrofas dos y cuatro—, con el presente —estrofas tres y cinco—; en la primera, a su vez, el pasado surge hasta alcanzar el presente, que se experimenta como un vacío, como desolada detención vital ("dilatados y fijos"). Pero este recuerdo amoroso,

*La poesía, por suponer una cadena
lingüística, puede ser tratada como
una cadena de imágenes fílmicas.*

que trae consuelo, mientras el tiempo sigue transcurriendo, difuma su presencia hasta que "la flor de la soledad" invade el último *plano-secuencia*, como si se tratara de un movimiento de la cámara hacia adelante, ocupándolo por entero.

La poesía, por suponer una cadena lingüística, puede ser tratada como una cadena de imágenes fílmicas; es incluso una instancia metodológica que puede favorecer la comprensión de los textos poéticos. Pero no debe olvidarse que se trata de una *analogía* de procedimientos generales que estructuran, no só-

lo el cine y la poesía, sino las artes en general: el *corte seco* puede compararse con el paso directo de un color a otro en la pintura; el *sfumato* de Leonardo da Vinci, con el *fundido*; la simultaneidad de dos o más melodías, con la *sobreimpresión*.

Por otra parte, la poesía puede estar construida sobre el molde de una canción (*Canciones*, de Federico García Lorca); una novela, según el esquema de la sonata (*Al Faro*, de Virginia Woolf), y lo mismo ocurre con el filme *Sonata Otoñal*, de Ingmar Bergman. Pero no por esta razón pueden considerarse obras musicales.

Hemos llegado a un momento en nuestro estudio en que, como consecuencia de lo expuesto, cabe plantearse, de modo más sistemático, aquello que hace del cine y de la poesía artes irreductibles: cada una posee un "quid" específico, un medio de expresión imposible de transferir y que implica, finalmente, su comprensión más íntima.

Por ser creación artística, cine y poesía se manifiestan, como lo hemos expuesto en nues-

*Por ser creación artística, cine y
poesía se manifiestan en antinomias
estéticas, que no son simple mezcla,
sino un nuevo modo de ser.*

tro estudio *La Naturaleza del Arte* (Aisthesis Nº 12), en antinomias estéticas: mimesis-creación, forma-significado, lo sensible-lo inteligible, sentimiento-expresión, funcionalidad-desinterés, etc., las cuales cristalizan, correlativamente, en unidades irreductibles, que no son simple mezcla, sino un nuevo modo de ser: *arrealidad, alogicidad, ideación estética, sentimiento intuitivo, transfiguración*.

En este ensayo, y debido a la reducida extensión que forzosamente supone, enfocaremos la diferencia entre cine y poesía sólo desde el concepto de *transfiguración estética*.

Veremos, por tanto, de qué manera los elementos *funcionales* de la poesía y del cine adquieren *valor en sí*, volviéndose signos autárquicos (símbolos). No se trata, pues, de romper con el plano funcional y sus signos, sino de darles otra dimensión; en este caso, artística.

La Poesía y el Cine

La poesía, considerada como una clase de arte específica, se distingue de la novela y del drama por el modo de expresión de la palabra: si en el drama es esencial el *diálogo*, creador de personajes, y en la novela la *narración*, que forja los acontecimientos, es en el *soliloquio* donde la poesía busca su trascendencia. Hemos llamado *dialogización, narratización y soliloquización* al acto creador que da existencia al drama, a la novela y a la poesía, respectivamente. No es lo mismo, por ejemplo, el nacimiento de Don Quijote que el de Hamlet: aquél es inseparable del *relato*, mientras éste depende del *hacerse-desde-el diálogo*, que lo objetiva en el espectáculo teatral (v. nuestro artículo ya citado: *La Naturaleza del Arte*).

La especificidad de la poesía consiste en la transfiguración estética de la función denominativa de la palabra, en virtud de la soliloquización. Dice a este respecto Juan Ramón Jiménez:

*Tú, palabra de mi boca, animada
de este sentido que te doy
te haces mi cuerpo con mi alma.*

y en otro poema:

*Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas **

La nominación, en poesía, no es tal: no sirve para nombrar los seres, sino que *vale* en sí. Para el poeta, como dice Agustín Caballero, "nombrar las cosas presupone tener conciencia de ellas; es tanto como engendrarlas: la invención poética es, ante todo, un *nombrar*. Inversamente, lo impensado, lo innominado, *no existe*"⁸.

* Conservamos la particular grafía del autor.

⁸ Jiménez, Juan Ramón, *Libros de Poesía*. Prólogo de Agustín Caballero. Madrid, Biblioteca Premios Nobel, Ed. Aguilar, 1959, p. LVII.

Volvamos al ya citado poeta andaluz:

*Como tu nombre es otro,
cielo, y tu sentimiento
no es mío, aún no eres el cielo.*

En cambio, en otro poema nos dirá:

*Ahora parecerás, ¡oh, mar distantel,
mar; ahora que te estoy creando
con mi recuerdo vasto y vehemente.*

Mar y recuerdo se funden. Es el recuerdo, vasto y vehemente, el que, paradójicamente, le concede la vastedad y vehemencia propias al mar y, con ello, su existencia poética.

Esta transfiguración, es decir, este valer en sí, de la palabra en el soliloquio, es la que hace la poesía. De este modo, si a un poema le podemos aplicar la *terminología* filmica, este hecho no rompe con lo esencial: dicha manera de encadenarse de las imágenes *está en función del acto lingüístico-poético*.

El lenguaje verbal realiza una categorización de la realidad, que en su analítica divide (sustantivo, adjetivo, artículo, etc.) y luego, en el transcurso del texto, vuelve a unir esa misma realidad, lo que es imposible en el filme: un poema puede establecer *cortes* (encabalgamientos) tan extraños como el que presenta García Lorca en *Canción del Naranja Seco*:

*Y hormigas y vilanos
soñaré que son mis
hojas y mis pájaros...*

¿Cómo separar en un filme un adjetivo posesivo (mis) de su correspondiente sustantivo (hojas)? Es una categorización ajena a la imagen fílmica. Y, sin embargo, este encabalgamiento tiene perfecta correspondencia con el sentido poético: es artificial separar de ese modo un sintagma *adjetivo posesivo/sustantivo*, como también lo es soñar, ilusionarse, separándose, en forma tan absoluta, de la realidad (*hormigas y vilanos*).

Si recorremos el poema de Neruda, transcrito más arriba, verificamos que los seres van presentándose lentamente, pero no porque una cámara fílmica se acerca, los recorre poco a poco o se intensifica la luz, sino porque una *misma* realidad (estudiante, ojos, lejanía, flor,

etc.) está articulada en "fragmentos" lingüísticos que la separan, lo que es propio del código digital al que pertenecen⁹.

La capacidad que tiene la poesía de transfigurar lo real depende de su medio de expresión. El cine no puede separar un adjetivo de un sustantivo, para crear sintagmas tales como "meses/dilatados y fijos", "infinito/muerto"; el cine no puede "cortar" la realidad en sujeto y predicado o, en general, en núcleo y complemento; ¿qué cineasta podría hacer un filme con *planos tales* como "sus ojos luchaban como remeros", "de la lejanía en donde el olor de la tierra es otro"? En un filme no se puede sustantivar un adjetivo para, a la vez, asignarle una acción que no le corresponde: "lo vespertino llega llorando en formas de oscuras amapolas".

Pensemos, además, en que el código digital no sólo articula la realidad en palabras, sino que estas mismas están articuladas en fonemas, lo que permite al poeta instaurarlos como rima, ritmo, aliteraciones, etc., dependientes de lo fonético y verbal.

*El lenguaje verbal divide y vuelve
a unir la realidad de un modo que
el cine es incapaz de realizar.*

En suma, la psicogénesis específica del filme no es igual a la de la poesía. Las imágenes de ésta *no son objetivables*: no pueden "arrojarse delante", según la etimología del término "objeto" (*obiectum*, en latín, "arrojado delante"). Pasolini, en este sentido, no puede menos que aceptar que *el monólogo interior en el cine no tiene las posibilidades de interiori-*

⁹ El código digital se caracteriza por estar formado de unidades claramente separables. Por ejemplo, m-e-s-a (mesa).

zación y abstracción que tiene la palabra¹⁰ En cambio las imágenes filmicas están proyectadas realmente en una pantalla. La evocación verbal frente a la proyección filmica es uno de los distintivos básicos entre estas dos clases de arte.

El Cine y la Poesía

El cineasta Dziga Vertov escribía, en 1923, en relación a la máquina filmadora: "Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, la máquina, os muestro un mundo del único modo que puedo verlo. Me libero hoy y para siempre de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me aproximo a los objetos y me alejo de ellos. Repto bajo ellos. Me mantengo a la altura de la boca de un caballo que corre. Caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Esta soy yo, la máquina, que maniobra con movimientos caóticos, que registra un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas. Libre de las fronteras del tiempo y el espacio, coordino cuales-

el cine-ojo necesita del hombre para convertirse en creación; no se trata de "movimientos caóticos", sino de un dinamismo cuyo ritmo es revelación de los sentimientos humanos, sugeridos por el medio de expresión fílmico¹². "El Arte es, por sí mismo, una trascendencia de lo visto, leído, escuchado o dicho"¹³.

Veamos cuál es el medio de expresión del cine.

Cuando explicábamos, en el epígrafe anterior, en qué consistía la transfiguración poética, dijimos que la unidad mínima que el poeta enfrenta en su quehacer, es la palabra en su función referencial, que debe elevar a valor en sí. El filme, en cambio, se expresa en *el movimiento de fotogramas*: la cadena verbal es sustituida por una cadena de signos visuales.

Uno de los errores que conducen a la identificación del cine con la literatura es considerar al primero como una estructura que se puede reducir a signos elementales de carácter verbal: el filme equivale a su traducción a palabras.

A este propósito, Christian Metz explica que la imagen filmica es siempre *aseverativa, actualizada*: "Un primer plano de revólver no significa 'revólver' (unidad léxica puramente virtual), sino que significa, *por lo menos*, y sin hablar de las connotaciones... una suerte de 'he aquí el revólver'¹⁴, es decir, de una actualización.

Desarrollando este pensamiento, podemos decir que frente al *nombrar seres*, propio de la palabra, sobre la cual actúa la poesía, en el cine se trata de un *mostrar seres*; incluso seres que sólo existen en el celuloide, como los dibujos animados o los filmes de Mac Laren, quien pinta sus imágenes directamente sobre la película.

Con todo lo anterior podemos precisar que *el filme transfigura estéticamente la función "mostrativa" del movimiento de fotogramas, de tal manera que éste se constituye en un valor en sí.*

¹² Cfr. Kupareo, Raimundo. *La Filmología y sus Problemas*. En "El Valor del Arte", Stgo., Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro de Investigaciones Estéticas, 1964, pp. 157-178.

¹³ Kupareo, Raimundo. *La Belleza Natural*. En *Aisthesis* N° 12, 1979, p. 16.

¹⁴ Metz, Christian. op. cit., p. 108.

El cine crea una nueva percepción del mundo, transfigurando el movimiento de los fotogramas.

quiera y todos los puntos del universo, allí donde yo quiera que estén. Mi camino lleva a la creación de una nueva percepción del mundo. Por eso explico de un modo nuevo el mundo desconocido por nosotros"¹¹.

Vertov, en esta exaltada apología al cine, da una muestra del entusiasmo con que el *van-guardismo* recibió las posibilidades expresivas de ese nuevo arte "mecánico" Por supuesto

¹⁰ Pasolini, Pier Paolo. op. cit., p. 26.

¹¹ Vertov, Dziga, cit. en Berger, John. *Modos de Ver*. Barcelona, Ed. G. Gili, 1975, p. 24.

Por esta razón, si la poesía puede absolutizar la palabra, en cuanto le da valor en sí, este proceso estético ocurre en la *evocación verbal*. En el poema de Machado, transcrito más arriba, *zarzas, malezas, jarales* evocan, pero no muestran zarzas, malezas, jarales. ¿Cómo son efectivamente esas zarzas? ¿De qué malezas, de qué jarales se trata, concretamente? ¿Qué distancia tienen con respecto al hablante lírico? ¿Qué luz o qué contraste de luz y sombra o qué colores poseen *ópticamente*? Todas estas preguntas las contesta la *función mostrativa* y valen, en el filme, precisamente en tanto respuesta visual a estas interrogaciones (y a muchas más, como veremos). En cambio, la poesía desaparece —ya lo insinuamos más arriba— si se la “objetiva”, si se la pone “fuera-de”, si se le da un marco, porque rompen la *interiorización* del hablante lírico: entender “sus ojos luchaban como remeros/en el infinito muerto” como si se tratara de algo así como ojos con remos, es absurdo. Poéticamente se trata de una lucha por mantener el amor, que no encuentra asidero, punto de apoyo, en un sentido espiritual. ¿Cómo encontrar apoyo en el “infinito muerto”?

En el cine es tan importante la *función mostrativa*, que incluso ciertos personajes nos parecen inseparables de sus intérpretes; basta pensar en *Zorba, el Griego*, y Anthony Quinn; en *Ricardo III* y Laurence Olivier, o en *Charlot* y Charles Spencer Chaplin.

Sin embargo, no vale como fenómeno estético-fílmico el *puro hecho* de filmar una película sobre la base de la expresividad natural o histriónica. En primer lugar, el movimiento de fotogramas está organizado en *planos*, los que dan otro modo de existencia a las imágenes visuales: en el plano, la realidad está enmarcada y supone una distancia entre la cámara y el objeto, de extrema movilidad; se pueden alternar primeros planos con panorámicas, unir distancias lejanas entre dos planos sucesivos, a través de un corte seco; pasar de un plano a otro a través de un fundido, o sobreimpresionar dos imágenes. La cámara, como decía Vertov, se mueve y se puede “poner” donde el ojo humano no tiene posibilidades. La imagen visual depende, en el *plano*, de la iluminación, color, sensibilidad de la película, profundidad de campo, teleobjetivo, ralentí, etc. Además, las imágenes,

dentro del encuadre fílmico, están sometidas a la composición, agrupamiento, perspectiva, que, incluso, seleccionan, ordenan, el movimiento natural de los seres animados o inanimados (nubes, ríos, olas, embarcaciones, trenes, etc.). Por último, en esta incompleta enumeración, cabe señalar que los *planos* se organizan formando *escenas* y que *éstas*, a su vez, forman *secuencias*.

Pero tampoco el valor artístico de un filme nace del puro hecho de organizar técnicamente los planos, escenas y secuencias; así como no basta para hacer poesía, tener destreza en la versificación o en el uso de las llamadas figuras literarias. Lo técnico está al servicio de lo artístico, y el arte aparece en el filme cuando la *organización del movimiento de fotogramas, en su función mostrativa, se transfigura estéticamente*. En este sentido, el R.P. Raimundo Kupareo llama *encuadramiento* a la dimensión creativa básica del filme, es decir, a esa trascendencia de lo que se ve y que, por supuesto, no se separa de su expresión concreta: *un picado*,

El valor artístico de un filme no depende de la organización técnica de sus elementos, sino de su transfiguración estética.

*un contrapicado, un movimiento de cámara, un corte seco, el color de un plano, etc., son indisolubles del encuadramiento mismo*¹⁵.

¿Cuándo empieza y cuándo termina un encuadramiento?

Por nacer de la relación creativa de imágenes fílmicas, ningún encuadramiento es repetible; puede surgir del contraste de planos, de una sobreimpresión, de un acercamiento de la cámara, de contrastes rítmicos, de

¹⁵ Cfr. Kupareo, Raimundo. *El valor del Arte*. Ed cit, p. 174.

contrastes entre banda sonora e imagen visual de la relación entre escenas o entre secuencias, etc. La lista es inagotable. Lo importante es, como lo indica el R.P. Kupareo, que "los encuadramientos particulares reciben su significación completa, del encuadramiento total que es la misma película... como la metáfora en un poema, que recibe su significación total en su relación con el poema completo"¹⁶. Tomemos como ejemplo de este hecho el filme *Tess*, de Román Polanski, ambientado en la época de la sociedad victoriana¹⁷. Antes del último plano de esta obra se muestra el antiguo monumento de origen celta, conocido como el *Stonehenge*, donde se ofrecían sacrificios humanos al Sol. Además de todas sus connotaciones rituales y cósmicas, el plano adquiere un valor que surge de la relación con los demás que componen el filme como unidad.

El *Stonehenge* aparece como un *contraplano* de la imagen final, donde Tess, la protagonista, se aleja, en medio de un paisaje brumoso y frío, flanqueada por los policías que la

monumento, solitario y en lo alto, coincide con el momento en que empieza a aparecer el sol?

El filme que comentamos empieza con una ceremonia tradicional que, desde lejos, se acerca lentamente a la cámara. El cortejo está formado por las jovencitas del pueblo —entre las que se encuentra Tess—, vestidas de blanco. Es allí donde ve por primera vez a Angel, que será su esposo; y es en su compañía con quien marcha en el último plano del filme. De este modo el primer y último plano forman un contraplano hondamente significativo, que expresa el aniquilamiento de una joven, en el que colaboran, en mayor o menor grado, hasta sus propios padres y Angel.

Tess implica una profunda revelación de cómo el ser humano pueda ser acosado exterior e interiormente, por fuerzas oscuras, incomprendibles a la luz de la mera objetivación fría de los hechos.

Tess, en fin implica el velo que oculta ese infierno y ese cielo de la interioridad humana.

Nuestra referencia a este filme de Polanski es groseramente esquemática: los aspectos estético-significativos de esta obra no se separan de su planificación total, del ámbito que sugiere el choque de espacios y tiempos entre las secuencias, como ocurre con las escenas que dan forma a la secuencia donde Tess permanece en el castillo de sus antepasados, frente a las escenas que integran su permanencia en la lechería, junto a Angel.

Si el cine puede crear filmes artísticos, es por la propiedad del encuadramiento de adquirir existencia inseparable de un proceso de filmación, lo que permite que éste tenga valor en sí.

Conclusión

Cine y poesía son artes distintas, pero ambas, desde sus propios medios de expresión, provocan la experiencia estética, que se entiende desde las antinomias propias del arte.

Si bien es cierto que entre cine y poesía, como en todas las artes, hay aspectos estructurales y semióticos comunes, esto no quiere decir que se apliquen de modo unívoco, sino que dependen de su naturaleza filmica y verbal, respectivamente. Es aquí donde encon-

¹⁶ Id. p. 173.

¹⁷ Basado en la novela *Tess d'Urbervilles*, de Thomas Hardy.

*Cine y poesía son artes distintas,
pero ambas, desde sus propios me-
dios de expresión, provocan la expe-
riencia estética.*

llevan detenida por el asesinato que cometió. Pero, ¿dónde está la verdadera Tess, en un sentido profundo? ¿En el plano final, donde va como vulgar asesina, o en el espacio y tiempo, misterioso y cósmico, del *Stonehenge*, donde, significativamente, llega y duerme, vestida de rojo? ¿No es sugerente que, al amanecer, cuando es apresada, el último plano del

tramos sus límites irreductibles y donde ni siquiera la analogía vale: en última instancia una poesía se aprehende poéticamente; un filme, fílmicamente.

Estimamos que este criterio permite desprenderse de prejuicios que desvían al apreciador de lo que debe buscar, para que la experiencia estética se haga presente.

Los experimentos vanguardistas, que quisieron absolutizar el cine como poesía, demuestran cómo el filme se convirtió en abstracción fría, en intelectualización.

Hay que pedirle al cine y a la poesía los frutos que les corresponden, lo cual no implica superioridad de una clase de arte sobre otra.

