

Cine y poesía: cuestiones de método

CHINSKI Carla / UBA, FFyL – carla.chinski@gmail.com

Eje: perspectivas teórico-metodológicas en la historia del arte

y su relación con otras disciplinas humanísticas

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Cine poético – Intermedialidad – Interdisciplinariedad.

Resumen

El trabajo tiene como objetivo principal trazar un recorrido histórico y cultural del lugar de la poesía en el cine, así como de los discursos en torno al «cine poético». Además, intenta cuestionar la aplicabilidad de la categoría de «lo poético» en tanto refiera a un objeto o serie de prácticas concretas. Para esto, se tratará de buscar aspectos teóricos y metodológicos en común en el campo de los estudios cinematográficos y los estudios literarios, tomando en cuenta la teoría de los géneros cinematográficos de Altman como posible punto de partida para determinar el estado actual de dicha categoría.

Sobre el «cine poético» como categoría de análisis a partir de la intermedialidad

El presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación en proceso sobre cine y poesía, específicamente en el cine documental francés, en el marco de una adscripción en curso, a la cátedra de Introducción al Cine y las Artes Audiovisuales (ICAA) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Nuestras investigaciones preliminares han dado como resultado el relevamiento de textos pertinentes a esta temática; nos dedicaremos a señalar recurrencias y presupuestos que encontramos en los estudios literarios y los estudios cinematográficos, así como a plantear preocupaciones en común entre ambas disciplinas.

El problema de la especificidad de un objeto de estudio, de su misma existencia en tanto que objeto al que podemos referirnos con una categoría de análisis, permea a los estudios

de intermedialidad. Como plantea Ruth Cubillo Paniagua (2013, p. 172), la intermedialidad implica un espacio de «entre», donde los *códigos* de dos disciplinas organizan procedimientos propios de cada una de ellas, conformando un tercer objeto en el espacio entre ambas. Al mismo tiempo, este diálogo —que según la autora va más allá de los códigos y permea aspectos culturales y semióticos— plantea la necesidad, dentro del contexto de la academia, de nuevos campos disciplinares. Por otra parte, Julio Prieto (2017) diferencia la intermedialidad de la intertextualidad, tomando el concepto desde Bajtín y Kristeva, que el autor no termina de definir. Más allá de esto, la intermedialidad podría considerarse primero como «intertextualidad en un sentido expandido» (Prieto, 2017, p. 9). Segundo, como «categoría de análisis» (*ibidem*); cuando nos referimos a «campos disciplinares», hablamos de una relación entre forma y medio, es decir, desde un punto relacional y práctico, no ontológico (volveremos sobre este punto). Plantearlo como problema de delimitación teórico-práctica perteneciente al campo de la interdisciplinariedad delinea dos cosas: por un lado, la necesidad de establecer un método de análisis; por otro lado, y más generalmente, nos obliga a evitar categorías esencialistas como «lo poético» y a referirnos a películas específicas donde aquellas categorías que sí apliquemos tengan un correlato empírico en el objeto estudiado, aunque esto conlleva, como veremos en el último apartado, sus limitaciones. Está claro que, «la necesidad o el deseo de consolidarse como disciplina puede entrar en conflicto con la práctica interdisciplinaria» y, en este sentido, «es el material quien debe forjar las herramientas y no al revés» (Page, 2014, p. 100-103). Aunque ciertamente la estructura tiene un sentido, es posible aducir que la recepción de la semántica del «cine poético» no se relaciona solamente con la estructura con la lectura de poesía, lo cual merecería un tratamiento aparte.

Hay un punto en el que la intermedialidad (como disciplina, aunque más no sea en proceso de conformación) y la interdisciplinariedad (como método) se confunden. Es que ambas tienen como supuesto teórico rector que reconocen las limitaciones de la teoría y el hecho de que no hay una validez universal. Al mismo tiempo, se plantea un ámbito de *conmensurabilidad* entre dos campos: los estudios literarios y los estudios cinematográficos. Es decir, hay ciertos principios teóricos que permiten compararlos, y son los siguientes: la idea del cine como texto (y de la recepción de «textos cinematográficos» como «lectura»); la división en géneros (o modos) cinematográficos; la similitud entre procedimientos (asociación, selección, combinación, todo esto en el montaje). Si la intermedialidad, en un sentido restringido, «implica la evocación o *imitación* de otro medio desde los específicos recursos semióticos de un determinado medio» (Prieto, 2017, p. 12, subrayado en el original), ¿por qué no se ha hablado más explícitamente de la semiótica cuando se trata de cine y poesía, si bien es el marco teórico dominante? Los *efectos de extrañamiento teóricos* (para reformular una denominación de Prieto) que ha producido la práctica literaria de la

poesía en la práctica cinematográfica han sido los de querer conservar categorías preexistentes, por un lado. Por otro, está el efecto de la reevaluación de cierto tipo de cine —en el punto en que pueda ser parte de una tipología— como «experimental» o «de ensayo», según el teórico al que se consulte. Como modelo de lo que ha ocurrido al interior del campo de los estudios cinematográficos, nos referiremos a los estudios sobre el cine «de ensayo» o «ensayístico» en tanto linda con el cine documental y se lo estudia bajo la metáfora del «pensamiento».

Atendiendo a las manifestaciones de la relación entre cine y poesía a lo largo del tiempo, nuestro trabajo se ocupará de establecer un eje diacrónico que relata el desarrollo de los discursos alrededor de la poesía en el cine (no así, del cine en la poesía). Ponerlo en estos términos implica forzarnos a una jerarquización en la que la poesía se *manifestaría* en el cine, y no al revés. Pero también evitará que nos refiramos al «cine poético» en términos de una mera relación entre cine y poesía, sin describir de qué tipo de relación se trata. En segundo lugar, debemos entender cómo se ha lidiado con la indefinición del cine en el campo de los estudios literarios, y de la poesía en el campo de los estudios cinematográficos. Como señala Elina Tranchini, hay en el primer caso un «reduccionismo contenidista» (Tranchini, 2010, p. 4) manifestado «a través de una sociologización que ignora el cine como instancia de representación formalmente autónoma, y que pasa a ocuparse estrictamente de cada tema o argumento» (*ibidem*). Nosotros agregaríamos para el segundo caso un «reduccionismo comparativista», donde se intenta establecer que el cine «es como» la literatura o que una película «refleja» a la poesía. Sobre todo, en este caso, se presenta un segundo problema que se desprende de la (falta de) especificidad: la indefinición, a través de sustantivos abstractos o afirmaciones no justificadas sobre el «ser» de la poesía.

Dar a debate estas dos problemáticas en torno a un objeto de estudio podría resultar un aporte valioso para el campo académico. A través del fomento de este tipo de estudios, se podría lograr tejer lazos entre las disciplinas humanísticas y los estudios de cine para lograr una mayor inserción curricular de los mismos y asegurar su mayor alcance dentro del sistema universitario, así como la apertura de «nuevos y más extendidos campos de debate que amplíen y faciliten la reflexión teórica y epistemológica» (Tranchini, 2010, p. 8). Demasiado a menudo, la utilización de un término «paraguas» válido para cualquier análisis cualitativo resulta insuficiente cuando estos mismos plantean la poesía como indefinible.

El cine como literatura: categorías de análisis

Jacques Rancière establece en su texto *La palabra muda* que, para el pensamiento herencia del sistema hegeliano,

(l)a contradicción entre lo social y lo individual no es más que la expresión superficial de una contradicción más fundamental, situada en el corazón mismo de la *originalidad* poética [...] la poesía es un lenguaje caracterizado por su motivación, por su semejanza con lo que dice. Al contrario del libre artista, el poeta es aquel que no puede expresar nada distinto de lo que expresa [...] (2009, p. 76).

Así, la poesía sería como una relación entre pensamiento, lenguaje y mundo que se distingue de formas empíricas, de modo tal que la poesía es una «esencia» presente en el lenguaje que puede replicarse en la prosa. Sin embargo, en este sistema es la prosa, no la poesía, la que sería la forma esencial del pensamiento: el pensamiento se expresa de forma prosaica. Posteriormente, esta idea de «expresión» manifiesta en el «estilo» de quien escribe volvió a aparecer en el pensamiento de Gustave Planché, esta vez para reclamar la autonomía de la poesía respecto de la prosa, una «poesía expresiva» que contaba con imágenes que por sí mismas valían como «principio de poeticidad» (Rancière, 2009, p. 39). Para Rancière, es a principios del siglo XIX donde el nombre de «literatura» pasa a ser el de una poética contradictoria, vacía de significado para unos y sacralizada para otros, que era al mismo tiempo un modo de lenguaje y un principio de indiferencia. Podemos aventurarnos a decir que los estudios contemporáneos sobre cine y poesía están aún bajo la influencia de los estudios de la poesía en el romanticismo, como ha demostrado Rancière. Nos da la pauta el hecho de que todos ellos, tarde o temprano, hagan referencia a una estética del fragmento, como unidad que concilia lo irreal y lo real, lo subjetivo y lo objetivo, lo consciente y lo inconsciente (Rancière, 2009, p. 82). La estética del fragmento puede ocultarse bajo la forma de otros términos que solo son más complejos en apariencia: lo «experimental» en el cine experimental; lo «poético» en el cine poético; el «modo poético» en el documental.

Al mismo tiempo, el análisis cinematográfico se vio permeado de términos como «expresión», «emoción», «misterio», a la hora de querer llevar un estudio de caso a la generalidad. Se habla del film en serie, como de una «poética autoral», en cuyo caso podría asociarse con otras películas del mismo autor a través de esta idea de autoría. Si tomáramos como cierta la idea de Yuri Lotman de que las relaciones cambiantes con la *signicidad*, en particular entre expresión y contenido, establece como consecuencia un conjunto de textos normados o ejemplares que determinan la creación de otros textos,

veríamos que en este caso la relación entre expresión y contenido es una en donde prima la expresión (forma) en detrimento del contenido. En otras palabras, lo que se tiene para comunicar son aspectos formales, no semánticos; asimismo, se dejan de lado por completo los aspectos pragmáticos (contextuales, de recepción) de este tipo de cine. Un ejemplo de expresión del «misterio» que le escapa al pensamiento analítico —no por eso al análisis— está en el ensayo «El tercer sentido» de Roland Barthes, publicado en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, publicado en 1982. Para Barthes, el «sentido obtuso» tiene que ver con una existencia no semántica, no objetiva y estructural; en rigor, no se *representa* nada, no se puede nombrar y por esta razón hace «fracasar» a la crítica al eludir toda categorización y toda relación, pues ni siquiera podría decirse que está «más allá» de ellas ni que es una estructura englobante. En el cine, Barthes lo identifica como un pasaje a la significancia que sólo existe de forma teórica, y así como la distinción *langue/parole*, aquí cabe la distinción entre *lo fílmico/film*, estando el «tercer sentido» albergado, pero no reducido a, esto primero.

En el siglo XX, el estudio de la poesía estuvo en gran parte relegado al formalismo ruso: puntualmente, nos referiremos a los estudios de Tiniánov (2010) y *El problema de la lengua poética*, el artículo de Victor Shklovski «Poesía y prosa en el cine».¹ Empezando por el segundo, volvemos a encontrar este énfasis en lo formal cuando dice que «la diferencia fundamental entre poesía y prosa estriba tal vez en una geometría de los procedimientos, en que toda una serie de soluciones semánticas fortuitas es sustituida por una solución geométrica puramente formal» (s.f., p. 136). La última aseveración es contundente: «el cine sin argumento es un cine de poesía» (p. 138). En el caso de Tiniánov, el principio constructivo de la poesía reside no en un carácter fónico u oral sino en un aspecto puramente material o visual en la constitución del ritmo como percepción del cambio o «movimiento puro» (2010, p. 31), en vez de unión o combinación. La forma de estudiar la poesía sería considerando aspectos extremos del mismo fenómeno, tanto motivados (de la esfera cultural) como inmotivados (de serie mixta) y la descripción de este fenómeno, de orden diacrónico, tiene como objetivo demostrar un «desarrollo» (Tiniánov se refiere a una «lucha»). En el ritmo, según queda demostrado en casos específicos, reside la especificidad de la poesía. Sólo después podría mezclarse con otras series que tienen importancia secundaria, en unidades más pequeñas como la métrica, la estrofa o la rima. La teoría del ritmo de Tiniánov puede encontrarse de forma residual incluso en teorías del montaje recientes, como *Estética del montaje* de Vincent Amiel (2005), que consideran al ritmo como operación homologable entre el montaje de imágenes y el corte de verso:

¹ Más tarde, la lingüística estructural se encargó de responder a la pregunta por el lenguaje de la poesía. Tal es el caso del texto de Roman Jakobson «Lingüística y poética» (1984) y *Estructura del lenguaje poético*, de Jean Cohen (1966).

«correspondencias: juego de ecos formales puestos de relieve por el montaje [...] tal puede ser la definición peculiar collage a distancia» (p. 128). Citamos:

En cierta manera, es la paradoja de la poesía, cuyo principio es tan musical como pictórico, basándose en un flujo temporal, así como en la disposición espacial. Pero aquí la «disposición espacial» es abstracta, puesto que no se pueden ver u oír simultáneamente las distintas secuencias [...] tal como se puede ver en cambio una estrofa entera de Apollinaire (Amiel, 2005, p. 134).

Este tipo de discurso, que más recientemente ha tomado la forma de «lo que no se puede nombrar» o «excede el nombrar» está presente en la filosofía contemporánea. En Alain Badiou y su *Pequeño manual de inestética* (2005) encontramos una aseveración del primer tipo, donde el poema es el punto innombrable de la filosofía, y se erige como un régimen de pensamiento (p. 20 y ss.): «la poesía hace una verdad de lo múltiple, concebida como una presencia que ha llegado a los límites del lenguaje». Se trata de una afirmación radical del «ser» («aquí hay esto») en medio de la impugnación de la objetividad empírica, y esa afirmación es el misterio. En el caso de *Poema y diálogo*, de Hans-Georg Gadamer (1993), encontramos al poema como hecho de la producción del sentido en el lenguaje a partir del diálogo; en el poema se produciría una re-uniión en el sentido: «El que de verdad quiere hablar a alguien lo hace buscando la palabra, porque cree en la infinitud de aquello que no consigue decir y que, precisamente porque no se consigue, empieza a resonar en el otro» (1993, p. 12). Así, la poesía que representa lo múltiple en Badiou, en los límites del lenguaje, representa en Gadamer lo infinito.

En el campo de los estudios cinematográficos, la influencia de los estudios de Roman Jakobson y Jean Cohen, Lotman mediante, llevó a la semiótica del cine a volver a la oposición *langue/langage* de la lingüística saussureana, notablemente en «Cine: ¿lengua o lenguaje?» de Christian Metz (1964). En este texto, Metz propone el cine como un lenguaje que no hace sistema² y va más allá de los efectos particulares del montaje, haciendo especial énfasis en Kulechov y Balász. La totalidad del discurso fílmico se vería proyectada hacia la totalidad mayor del «arte» y retornaría bajo la forma de un discurso específico: el lenguaje de las imágenes, a través de una secuencia. La determinación de una sintaxis del discurso de la imagen cinematográfica estaba en el centro de sus cuestionamientos, y el método consistió en la búsqueda de cierta equivalencia entre las categorías al interior de cada eje, sintagmático y paradigmático (simplificamos esta oposición aquí, pero el matiz entre las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas al interior de la imagen han sido

² Esto no debería, según Metz, interpretarse como un compromiso o punto medio entre el cine como lenguaje y el cine como inconmensurable respecto del lenguaje; más bien, se trata de tendencias teóricas con distinto grado de énfasis en una noción absoluta del cine y una particular o autoral. Las categorías utilizadas por Metz son las de «exceso» y «escasez» de lingüisticidad (*i.e.* Metz, 1990, p. 64).

matizadas posteriormente por el mismo Metz). El análisis de Metz termina por ser valorativo y abstracto (habla de lo bello y lo feo, por ejemplo), y de nuevo basado en la comparación de la «expresión» o la «expresividad» que harían a una «dimensión estética» (Metz, 1990, p. 77), por más que se defina abiertamente a la expresión como «el sentido que de algún modo es inmanente a una cosa» (Metz, 1990, p. 78) y luego «la relación entre significante y significado» (p. 80). En otros puntos, es comparativo en el nivel de la oración: un primer plano, para Metz, es el *equivalente* de una oración nominal, al establecer una relación de autosuficiencia respecto de su referente real. Así, la especificidad del cine solo tendría sentido dentro de un sistema mayor.

El cine como escritura: Eisenstein, Pasolini-Rohmer

La visión del cine como *escritura* —distinto a ver el cine como *literatura*— aparece implícita en «El principio cinematográfico y el idiograma», de Sergei Eisenstein. Llama la atención que se vea allí una distinción similar a la de Metz entre expresiones particulares y materiales del discurso cinematográfico y el discurso como totalidad; Eisenstein utiliza el par «cine/cinematografía» (AA.VV., 2018, p. 199), aunque el énfasis puesto en la materialidad, en la industria, es mucho mayor. En este ensayo, se sobreentiende que la empresa teórica se basa en un ejercicio de concientización de dicha teoría para su posterior uso. Tal es así que el cine japonés tiene cine, pero no cinematografía, porque no tiene conciencia del montaje que sin embargo se encuentra en toda la poesía japonesa. Aun en su expresión vagamente teórica, Eisenstein también distingue la combinación de «significado simple y contenido neutro» en un eje paradigmático que daría lugar a lo que llama «series intelectuales» (*ibidem* p. 201). Al igual que Metz, para el cineasta el lenguaje cinematográfico así expresado es en sí denotativo. Dentro de la denotación podemos encontrar la *figuración*, y aquí empieza la ambigüedad: la figuración sería el «método de realización de una finalidad» (*ibidem* p. 206), que estaría en oposición a la finalidad en sí misma (diríamos que se trata de la conocida división entre fines y medios). En este punto, Eisenstein hace una observación de interés:

En el momento actual, cuando el foco del cine intelectual empieza a mudarse de los materiales del cine, como tales, hacia las 'deducciones y conclusiones', hacia los slogans basados en lo material, las dos escuelas de pensamiento pierden las características que las distinguen y tranquilamente podrán mezclarse, dando lugar a una síntesis (AA.VV., 2018, p. 204).

Cuando hablamos de una dialéctica en Eisenstein, vale para el montaje, pero en este caso nos referimos a un marco teórico según el cual su propuesta sería «superadora» y

englobaría estadios «anteriores», donde la cinematografía sería la síntesis entre escritura ideogramática e imagen. Si bien no podemos equiparar el establecer una sintaxis cinematográfica con lo que Eisenstein intenta hacer, es pertinente mencionar lo que él llama «métodos» (AA.VV., 2018, p. 205) pertenecientes a escritura e imagen. La pregunta sería: ¿qué operaciones de la poesía japonesa podemos encontrar *también* en el cine? Todo eso revestido de un didactismo de aprender de las operaciones de tal estadio anterior de la imagen, que es ante todo una práctica (como en los ejemplos sobre teatro o pintura); claro, el didactismo no vale solo para la teoría, sino también para la recepción cinematográfica, pues las imágenes son aprehendidas a través del «proceso didáctico de la identificación» (Eisenstein, 2018, p. 218).

En 1965, Pier Paolo Pasolini intentó establecer un sistema de signos por fuera de la comunicación instrumental (diríamos con Eisenstein que este tipo de instrumentalidad racional es el «cine»). De nuevo, respecto de la escritura como actividad se habla de un «excedente» de significado (Pasolini y Rohmer, 1970, p. 13), sobre la reelaboración de significados preexistentes o «de diccionario». Según Pasolini, la escritura es comparable con la cinematografía sólo en el punto de la *selección*; es incomparable en todos los demás puntos en los que se emplea un neologismo. Los neologismos —como «im-signo» o «estilema» (*ibidem*, p. 15)— aparecen allí donde Pasolini considera que el cineasta toma de una serie «infinita» de significados que no se encuentran en ningún diccionario (entendiendo por «diccionario» una metáfora para indicar un uso prescriptivo del lenguaje). Por fuera de esa prescripción, por fuera también del discurso, está la *metaforicidad* mediante la cual se expresaría —de nuevo, esta palabra— un nivel pre-gramático de los objetos. Y esta expresión debería estar, por consiguiente, fuera del lenguaje: se manifiesta en el estilo: «la característica fundamental, por tanto, de la “subjética libre indirecta” consiste en no ser lingüística, sino estilística. Y, por consiguiente, puede definirse como un monólogo interior privado del elemento conceptual y filosófico abstracto explícito» (*ibidem*, p. 28).

Una vez más se trata de una comparación con reservas (que sigue siendo una comparación): el referente principal aquí es la poesía lírica, es decir, donde hay una «base directa de “subjektividad”» (Pasolini y Rohmer, 1970, p. 19). Por otra parte, hay una identificación que Pasolini hace entre «subjektividad» y «psicología», homologación que no es del todo clara. Lo mismo ocurre con términos en oposición, como «formalismo» y «anti-formalismo», y «poesía de la lengua» en contraposición a la «lengua técnica de la poesía» (*ibidem*, p. 29); lo mismo entre ser «transparente a la perfección» y «adherirse a los significados» (*ibidem*, p. 37). Ya que estas oposiciones y homologaciones no son aclaradas, quien teoriza tiene libre hacer: los ejemplos elegidos no pueden sino comprobar el punto.

El cine como «forma que piensa»: film-ensayo, cine poético y documental

Una denominación relativamente nueva es la de *film-ensayo* y sus variantes. La compilación *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (2007) reúne a los principales pensadores sobre el «*film-ensayo*». El problema surge cuando las definiciones del *film-ensayo* y del *film-poético* (para establecer una horizontalidad en los términos) se superponen en ciertos puntos —aunque, como dice Weinrichter— «una cosa es celebrar el espacio paradójico que abre [...] y otra es intentar categorizarlo» (2007, p. 24). La distinción entre cuestiones pragmáticas y ontológicas de una definición resultan útiles para nuestro estudio: en el plano ontológico, «el concepto de ensayo serviría para denominar un tipo de obra que utiliza recursos propios para alumbrar una forma intransferible [...] que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente al cine como institución» (Weinrichter, 2007, p. 24 y ss.). Un segundo problema práctico, si se quiere, y que se desprende del de la definición, es el que se genera al interior de los estudios cinematográficos: ¿debería estudiarse el cine-ensayo como no ficción o como ficción? ¿Qué ocurriría con el cine poético? Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, podemos trazar tres círculos: una entre los estudios literarios y los estudios cinematográficos; otro entre los estudios cinematográficos de no-ficción que se encontraría en el punto de intersección de estos dos.

En el caso de los estudios de no ficción, la discusión sobre la inclusión de la ficción dentro del paradigma no-ficcional es una constante. Según Gustavo Provitina en *Cine-ensayo. La mirada que piensa* (2014), esta inclusión sería pertinente: «al decir ficción, naturalmente, nos referimos a la ruptura con toda pretensión de instalar la identificación de la realidad como procura hacer el documental cuando se vale de la estrategia de la reconstrucción» (p. 97). Podemos remitirnos a autores centrales como Bill Nichols en su *Introduction to Documentary* (2001), Carl R. Plantinga en *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997), Michael Renov y «Hacia una poética del documental» (1993), textos que no hablan de ensayo sino de una indeterminación argumentativa. La tendencia hacia la no-ficción como rasgo de «credibilidad» está presente en la retórica sobre el cine documental. Esto quizás se remita a la analogía entre el cine y el cerebro, y entre montaje y pensamiento, inicialmente hecha por Jean Epstein, es equiparada con una capacidad de raciocinio y sobre todo de argumentación en el uso de la imagen cinematográfica, logrado supuestamente a través del comentario. Dependiendo de este uso, de la cercanía a la definición cartesiana a «ideas claras y distintas» que suele aparecer —los pares opuestos serían, por ejemplo, para Plantinga, la ambigüedad y la contradicción— un documental puede ser más o menos poético (pero no, serlo por derecho propio). En todo

esto ronda el fantasma del problema del referente, logrando de algún modo salteárselo cuando se trata de la fotografía. O, dicho de otro modo, surge la pregunta por en qué medida una película *trata sobre* un hecho observable, aprehender (pensar) a su objeto a través de la representación.

Aunque la respuesta sea diferente, la pregunta es la misma: ¿qué conocimiento epistémico aporta tal o cual *film*? Estas respuestas tienden a darse según la definición del cine-ensayo:

1) Puesta en cuestión de la posibilidad de representar la realidad, afirmaciones indecisas, narrativa no lineal fragmentada y con niveles de sentido múltiples, estilo híbrido y empleo de diferentes medios y formas.

2) Confluencia entre el cine documental y el experimental que se realiza a través del empleo del video.

3) Variante en el tono del comentario verbal que se encuentra en el paradigma del ensayo literario.

4) Es el modelo del no-modelo, pues no inventa solamente su forma y su tema sino, aún más, su referente: constituye el mundo.

5) Imagen con función argumentativa que es de segundo orden, pues se encuentra entre la imagen propiamente dicha y el análisis [la función argumentativa se opondría al «sentido evocativo» de la poesía].

6) Voluntad de construir un discurso a través del punto de vista y la reflexión, dos conceptos que comparten lo subjetivo más allá de la enunciación performativa.

En énfasis puesto en la reflexión, la realidad, el comentario y la argumentación tienden a matizarse por la superposición y flexibilización de dichas definiciones (a menudo en referencia a la teoría de los modos documentales de Nichols), de modo que nada es *demasiado* cerrado. Para Nichols y Plantinga, la idea de «voz» es pensada no desde su aspecto fisiológico o psicológico (no es la fonación ni forma parte del sujeto) sino en términos de «autoridad epistémica» (Plantinga, 1997, p. 109). La poesía, y el documental poético, no cuentan con esa autoridad, concentrándose en vez en lo «bello» y lo «sensual» (Plantinga, 1997, p. 175), en el caso de Plantinga, y en «ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales» en el caso de Nichols (2001, p. 102). La forma en que se habla del cine-ensayo (¿«cine ensayístico»?), asociado por turnos al modo poético y al modo reflexivo, podría darnos pistas acerca de cómo el cine poético se define por la negativa y ha sido un agarre necesario para determinar al cine-ensayo. Si tomamos las definiciones que dimos, el cine poético *no* tiene autoridad epistémica; *no* produce conocimientos sobre el mundo; *no* tiene un referente real; *no* hay intención de hacer comentario, argumento o reflexión. Podríamos agrupar todos estos rasgos para formular que en el cine poético — según se dice— no hay pensamiento. Su hacer no es una forma que piensa, y con esto

pareciera que la poesía está desterrada de cualquier pretensión científica o lógica, tanto en el punto de su estudio como de su producción:

No obstante, hay que reconocer que el «valor institucional» del discurso cinematográfico es menor que el del discurso literario o filosófico: por ser su vehículo la imagen, objeto de reiterado menosprecio teórico, el cine dispone de menos legitimidad cultural que la literatura; y en cuanto transmite solamente efectos de inteligibilidad sensible, y no categorías conceptuales, se lo suele considerar menos fiable, en términos cognoscitivos, que la filosofía (Pérez-Bowie, 2008, p. 26).

Es como si continuamente hubiera la necesidad de radicar al género que fuere (un enunciado estable, para decirlo con Bajtín) a los límites del discurso legitimado por los estudios cinematográficos, incluso dentro de un campo que ha luchado por su legitimidad *en referencia* a los estudios literarios. En otros términos, es un problema más general: el valor del «cine poético» no es tanto que responda a un objeto ya configurado, sino que configura por oposición un campo académico «serio» y otro relegado a las «emociones» (haciendo la oposición emoción/pensamiento).

Método y poética: del «cine poético» al análisis de fuentes

Ya se habrá visto que no se intentará hacer una recapitulación de los estudios sobre poética³ (el procedimiento de la poética está relacionado con «lo que un día podremos llamar “ciencia de la literatura”», según Tzvetan Todorov (*cf.* Gauthier, 2013, p. 3), aunque es cierto que el «deseo epistemológico» de la descripción versus interpretación del cine poético resulta central a nuestro tema. Más bien interesa analizar cómo la poética se ha instaurado continuamente como marco global —para usar una palabra de David Bordwell—. Para Bordwell, «(f)ilm studies, like most of what is pursued in the humanities, is an empirical discipline. It isn't ontology, mathematics, or pure logic. A beautiful theory can be wounded by a counterexample»⁴ (2007, p. 4). Sin embargo, el marco teórico que rodea muchos de los estudios sobre cine y poesía (llámese «cine poético», «poesía cinematográfica», «poesía en el cine», etcétera) tiende a hacer una ontología de *la poesía* o bien basarse exclusivamente en un razonamiento inductivo ingenuo de dos tipos:

³ Para Pérez-Bowie «Dicha poética del cine cumple, en efecto, las mismas condiciones que la Teoría de la literatura asigna a la poética literaria, condiciones que atañen tanto al plano del objeto poético (el filme) como a los de su producción y de su recepción, planos estrechamente asociados por igual en el funcionamiento efectivo de la comunicación cinematográfica y en el de la literaria» (2008, p. 26).

⁴ «Los estudios cinematográficos, como la mayoría de las cosas que se abordan en las humanidades, son una disciplina empírica. No es ontología, matemática ni lógica pura. Una hermosa teoría puede ser dañada por un contraejemplo».

1. Hemos observado que tal y tal película presentan las características de *la poesía*, por lo tanto, se trata de cine poético. [Pero, como se puede deducir de la oración, el referente «la poesía» termina por no nombrar ninguna característica distintiva que nos permita designar un objeto].

2. Hemos observado que tal y tal película presentan las características de *la poesía*, por lo tanto, todas las películas que presenten características de la poesía son de ahora en más «cine poético».

Entre el primer razonamiento y el segundo hay una diferencia de grado, donde en el primer caso se presupone la existencia de «cine poético» *a priori* y en el segundo se establece la categoría *a posteriori*. Ambos tienen en común el hecho de que se detienen donde la idea —en el sentido de «qué es lo que existe efectivamente», sin meternos en discusiones filosóficas sobre ontología— de «cine poético» comienza. Tenemos entonces dos problemas aquí: el nombre «poesía» (como en *la poesía*) y el nombre «cine poético» no designan a nada en un sentido fuerte.

Para tomar un ejemplo, es el caso de las menciones a la poesía que hace Andrei Tarkovski en *Esculpir en el tiempo* (publicado en español en 1991): «al hablar de poesía no estoy pensando en ningún género determinado. La poesía es para mí un modo de ver el mundo, una forma especial de relación con la realidad» (Tarkovski, 1991, p. 39). Al mismo tiempo, este «modo de ver el mundo» «depende de la prioridad ontológica de la imagen cinematográfica tal como se presenta en el aparato cinematográfico» (Sitney, 2015, p. 5).⁵

Las investigaciones recientes han intentado saltar este problema yendo al análisis de las fuentes con el afán de historizar ciertas *prácticas* que, en la gran mayoría de los casos, se plantean como una «influencia»: los procedimientos de la poesía, en su trabajo con el lenguaje, son *análogos* o incluso homólogos a los procedimientos del cine, en el tratamiento de la imagen. Cabe destacar que esta homología o analogía se ve como parte de lo que las fuentes —escritos de poetas sobre cine, mayormente, o de poesía por parte de cineastas— expresan, y no como la conclusión a un argumento propio; el teórico se distancia y separa de los discursos alrededor de su objeto. Con esto como punto de partida, algunos textos han estudiado la relación entre las vanguardias y la poesía, ya sea en escritos de poetas que hacen referencia al cine, como en películas que se autodenominan «poéticas». Dentro de este grupo podemos encontrar los estudios de Antonio Ansón (1994), Josep Català (2005), Christophe Wall-Romana (2013), Carole Arouet (2013), Joseph Luzzi (2014) y P. Adams Sitney (2015), y el dossier dedicado a cine y poesía publicado por *Recherches & Travaux*, bajo la dirección de Didier Coureau. Los libros de Ansón, Arouet y Wall-Romana se dedican al análisis de textos escritos por poetas sobre cine, y de cineastas escritos

⁵ Una lectura detallada sobre la teorización de Tarkovski respecto del cine y la poesía puede leerse en Sitney, (2014).

respecto de la poesía, en el ámbito francófono, trazando una línea entre la poesía surrealista y el cine de vanguardia (por ejemplo, Ansón coloca a la asociación y la fragmentación como procedimientos constitutivos en ambos; Wall-Romana analiza una escritura *cross-medium* de lo que «comprende solo artefactos basados en la página, ya sea textuales o visuales, que son considerados poéticos y muestran rasgos explícita o implícitamente cinematográficos o fílmicos» [Wall-Romana, 2013, p. 5]). El problema con este tipo de estudios es que, como se daba cuenta en 1984 ya Rick Altman en su texto «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre», hay una confusión entre la noción de «comunidad lingüística» saussureana y género o análisis de género: lo que suponen es que «el peso de varios textos “similares” [son] suficientes para ubicar el sentido de un texto independientemente de un público específico» (Altman, 1984, p. 8), o bien que un género se define por lo que un espectador demanda, poniendo todo el peso en la recepción, como estructuras generales e identificables (de nuevo, una cierta ontología). El hecho de que unos textos tengan características en común no quiere decir que formen parte del mismo género (¿es el «cine poético» un género?). Intencionalmente o no —no queremos sugerir que forme parte de algún tipo de «agenda» académica— el debate estuvo siempre alrededor del «cine poético» como género sin enmarcarlo de ese modo, al mismo tiempo que «le escapa a la definición». En el caso de Pasolini y Metz, para mencionar solo los trabajos citados, se trata de «definiciones que realzan ciertas relaciones constitutivas entre marcadores sin etiqueta y variables —relaciones que podrían llamarse la sintaxis fundamental del género—». En todo el resto, de «definiciones genéricas que dependen de una *lista* de rasgos comunes, actitudes, personajes, planos, ubicaciones, sets y similar—así subrayando los elementos semánticos que constituyen al género» (Altman, 1984 p. 10, subrayado nuestro, traducción nuestra). La cuestión de la aplicabilidad, mayor en el segundo caso que en el primero, deberá estar en el centro de nuestras preocupaciones. Al proponer un acercamiento sintáctico/semántico para el análisis del «cine poético», en términos de Altman, hay una configuración semántica pero no hay un género. La pregunta por hacerse quizás sea por qué, en el corte diacrónico que recorre el siglo XX y XXI, todavía no hay una sintaxis coherente o perdurable (estable, nuevamente). Mientras prevalezca el discurso sobre el «sentido del no-sentido», en uno y otro tipo de análisis, difícilmente se pueda hablar del cine poético como género, limitando los ejes de la discusión.

Referencias

- AA.VV. (2018). *Ideograma. Lógica. Poesía. Lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Gog y Magog.
- Altman, R. (1984). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, 23 (3), 6.
- Amiel, V. (2005). *Estética del montaje*. Madrid, España: Abada editores.
- Ansón, A. (1994). *El istmo de las luces*. Madrid, España: Cátedra.
- Arouet, C. (2014). *Le cinéma des poètes*. Paris, France: Éditions Le bord de l'eau.
- Badiou, A. (2005). *Handbook of inesthetics*. Stanford, USA: Stanford University Press.
- Bordwell, D. (2007). *Poetics of cinema*. London, UK: Routledge.
- Catalá, J. M. (2005). *Film-ensayo y vanguardia*. En C.Torreiro y J. Cerdán (eds). *Documental y vanguardia* (pp. 109-158). Madrid, España: Cátedra.
- Cohen, J. (1966). *Structure du langage poétique*. Paris, France: Flammarion.
- Cubillo Paniagua, R. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos: Revista Electrónica de Historia*, 14, (2), 169-179. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/439/43928825006.pdf>
- Gadamer, H.G. (1993). *Poema y diálogo*. Barcelona, España: Gedisa.
- Gauthier, G. (2013). El documental narrativo. Documental/ficción. *Revista Cine Documental*, 7, 1-14. Recuperado de : online en: http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/gauthier_el%20documental%20narrativo_n7.pdf
- Jakobson, R. (1984). Lingüística y poética. En *Ensayos de lingüística general* (pp. 347-395). Barcelona, España: Ariel.
- Luzzi, J. (2014). *A Cinema of Poetry*. Maryland, USA: John Hopkins University Press.
- Metz, C. (1964). Cinéma: langue ou langage? *Recherches Sémiologiques*, 4, 52-90.
- _____ (1990). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago, USA: University of Chicago Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana, USA: Indiana University Press
- Page, J. (2014). De la interdisciplinariedad a la indisciplina: nuevos rumbos de estudios de cine en Argentina. *AdVersus*, 11, (26), 96-115. Recuperado de: <http://www.adversus.org/indice/nro-26/dossier/XI2607.pdf>
- Pasolini, P.P. y Rohmer, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, España: Anagrama.
- Pérez-Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Plantinga, C.-R. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Massachusetts, USA; Cambridge University Press.
- Prieto, J. (2017). El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, 5, (1), 7-18.
- Provitina, G. (2014). *El cine ensayo, la mirada que piensa*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Renov, M. (2010). Hacia una poética del documental. *Cine documental*, (1). Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>
- Sitney, P. A. (2015). *The Cinema of Poetry*. Oxford, USA: Oxford University Press.
- _____ (2014). Andrey Tarkovsky, Russian Experience, and the Poetry of Cinema. *New England Review*, 34(3-4), 208-241.
- Tarkovski, A.-(1991). *Esculpir en el tiempo*. Madrid, España: Ediciones RIALP.
- Tinianov, I. (2010). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Argentina: Dedalus Editores.
- Tranchini, E. (2010). El cine y las ciencias sociales en Argentina. Un estado de situación. *Imagofagia*, (2). Recuperado de <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/download/787/679>
- Wall-Romana, C. (2013). *Cinpoetry*. New York, USA: Fordham University Press.
- Weinrichter, A.(comp.) (2007) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, España: Gobierno de Navarra.