

I

ENSAYOS DE POÉTICA. MIRADAS SOBRE EL CONTACTO ENTRE EL CINE Y LA POESÍA

Jorge Oter
Santos Zunzunegui
(eds.)

EL COLOQUIO
DE LAS MUSAS.
Sobre el cine y
las demás artes

eman la zabal zaku



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

ÍNDICE

Presentación	9
Introducción	11
<i>Entre los sueños y la materia. (Cine y poesía: notas para un prólogo), por Gabriel Villota Toyos</i>	15
<i>De los amantes fervientes a los sabios austeros o de qué hablamos cuando hablamos de poesía, por Santos Zunzunegui</i>	29
<i>Fotogenia y ostranenie, la especificidad poética de la vanguardia, por M.^a Soliña Barreiro González</i>	43
<i>Formas del cine-poema (Los caminos de la poesía en el cine), por Alberte Pagán</i>	71
<i>Bronwyn, por José Julián Bakedano y Germán Rodríguez</i>	89
Autores	113

FORMAS DEL CINE-POEMA

(Los caminos de la poesía
en el cine)

Alberte Pagán

LA POESÍA DE LA CIENCIA

El cine tiene un gen científico: la descomposición del movimiento (Eadweard Muybridge, Étienne Jules Marey, Lucien Bull); o la comprensión de procesos temporales largos, como la germinación y crecimiento de las plantas (Dadasaheb Phalke, Jean Comandon). El cine como movimiento manipulado, sea ralentización o aceleración, no es una reproducción de la realidad, sino una reconstrucción (recreación, creación) de una temporalidad ajena a la nuestra.

Pero el cine también nació con un gen poético, ese algo inaprensible que tiene la imagen en movimiento, que procede del sueño y nos aproxima a él; esa esencia misteriosa y poética bautizada como *fotogenia* por el impresionismo francés.

Aunque quizá uno y otro gen no sean más que uno solo, dos caras de una misma moneda: las y los científicos se disfrazan de poetas y las aportaciones técnicas y científicas de las y los poetas no son nada desdeñables. Yoko Ono supo apropiarse de la poesía de la ralentización, la misma del experimento científico *Rupture d'une bulle de savon par un projectile* (Lucien Bull, 1904), en su *Film No. 5 (Smile)* (1968). Pero mientras la primera intenta congelar un movimiento demasiado rápido para nuestros ojos, en el segundo es la sonrisa de John Lennon la que se estira en el tiempo hasta prácticamente desaparecer. En *Ikarus* (Hans Breder, 1973) Chuck Hudina, a la cámara, utiliza la misma técnica, es decir, la filmación de un gran número de fotogramas por segundo para una proyección excesivamente ralentizada, de manera que el salto a contraluz de Ícaro parece querer congelarse en pleno vuelo.

Reproducir, o recrear, el movimiento es ver con nuevos ojos. La poesía del cine reside en su capacidad de hacernos ver con mirada fresca, o de permitirnos adentrarnos en temporalidades no humanas o en dimensiones macroscópicas o microscópicas ajenas a nuestro ojo. La poesía de la imagen microscópica se reproduce por otros medios en las imágenes, fotografiadas o pintadas, de poetas como Stan Brakhage en su vertiente más íntima y abstracta.

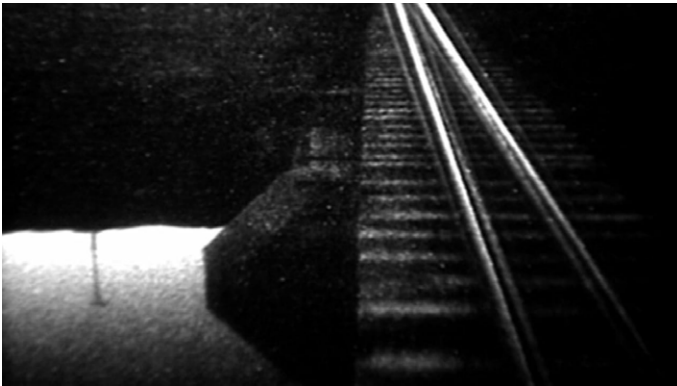
DRAMA Y POESÍA

El cine nació como simple toma de vistas, como reproducción del movimiento, y por tanto la figura humana ha jugado un papel central en las primeras películas (los bailes y besos de Edison, las estampas de los Lumière). Ya los precursores Marey y Muybridge habían utilizado consistentemente a personas en sus estudios del movimiento. Y la figura humana (al igual que, décadas más tarde, la voz humana) convoca (e invoca) narrativas dramáticas. La deriva dramática del cine lo apartó de la poesía, del cine «puro». Por el contrario, cuanto más se prescinde del elemento narrativo, e incluso humano (véase el cine paisajista), más aflora la poesía en las imágenes.

En la poesía, el detalle es tan importante como el conjunto, porque tiene entidad propia. En el drama la imagen, el plano, el detalle, está siempre en función del relato, subordinado a él. La crítica aplaude una película dramática cuando todos sus elementos confluyen en la construcción de una narración «coherente», cuando «nada sobra» ni «nada falta». Por el contrario, la poesía aprovecha esos momentos «sobrantes» para dejarse sentir. El momento poético está en relación directa con la ausencia de narrativa, y en la películas más comerciales surgen momentos líricos en aquellos planos que logran liberarse de

la carga dramática, sean las secuencias de créditos o ciertos planos de situación o de transición alargados más de lo habitual. La poesía está libre de esas ataduras; la poesía es libre, y por eso se acerca a e identifica con el cine experimental.

El drama es denotativo mientras la poesía es connotativa y sugerente. El cine poético es más contemplativo que narrativo. Llamado «cine puro» en los años de las vanguardias históricas, esa «pureza», es decir, la búsqueda de la esencia del cine, de elementos propiamente cinematográficos que no se encuentran en las otras artes, lo acerca al cine estructural-materialista, que convierte la materialidad de la tira de poliéster en tema recurrente (buscando de paso la poesía en el grano de la imagen, como hace Ken Jacobs en *Tom Tom the Piper's Son* [1969] o Rubén Guzmán en el súper 8 de *F.I.R.T. 119* [2002]). Este cine materialista se encuentra muy alejado de las blandas narraciones impresionistas, como *Varieté* (E. A. Dupont, 1925), aunque ambos modelos quizá tengan el mismo punto de partida.



F.I.R.T. 119 (Rubén Guzmán, 2002)

Claudio Caldini comenzó a elaborar sus poemas cinematográficos en Argentina allá por los años 70. De paso por el Reino de España, camino de la India, filmó en el Parque Güell *Film Gaudí* (1975), una película que lo emparenta con Zulueta, al montar esos zooms constantes que parecen continuar a través de los empalmes. En su más reciente *sin título* (2007) parece que Caldini renuncia a cualquier artificio para alcanzar un cine «puro» y por tanto una poesía «pura», desnuda, con la cámara fija, renunciando al color y al sonido (y, por supuesto, al drama): queda únicamente la belleza inquietante de una piscina de montaña alrededor de la cual un perro persigue una paloma.



sin título (Claudio Caldini, 2007)

BUCLES

Pero antes Caldini se había acercado más al cine estructural con *Un enano en el jardín* (1981), en la que la cámara, atada a una cuerda, gira sobre su eje consiguiendo una imagen centrifugada en la que la figura (una bailarina) apenas se deja adivinar. La estructura y la construcción de la película priman sobre la figuración y la denotación: otra forma de poesía, esencialmente cinematográfica, no trasladable a la página escrita.

En *El devenir de las piedras* (1988) la narratividad, e incluso la referencialidad, pierden entidad por medio de otro recurso, la repetición en bucle de la misma toma una y otra vez: una mujer desciende por un jardín, en un plano ligeramente ralentizado repetido constantemente. Al volver a mostrar el mismo plano la posible narratividad de la imagen se pierde y nace la poesía contemplativa. Ninguna repetición es simplemente una repetición: con cada repetición, las connotaciones se multiplican.

Shirley Clarke utiliza la misma técnica en su *Bridges Go Round* (1958), en la que repite la película entera en bucle, aunque cambiando la banda sonora: nunca una repetición es la misma, y más aún si la banda sonora cambia: leemos la imagen en función del sonido. *Bridges Go Round*, formada por continuas superposiciones de imágenes de un puente sobre sí mismo, es una metáfora del tiovivo. Desde el tiovivo vemos el mundo de una manera no realista, más lírica que denotativa: las figuras se borran, no tenemos tiempo para leerlas con calma, se superponen.

NARRACIONES POÉTICAS

Pero, si el cine son imágenes del sueño en libertad (en expresión de Eugenio Granell), su componente onírico permite narraciones surrealistas, descoyuntadas, en las que narración y lírica van de la mano. El cine es el medio ideal para transmitir el mundo del subconsciente. Su irrealidad onírica es carne de poesía, el automatismo del sueño se refleja en la espontaneidad del cine poético, y el montaje libre y abierto permite una relación de contenidos no causal, no racional, que deja al subconsciente trabajar libremente. Quizá por eso el surrealismo (o al menos sus técnicas estilísticas) ha pervivido a lo largo del tiempo y en todas las geografías, desde el Japón de *Kurutta ippeiji* (Teinosuke Kinugasa, 1926) a la Francia de Luis Buñuel (*Un chien andalou*, 1929) y de ahí a la California de Maya Deren (*Meshes of the Afternoon*, 1943).

Al intentar plasmar en la pantalla el mundo de los sueños, las y los cineastas se vieron obligados a forzar la simple mecánica del cinematógrafo; no les bastaba con una reproducción de la realidad, necesitaban herramientas para una (re)creación de una realidad paralela. Y la cámara de cine, con sus posibilidades técnicas, permitía la manipulación de la temporalidad y del enfoque, la inversión del movimiento y del espacio, la negativización de la imagen, etc., elementos todos ellos que abrían las puertas a un mundo onírico más allá de la realidad.

RALENTIZACIONES

La ralentización de la imagen siempre fue cara a las y los surrealistas, por su irrealidad y alta carga poética: véase

la Deren de *Meshes of the Afternoon* o el Jean Cocteau de *Le sang d'un poète* (1930). Andy Warhol proyectaba sus películas mudas a una velocidad ligeramente inferior a la de rodaje (16 fotogramas por segundo en vez de 24 fps). Esta sencilla manipulación realza la «fotogenia» y el onirismo de sus sujetos. Warhol tomó prestada la técnica de Joseph Cornell, quien en su *Rose Hobart* (1936) remontó un pobre drama «exótico» llamado *East of Borneo* (George Melford, 1931), eliminando los diálogos y los planos más narrativos y conservando casi en exclusiva los planos en los que la actriz Rose Hobart está presente. Proyectada a 16 fps y sin sonido, la intensidad lírica de *Rose Hobart* supera con creces al original. Al librarse de la esclavitud de la narración, casi automáticamente las imágenes recuperan su alto poder de sugestión. Cornell demuestra que, al eliminar el elemento narrativo de cualquier película, los planos pierden su funcionalidad y adquieren automáticamente una pátina poética. La denotación (prosa) se convierte en connotación (poesía).

En *Hotel Turkoman* (2002) Martine Rousset utiliza la ralentización de la imagen para potenciar la carga poética de planos diarísticos rodados en un Estambul nocturno y de cálidos colores. La poesía de la película también se apoya en una banda sonora suave y sugerente, en la que destaca el canto de un almuecín.

ACELERACIONES

Si la ralentización del movimiento animal provoca cierta irrealidad poética, su aceleración produce habitualmente un efecto cómico. No así cuando lo que se acelera no es la actividad del ser humano sino otras realidades cuyas temporalidades son inapreciables a simple vista. El tiempo condensado nos permite percibir duraciones ajenas a nuestro ojo, como el crecimiento de una planta, el

giro de los astros, el paso de las estaciones o el transcurrir de jornadas urbanas. La reducción temporal (cámara rápida) implica una filmación lenta. El rodaje con intervalómetro o temporizador permite la omisión de estadios del movimiento, creando elipses de mayor o menor duración entre los fotogramas. Acercándose al cine puramente científico, este concentrado temporal crea poesía a través del movimiento, una poesía del crecimiento y del cambio, una poesía del tiempo.

Así lo entendió Val del Omar al dejar correr las nubes o inundar un valle de sombra en su *Aguaespejo granadino* (1955). O Sam Taylor-Wood al registrar la putrefacción de la carne o de la fruta en sus *A Little Death* (2002) y *Still Life* (2001). Iván Zulueta aplicó inteligentemente el intervalómetro a una realidad artificial como es la televisión (la programación de un día condensada en los dos minutos de *Masaje*, 1972) o el cine de Hollywood a través del televisor (*Kinkón*, 1971; *Frank Stein*, 1972). *Masaje* comienza muy apropiadamente con un «resumen del día» sábado 27 de mayo de 1972. Por la pantalla desfilan corridas de toros, el escudo de la España franquista, una misa, un guitarrista, niños representando una pieza religiosa, el lanzamiento de un cohete, manifestación de trabajadores de FIAT, un plano aéreo de un concierto en una plaza de toros, publicidad, película de vaqueros con Stewart Granger, película de la Metro Goldwyn Mayer, tráfico en las carreteras, animales, desfile militar... La banda sonora se compone de un ruido rítmico continuo al que se superponen algunos sonidos sincrónicos (guitarra, máquina de escribir, canción). Zulueta rueda unas imágenes ya existentes (o, más precisamente, que cobran existencia en el momento del rodaje, que es el mismo momento de la emisión televisiva) y condensa unos planos que ya vienen montados en origen. Zulueta no edita; su trabajo se reduce a eliminar tiempo entre fotogramas, a la creación de elipsis dentro de una emisión sobre la que no tiene control alguno.

Masaje es poesía política. El breve resumen anterior refleja claramente la opresión político-religiosa de la época. El omnipresente dictador aparece al inicio de la programación. Y Hollywood, obviamente, hace acto de presencia por partida doble.

Más simple (y más clásica) resulta *Tree Again* (Kurt Kren, 1978). Donde Zulueta refotografiaba una realidad eminentemente urbana y técnica a través de la televisión (porque incluso los espacios de la película del oeste estarían filtrados por el aparataje de los grandes estudios), Kren ofrece directamente un fragmento de naturaleza. Pero la técnica es la misma: lapsos temporales entre fotogramas. Esta es la imagen: un exuberante árbol, ligeramente a la izquierda del encuadre, en medio de un prado; tras él, árboles más pequeños; y a la derecha del cuadro, más alejado, un árbol cortado por el encuadre. En algún momento distinguimos animales y personas y unos cables eléctricos cuando la iluminación es propicia. Domina una luz azulada que contrasta con la calidez de ciertas secuencias en las que los rayos del sol inundan el paisaje. Las nubes cruzan veloces en todas direcciones, lo que delata la extensión temporal del rodaje a lo largo de varias semanas. Destellos blancos ciegan la pantalla con cierta frecuencia (produciendo como efecto colateral una aparente negativización o solarización del paisaje) y leves cambios en el punto de vista hacen vibrar casi imperceptiblemente la imagen. El último segmento muestra el árbol inmóvil en un plano congelado que contrasta con la incesante vibración anterior. Donde *Masaje* es crítica con la sociedad y la televisión de su momento, *Tree Again* es contemplativa. Donde *Masaje* llega a anular el tiempo con la brevedad de sus planos, *Tree Again* se recrea en el paso del tiempo sobre un mismo objeto. El aparente estatismo de los árboles es desmentido por la cámara de Kren, que sin embargo detiene el tiempo (la vida) en el plano final (provocando, paradójicamente, una mayor conciencia de su temporalidad y duración).

El título de la película invita a una comparación con *Bäume im Herbst* (Kurt Kren, 1960), en la que cientos de fragmentos de árboles originaban una abstracción del concepto «árbol». El árbol único de *Tree Again*, encuadrado en su totalidad, es esencialmente concreto y figurativo, y sugiere la poesía del viento en las hojas que reivindican Griffith y Straub. El viaje de árbol en árbol y el movimiento de plano a plano en *Bäume im Herbst* se transforma, en *Tree Again*, en un viaje introspectivo al movimiento interno de un fragmento de naturaleza; los múltiples puntos de vista se concentran en uno solo, aparentemente estático, como el árbol en sí; aunque, como el árbol, con múltiples y continuos temblores. La cámara captura, e imita, la respiración de la naturaleza.

Mika de Possel se acerca oblicuamente al mundo de *Bäume im Herbst* en su *Automne* (1961), película paisajística y poético-romántica (como claramente anuncia el título) que propone inopinadamente, en medio de los pausados y contemplativos planos, secuencias estroboscópicas del tronco de un árbol que la acercan a la obra de Kren: poesía adornada de estructuralismo.

Más similares a *Tree Again* son las películas de John Woodman en las que retrata paisajes a lo largo de las estaciones (misma condensación temporal aunque con una técnica diferente, ya que los planos conservan su temporalidad real). En *Light Movements* (1977) cuatro largos planos nos muestran el mismo camino entre los robles de Wimbledon Common, en Londres, en diferentes momentos del año. Los cambios de luz y vegetación entre uno y otro dificultan su identificación. Dentro de cada plano también se producen cambios en la luminosidad, aunque más sutiles. En *Pear Tree* (1980) el mismo peral y vegetación circundante es filmado a lo largo de cuatro años, a razón de unos pocos segundos por semana; vemos desde una frondosidad plena a la desnudez de las ramas

que permite apreciar los edificios que se escondían tras ellas. A veces Woodman incluye fugaces presencias humanas.



Pear Tree (John Woodman, 1980)

EL GRANO COMO POESÍA

Otra manera de potenciar el lado poético de la imagen es dificultando la correcta interpretación figurativa o referencial, es decir, oscureciendo u obstaculizando la imagen para que la connotación (la sugerencia, el misterio, la poesía) prime sobre la denotación (la figuración, la indexación). Son varias las técnicas empleadas; una de ellas es la cercanía del encuadre, como en *Ai* (Taka Iimura, 1962).

Ai es una exploración del cuerpo humano durante el acto del amor. La imagen entra en el mundo de la poesía por la puerta de la cercanía al objeto: la piel es un paisaje de dunas, los pezones son volcanes. En ese sentido *Ai* es similar a *Geography of the Body* (Willard Maas, 1943) o a *Ocular* (Viorel Simulov, 1985).

No sabiendo cómo bautizar las películas que hacía en el Japón de los años 60, Iimura las llamó «cine-poemas» o «poemas cinematográficos». Interesado a un tiempo en la poesía y en la imagen, la unión de ambas disciplinas lo acercó al cine. *Ai* se proyectó por primera vez en una galería de arte en Tokio, en una actuación en directo que anunciaba el interés del autor por el arte de acción. En ella el cineasta proyectó la película sobre las paredes y el público, proyector en mano, en una *proto-performance* que llamó «concierto para cámara». El mismo autor utiliza vertiginosos barridos, cercanos al expresionismo abstracto, en *Kuzu* (1962). En *Kuzu* es la cámara la que se mueve por el espacio, la cámara como pincel y la arena de una playa como lienzo. Viendo la película nos imaginamos al cineasta corriendo por la playa que filma de igual manera que nos imaginamos al pintor expresionista abstracto haciendo gestos con la brocha sobre el lienzo. Pero *Kuzu* deja espacio para la crítica social y la ecología, al retratar a una familia que vive de la recogida de basura. Si *Ai* estaba enmarcada por dos planos de una bombilla, en *Kuzu* son las cotizaciones en bolsa de las empresas que más contaminan la playa de Tokio las que abren y cierran la película.

Como Zulueta, y por los mismos años, Iimura también refilmó imágenes del televisor, pero en vez de tomar como objeto de estudio el cine clásico de Hollywood filmó un noticiero sobre las revueltas raciales en Detroit en *Film Strip II* (1970), implicación política directa no muy habitual en el cineasta. Si en este caso Iimura refilmó unas imágenes originales (emisión televisiva) que no podía controlar, en *In the River* (1970) refotografió una ima-

gen propia (un hombre bañándose ritualmente en un río del Nepal) y por tanto con control sobre ella. Ambos casos de reciclaje se acercan a y centran en el grano de la imagen, sea televisiva o cinematográfica, de manera que se pierde la referencialidad y la denotación; al convertirse en pura materia plástica y estética, el grano de la imagen se vuelve poesía.

REINTERPRETACIONES

La reutilización de material preexistente ha sido un campo fértil para la creación cinematográfica: rompe la denotación y, al modificar el contexto, puebla las imágenes de connotación y de poesía. Esta recontextualización acerca los nuevos montajes al surrealismo y, como ya vimos en *Rose Hobart*, permite soslayar el drama para dotar la obra de una pátina poética. Si Cornell potenciaba el lirismo de las imágenes por medio de la ralentización, Zulueta acelera vertiginosamente sus reinterpretaciones de *King Kong* (E. B. Schoedsack & M. C. Cooper, 1933) y *Frankenstein* (James Whale, 1931) en *Kinkón* y *Frank Stein*. Pero el resultado es el mismo: la poetización de un texto originariamente prosaico. Zulueta, aprovechando sendos pases por televisión de las citadas películas, refilmó la pantalla del televisor a saltos y fragmentariamente, reduciendo la duración habitual a unos vertiginosos 7 y 3 minutos respectivamente, eliminando los diálogos en un caso y sustituyéndolos por música en el otro. En el primer caso utilizó película de 8mm, y de 35mm en el segundo, aunque en ambos casos la intermediación de la emisión televisiva cambia la resolución y el formato del original, dejando una impronta de grano sobre la imagen. Por el camino se pierde el componente dramático, dejando trascender no solo el lirismo inherente a toda imagen, sino también el racismo, el sexismo y el fascismo de los originales (¿qué es *Frankenstein* sino la historia de un linchamiento?).

SUPERPOSICIONES

Otra manera de adentrarse en el lirismo de las imágenes, desdibujando la referencialidad y oscureciendo la lectura, es la utilizada por el pintor surrealista gallego Eugenio Granell en *Middlebury* (1962). A medio camino entre diario y construcción artística, en *Middlebury* filma un encuentro campestre en dos capas, refilmando sobre la misma película ya impresionada y jugando así con la contradicción de los tamaños relativos incoherentes y las perspectivas pervertidas. La técnica tiene mucho de experimental, porque el resultado final (qué imagen se superpone a cual otra) es puramente fortuito. Como buen surrealista, Granell se deja llevar aquí por la escritura automática para lograr su objetivo. Ya en algunos momentos de sus *Diarios cinematográficos* (1960-1980) el cineasta gustaba de filmar reflejos en escaparates y cristales, superponiendo de forma diegética dos imágenes con tamaños y perspectivas contradictorios.

Kenneth Anger utilizó la superposición de capas múltiples en su *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), al igual que Ron Rice en *Chumlum* (1964) e Ian Hugo en *Bells of Atlantis* (1952). En la imagen superpuesta incluso la figura humana y sus acciones pierden la tridimensionalidad y se diluyen en un mar de luces y sombras que tienden a la abstracción y al onirismo.

La superposición es también uno de los ingredientes principales de *60 metri per il 31 marzo* (Massimo Bacigalupo, 1968), una especie de autorretrato intelectual por el que pasan, en un montaje rítmico y repetitivo, detalles de caras, cuerpos de mujer, fragmentos de una representación teatral, cuadros renacentistas y textos (filosofía oriental, John Donne, e. e. cummings, «incipit vita nuova», «om», las *Metaphors on Vision* de Brakhage...). Al inicio, el ci-

neasta filmando su propia sombra; y al final, su mano ajustando el diafragma de la cámara y oscureciendo la imagen.

El australiano Peter Tammer rindió homenaje al *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp en su *Hey Marcel...* (1985), en la que, en cuatro movimientos diferenciados, cada uno con su propia composición sonora y visual, nos muestra un continuo fluir de cuerpos desnudos (masculinos y femeninos) bajando diferentes escaleras. Los cuerpos se multiplican por medio de constantes superposiciones que acercan la estética de la película a la del cuadro de Duchamp. La ralentización realza e intensifica el movimiento (o nuestra consciencia del movimiento).

ABSTRACCIONES

La cercanía de la cámara a su objeto dificulta la lectura y por tanto se acerca a la abstracción. Pero la abstracción de la imagen puede surgir de otras muchas técnicas, como superposiciones, reflejos luminosos o desenfoces. *The Text of Light* (Stan Brakhage, 1974) crea sugerentes mundos a partir de los reflejos en un cenicero de cristal. Para el autor de *Metaphors on Vision* el cine es un arte puramente visual, y tanto voces como música son impurezas no deseadas; su ausencia, es decir, el silencio, lleva la imagen a territorios abstractos y oníricos, porque la aparta del mundo real.

Un parecido juego de reflejos, aunque a partir de una escultura del propio cineasta, conforma *Lichtspiel, schwarz-weiss-grau* (László Moholy-Nagy, 1930). Los reflejos acuáticos son un recurso recurrente en el cine impresionista, paisajístico y contemplativo. *Jeux de reflets et de la vitesse* (Henri Chomette, 1925) conjuga las luces en movimiento

de Moholy-Nagy con la velocidad de los medios de transporte de *The Wonder Ring* (S. Brakhage, 1955). El objetivo, en todos ellos, es el mismo: capturar la abstracción de la luz.

El desenfoque de la imagen es otro recurso poético-materialista que utiliza Brakhage consistentemente en su retrato «subconsciente» de la capital inglesa *Unconscious London Strata* (1982); Andy Warhol, convirtiendo accidente en opción estética, en el primer rollo de *Poor Little Rich Girl* (1965); Mauro Santini en su evocación familiar y doméstica *Da qui, sopra il mare* (2003); y Nicholas Nedelkopoulos en su irónicamente titulada *There's a Bug in your Eye* (2012).

Las lentes y filtros deformantes que utilizan cineastas como Patrick Bokanowski (*Au bord du lac*, 1993) o Sidney Peterson buscan de igual manera esa abstracción de la realidad para acercarla al mundo de la poesía.

Otra manera de romper la referencialidad es a través de la brevedad del plano, a veces de un solo fotograma de longitud, que impide una lectura pausada y por tanto prosaica y rompe con el realismo baziniano del plano secuencia. Paolo Gioli en *Farfallio* (1993) nos muestra mariposas en un montaje de planos de un solo fotograma complicado por medio de superposiciones. La película es una sucesión rápida de imágenes con abundante información subliminal que hace que la mariposa, imagen poética, se convierta en metáfora del sexo. Gioli juega con los tópicos sociales del elemento poético: en este caso la mariposa como símbolo o metáfora es una construcción social que el cineasta subvierte al alternarla con imágenes pornográficas (siendo la pornografía otra construcción social). En *Quando l'occhio trema* (1989), dedicada al Luis Buñuel de *Un chien andalou* (1929), Gioli utiliza la misma técnica, en este caso comparando (alternando) ojo con luna, boca u oreja.

CONCLUSIÓN

La ausencia de drama permite un acercamiento más contemplativo a la imagen. El cine casero y diarístico de Marie Menken (*Notebook*, 1962) propone un mundo poético de gran sencillez pero gran alcance. Dore O. usa la repetición de planos (aliteración), la inversión de la imagen, desenfoces, encuadres desequilibrados, inversión del movimiento, superposiciones y la falta de luz para crear una poesía un tanto más compleja. Así sucede en *Alaska* (1968). En *Kaldalon* (1971) además divide la pantalla en dos, lo que nos ofrece una lectura simultánea de dos imágenes.

Existen técnicas y posibilidades cinematográficas que nos llevan al mundo de la poesía. Algunas pueden tener un paralelismo en la obra impresa: una repetición, una aliteración, una rima visual, un montaje en bucle. El cine puede imitar la poesía escrita en su montaje, buscando la rima, el ritmo, la musicalidad de las imágenes y de la luz. En vez de seguir un montaje lineal, narrativo y dramático, el cine puro busca una composición circular, repetitiva y musical.

Pero otras técnicas son estricta y únicamente cinematográficas, sin posible traslación al texto escrito: la inversión de la imagen, la inversión del movimiento, la negativización, el desenfoco (no podemos «desenfocar» una palabra impresa, y aunque pudiéramos las implicaciones serían completamente diferentes), la ralentización, la aceleración, la división de la pantalla (imágenes simultáneas, imposibles de llevar al texto escrito), los barridos, las superposiciones o la cercanía del encuadre que (al igual que los filtros y las lentes deformantes) oscurece la interpretación. Son rasgos únicos del cine que no se pueden traducir al texto impreso, que no tienen equivalencia escrita u oral. Con razón «cine puro» y «cine-poema» son frecuentemente sinónimos.