

## El cine poético: definiciones y problemas. Notas de una puesta en escena

Raydel Araoz\*

La revista *El jardín de los poetas* me ha pedido elaborar una ruta que los conduzca a través del cine y la poesía hacia el documental *La isla y los signos*.<sup>1</sup> Me han confiado ese itinerario en parte porque soy el director del documental, en parte porque este trata sobre la vida y obra del poeta, pintor y antropólogo, Samuel Feijóo (1914-1992).



<sup>1</sup> En el 2013 el proyecto documental *La isla y los signos* ganó el premio Doctv Iberoamérica. Un año después el documental se exhibía en cine y en la televisión pública de los quince países pertenecientes al proyecto Doctv Iberoamérica. Ganó el Premio Caracol a la mejor película experimental y a la mejor banda sonora en el Festival de Cine, Radio y Televisión de la Unión de Escritores y Artista de Cuba (UNEAC), La Habana, 2014. Ese mismo año ganó el premio colateral del 36 Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, otorgado por la Cinematografía Educativa (CINED) y fue seleccionado por la crítica y la prensa cubana como el mejor documental del año 2014. En el 2015 obtuvo el tercer premio en el Festival Internacional de Documentales “Santiago Álvarez” de Santiago de Cuba. Para ver un fragmento del documental ingresar a Caja de resonancia (<http://cajaderesonancia.com/index.php>), a la sección “Archivo / materiales”, <http://cajaderesonancia.com/archivo-materiales-detalle.php?id=211>

Hijo de la vanguardia, Feijóo desarrolló un fuerte vínculo con el movimiento surrealista, el art brut, el letrismo. Sin embargo, la vanguardia es solo una parte de su poética, digamos el lado paterno, porque el materno es sin duda la cultura popular campesina del centro de la Isla. Parecería contradictorio, pero ya sabemos que las familias no son homogéneas y muchas veces el arte de armonizar esas contradicciones es lo que sostiene la familia como un núcleo identitario. Feijóo logró eso: es el hijo de la reconciliación entre la cultura popular y la vanguardia, e introdujo esa experiencia de *avant-garde* no solo en su obra sino entre los integrantes del grupo de pintores populares que lo seguía. Negado a las escuelas de arte tradicionales, creó la suya; autodidacta, introdujo en la Universidad de Las Villas los estudios de etnología y folklore, y con su grupo de pintores populares gestó un estilo elogiado por Breton –en la revista *La Brèche*– y promovido por Dubuffet –en la colección de art brut en el Museo de Lausana–, cuya clasificación parece polémica hasta hoy. Todo ese trabajo, incluso su poesía más clásica en torno al canto a la naturaleza, se encuentra reunido en las revistas *Islas* y *Signos*, donde forma un cuerpo poético estructurado por una extraña y centrípeta lógica visual, que lleva a las revistas al concepto de libro-arte.



Hecha esta breve presentación para quienes se inician en el universo feijosiano, al cual volveremos al final del texto, me permito pasar a los preparativos del trayecto por el cine de poesía hacia el documental *La isla y los signos*.

Para este viaje he elaborado un mapa que ahora les entrego. Verán que en la ruta hay dos cruces que marcan las paradas que haremos. La primera situada en el fangoso terreno de la poesía y el cine, busca allí, en la gnosia, un posible puente que atraviese el lago para seguir viaje hacia el documental poético. La segunda, ya en tierra firme del documental, explora la praxis de documentar áreas intangibles, como por ejemplo un

imaginario, una poética. En este sitio, junto a otros ejemplos, es donde encontraremos *La isla y los signos*. Ahora, con el mapa en su poder, falta ese paso de fe que implica poner los ojos en el reglón de abajo y pisar una posible definición.

Retomemos las ideas de Eisenstein en torno al montaje poético, al cual definía como “la capacidad de ofrecer la «imagen del contenido» opuesta a la «representación del contenido»” (Pasolini 1970: 6). Tomemos esta idea como punto de partida, extrapolándola de lo particular a lo general, del montaje a la estética, es decir al resultado logrado por la confluencia de todas las áreas –el sonido, la fotografía, la puesta en escena, la actuación, etc.– que integran el discurso fílmico. Realizada esta operación quizás se nos permita replantear la idea eisensteiniana, ya no como montaje poético, sino como hecho poético, y entenderlo como un desplazamiento de sentido, donde la imagen<sup>2</sup> (sonora-visual) sugiere en el espectador un contenido más allá de lo aparental. Lo cual es posible por el carácter simbólico de esa imagen, que porta al menos una doble naturaleza la aparental y la que subyace debajo de la primera.

Marcel Martin en *La estética de la expresión cinematográfica* encuentra que:

De manera general, el uso simbólico en el filme consiste en remplazar un objeto, un gesto o un suceso por un signo; se trata entonces de una elipsis, (...), o dejar percibir un “más allá” por el juego de imágenes entre sí o por la elección de situaciones o sucesos dotados de una dimensión humana suplementaria. (104)

Aunque Martin distingue entonces dos categorías<sup>3</sup>: “las metáforas” y “los símbolos propiamente dichos”, nosotros no operaremos con esas definiciones, ya que su estudio intenta entender y clasificar la forma en que el símbolo se da en el filme, lo cual se aleja de nuestra ruta. Sin embargo sí compartimos la idea de que el símbolo en el cine se da a través de imágenes que connoten una doble articulación de contenidos: contenidos aparentes y contenidos latentes. Este tipo de imágenes generan un sentido figurado, que permite el acto poético.

En poesía –dice Jakobson–, la “equivalencia se convierte en un recurso constitutivo de la secuencia”. La equivalencia es la similitud, la semejanza potencial que existe entre signos que pueden ser utilizados para referirse a un mismo referente. De ahí que sea el principio de la equivalencia el que permite hacer un uso metafórico del lenguaje. En la metáfora ocurre siempre la sustitución de un signo por otro, y esta sustitución es posible

---

<sup>2</sup> Entendemos por imagen una secuencia, que puede contener también sonido.

<sup>3</sup> La primera la define por “la yuxtaposición de por medio del montaje de imágenes cuya confrontación debe producir en el espectador una impresión psicológica” (Martin: 104). Esta definición toma el concepto de montaje inteligente de Eisenstein. La segunda, los símbolos propiamente dichos, “no surge del contraste entre dos imágenes, sino que reside en una misma imagen, se trata de planos o escenas que pertenecen siempre a la diégesis y que además de su significado directo, poseen un valor más profundo y amplio” (Martin: 108).



porque existe una similitud aunque sea lejana entre ellos. Mientras más distante sea esa potencial equivalencia sígnica, más efectivo es el efecto estético que causa la metáfora (Fernández 2015: 38).

El uso de imágenes simbólicas, no es una excepción en el cine, sino una herramienta usual en el lenguaje cinematográfico. De manera que no es la imagen simbólica lo que define un cine poético, sino el lugar de importancia que ocupa esa imagen dentro del lenguaje cinematográfico. Por eso solo algunos filmes, que hacen de la imagen simbólica el eje de su discurso, son considerados poéticos. En ellos las imágenes simbólicas no son un elemento aislado en el filme, sino que son su naturaleza, condicionan y estructuran el sentido del filme.

Para Pasolini el cine de poesía está ligado a la “narración libre indirecta”, entendida como “(...) la inmersión del autor en el ánimo de su personaje, y por consiguiente la adopción, por consiguiente la adopción, por parte del autor, no solo de la psicología de su personaje, sino también de su lengua” (Pasolini: 23), y al recurso de “la subjetiva indirecta libre”, que sería más que la narración de la acción desde un personaje, una intención que

sirve para hablar indirectamente –a través de una mera cuartada narrativa– en primera persona y por tanto el lenguaje utilizado es los monólogos interiores de los personajes pretextuales es el lenguaje de una “primera persona” que ve el mundo a través de una inspiración sustancialmente irracional: y que para expresarse debe recurrir a los más clásicos medios técnicos de la “lengua de la poesía”. (Pasolini: 40-41)

La distinción de Pasolini de cine de poesía, nace en el contexto de los años sesenta cuando la discusión de la naturaleza del cine como lengua o como lenguaje es de gran importancia. Alejándonos de esa polémica, nos centraremos en el “cine de poesía” sobre el cual Pasolini nos dice:

tiene en común la característica de producir filmes de doble naturaleza. El filme que se ve y se acepta normalmente es una subjetiva libre indirecta (...) que permite mucha libertad estilística anómala y provocadora. Bajo este filme, transcurre otro filme –el que el autor habría hecho incluso sin el pretexto de la mimesis visiva de su protagonista: un filme totalmente y libremente de carácter expresivo– expresionista. (Pasolini: 35)

En las ideas de Pasolini encontramos aquello que hemos referido sobre la doble naturaleza de la imagen simbólica, pero llevada a la escala de filme.

Para cuando Pasolini-Rohmer dialogan sobre los conceptos de cine de poesía y cine de prosa está en auge la neovanguardia cinematográfica de los 50 y 60, la cual brota en rebelión contra los marcos del cine narrativo, que fue la forma cinematográfica que se

canonizó. La nueva vanguardia –a la que pertenecen Pasolini y Rohmer–<sup>4</sup> retoma las experiencias de la vanguardia histórica de los años veinte, y con ella el interés por aquel otro cine no canónico –al margen de las grandes industrias–, de estructuras analógicas más que de lógica causal, de inspiración plástica más que literaria. Esta reasimilación de la experiencia vanguardista originó en muchos casos un cine poético, incluso dentro del cine narrativo –como ocurre con buena parte de la obra de Pasolini–. No es casual que la revolución cinematográfica de los años sesenta coincida con una efervescencia en el mundo literario. Las nuevas maneras narrativas, del cine, de la literatura, comienzan a auto influenciarse, y de cierto modo la presencia del siglo XIX disminuye en el relato fílmico.

Estimado lector, he aquí nuestra pequeña desviación del camino, por lo cual al entrar en este párrafo abandonamos el cine como totalidad para concentrarnos en el documental, y específicamente en el documental poético. Asegúrese por favor de agarrarse de las oraciones, recuerde que estamos cruzando por el lago que les comentamos a inicio del viaje.

En los años veinte el canon cinematográfico, apenas comenzaba a fijarse, y aún rivalizaban dos maneras de entender el cine, ya bien desde narrativa literaria-teatral o desde un lirismo plástico-poético. Los grandes estudios como Hollywood o la UFA (Universum Film AG) se habían fundado en los años diez, y a finales de la década David W. Griffith exhibe *Nacimiento de una nación* (1917). Los resortes que se habían articulado en los años diez –una narrativa decimonónica inspirada en el teatro y la novela, una industria que impulsará esa forma narrativa bajo un medio productivo, que encontró en el sistema de estrella y en el cine de espectáculo su forma comercial más eficiente– no terminarán de fijarse como modelo en el mundo hasta los años cuarenta, ya bien por la guerra, ya bien por la revolución técnica que implicó el sonido. Para entonces, en el documental la corriente lírica de los años veinte había cedido ante el avance del realismo, acrecentado tras el horror de la guerra.

Los libros de historia del cine han empleado el término documental poético para referirse a la producción vanguardista de los años veinte. Filmes como *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* (1927) Walter Ruttmann, *Lluvia* (1929) Joris Ivens, *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov, entre otros, muestran un concepto de realismo, basado en la subjetividad del documentalista. En estos documentales la negativa de la vanguardia

---

<sup>4</sup> Los planteamientos de Pasolini se dan dentro de los marcos del cine narrativo; su cine poesía, es un cine que quiere narrar con el lenguaje de la poesía. Por eso su interés en los personajes, que es a través de quienes se cuenta la historia en ese cine. En el cine poético el discurso transcurre, más bien, a través de actantes. También es necesario acotar que cuando Pasolini habla de cine se refiere al cine de ficción, no incluye ni al documental, ni a la animación.



plástica a copiar la naturaleza aparece en el subjetivismo del cineasta –pese a que la imagen del cine presenta una realidad fotográfica–, que reinterpreta la realidad fotográfica devolviendo una imagen intervenida por el realizador. Esta imagen sensorial, en tanto expresa la mirada subjetiva del documentalista sobre una realidad, es muy cercana a lo que Pasolini llamaba “narración libre indirecta” e incluso contiene “la subjetiva indirecta libre”, aunque no con el carácter narrativo que él esperaba, por el marco conceptual donde se desarrollan sus tesis.

La tradición del documental poético o lírico, ha cursado a lo largo de la historia del cine como una periferia, resistente al documental canónico, por tanto como un cine experimental. Estos documentales se apartan del realismo entendido como presentación objetiva del mundo de los hechos. Y al hacerlo generan una obra cargada de imágenes simbólicas. Este documental poético mantiene todas las características que hemos referido del cine poético, solo que ajustado a su carácter documental, que es un modo peculiar de organizar el discurso fílmico en torno a una exposición del mundo de los hechos.

El documental como discurso de una realidad, objetiva o subjetiva es una tesis, que parte de un axioma: la preexistencia de esa realidad a la cual se refiere el discurso fílmico. La tendencia objetiva se basa en la mimesis de la realidad, para ellos se apoya en la imagen fotográfica como elemento de veracidad, y la apariencia de la imagen, su semejanza con el mundo de los hechos, construye la ilusión de realidad.

La canonización de esta tendencia ha implicado el desarrollo de determinados temas donde este marco teórico funciona óptimamente, como el documental antropológico, naturalista, sociológico, deportivo, y todo aquel donde el objeto documental esté inscrito en el mundo físico. Sin embargo cuando el objeto documental pertenece a una realidad intangible como el mundo sensorial, las ideas, los sueños, zonas donde incluso el acercamiento científico se torna especulativo, se hacen más evidentes los límites de la pretendida objetividad. Especialmente por el escollo que representa la mimesis de esa realidad, y sobre todo la representación de la realidad a través de la imagen fotográfica. He aquí que la exploración en estas áreas ha llevado el cine narrativo de la objetividad a la subjetividad, y por tanto lo ha introducido en el camino del cine poético.

Es posible argumentar los límites del cine poético, pero no haremos tal operación, porque si se fijan en el mapa verán cómo acabamos de llegar a nuestro objetivo, la tierra mestiza. Entiéndase: el límite entre el cine de poesía y el cine narrativo, la fusión estética entre los presupuestos del documental objetivo y subjetivo. En este confín, quiero situar el documental *La isla y lo signos*, a riesgo de que consideren no sin razón que todo este camino recorrido ha sido una elaboración de argumento para explicarme, para explicar mi trabajo. Les había dicho soy un documentalista, por tanto alguien que considera que puede

elaborar argumentos para convencer al espectador de que existe una realidad, y que esa realidad es semejante al discurso fílmico mostrado.

Más que de la imagen poética que puede haberse logrado en el documental, me referiré a la puesta en escena, por el problema que intenta solucionar. El documental, *La isla y los signos*, tomó como objeto documental el imaginario de Samuel Feijóo, y desde ese imaginario intentaba entender su vida y obra. Poseía las herramientas del documental biográfico, en tanto en el trabajo de campo se había localizado a colaboradores de los distintos proyectos de Samuel Feijóo, también se contaba con el testimonio de la hija, de amigos, y de especialistas en su obra plástica y literaria. Sin embargo toda esa información, a mi entender podía arrojar una imagen sobre el trayecto del poeta por el mundo, y quizás una descripción de su imaginario, pero no mostrar el imaginario. Necesitaba un concepto visual juntara toda la información en un todo orgánico. Así nació la idea de suponer un documental como si fuera una revista, no cualquier revista sino *Islas y Signos* que son las creadas Feijóo en la madurez de su pensamiento artístico. En ellas están reunidos todos los elementos de la poética feijosiana. Poética que tiene un centro en la naturaleza, y desde allí parten todas sus líneas de trabajo y hacia ella regresan. La revisión de su obra permite constatar que la mayor parte de su poesía está basada en el canto a la naturaleza, que el desarrollo de su pintura está ligado a las formas del dibujo popular de la región central, una zona rural, y a la asimilación de las vanguardias europeas, que su investigación antropológica estaba basada fundamentalmente en el folklor campesino. Y allí en sus revistas Feijóo concentró todas sus áreas de interés con una singular visualidad. Esa visualidad servía de ropaje a la estructura donde se habían depositado los contenidos de la revista. Al entender esto intenté codificar en el lenguaje del cine la visualidad y la estructuras lógicas –para muchos caóticas, no sin razón, pero con un orden en ese caos– asentadas por Feijóo en sus revistas.

Tanto *Islas* como *Signos* están construidas como si fueran un libro de viaje, no solo porque se narran los viajes de Feijóo a través de sus etnografías y diarios, sino porque las revistas son un contenedor de curiosidades. Y estas maravillas del mundo se organizaban de manera temática, como en una estantería. Esto me hizo imaginar diferentes espacios decorados temáticamente –vinculados a la vida y la creación de Feijóo– en los cuales aparecerían los entrevistados. Luego habría que crear una dinámica que interconectara estos espacios como una red neuronal, para ello nos inspiramos en los cuadros de M. C. Escher.



Aprovechamos para habitar esos espacios los dibujos de Feijóo y de los integrantes de su grupo de pintores inspirados en leyendas y mitos de la región central. Estos dibujos se animaron y se pusieron a interactuar con los entrevistados. Si bien el espacio visualmente debía ser las páginas de la revista, y en realidad una revista en proceso: con sus señalamientos en las marginalias. El movimiento a través de ese espacio escénico surrealista intentaba comportarse como el fluir de las ideas, representar la mente de Feijóo.

La estructura del documental incluyó dentro de esta visual no mimética del mundo de los hechos, un paréntesis donde se pasa a una forma visual más clásica, la animación se pierde, el documental pasa visual y estructuralmente a los códigos del cine antropológico. Este desvío estético, que para mí tenía que ver con las fugas que se permite el jazz al abandonar y retomar el tema, coincide en la diégesis con un salto temporal. El filme abandona el Feijóo histórico y salta al hoy, para observar la zona recorrida por Feijóo en su trabajo de campo. La naturaleza de la que tanto se había hablado o referido, por ser lugar de donde parte su poética, tiene ahora un lugar en el filme. No es un momento idílico para su contemplación sino para observar al hombre que vive allí con sus problemas, en su cotidianidad, fuera de la estilización del arte. El paréntesis se cierra y vuelve al documental, vuelve a su imaginaria.

La puesta en escena se complementa con la introducción de dos narradores: un pez (construido en animación) y el hombre del bombón (interpretado por un actor). Esta ficcionalización del narrador nos saca del off y nos lleva al griot.

Estas quizás serían las notas básicas con las cuales se trató de solucionar el problema de documentar el imaginario feijosiano, y por la cuales encontramos un sistema visual para presentarlo.

Estimado lector, termino con estas notas mi misión. Si hubo que la velocidad del viaje no permitió detallar, puede usted regresar. Quédese con el mapa. Unos pasos más y vuelve a *EL Jardín de los poetas*, a los senderos que se bifurcan en la nombrada huerta.

### **Bibliografía**

Fernández, Hamlet (2015). "Apuntes para una estética de la recepción del texto audiovisual del arte (II)", en *Cine Cubano*, La Habana, No. 195, enero-marzo.

Martin Marcel (1962). *La estética de la expresión cinematográfica*, Madrid, Ediciones Rialp.

Pasolini, Pier Paolo y Rohmer, Eric (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama.

**\*Raydel Araoz** (La Habana, 1974). Escritor, cineasta. Graduado en Guión en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños. Ganó el Premio Carpentier de Ensayo 2015. Ha dirigido: *La escritura y el desastre* (2008, fic.); *La estación de las flautas* (2010, fic.) Premio de fotografía en el Festival Cine Extremo San Sebastián de Veracruz 2011; *La Isla y los signos* (2014, doc.), Premio DocTV Iberoamérica. Ha publicado: *Réquiem para las hormigas* (Letras Cubanas, 2008, cuentos), *Casa de citas* (Letras Cubanas, 2014, novela), *Las praderas sumergidas. Un recorrido a través de las rupturas* (Letras Cubanas, 2015, ensayo), entre otros.