

TESIS DOCTORAL



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

El cine como tema de la poesía hispanica del Nuevo Milenio

Cristina León Sánchez

Director

Dr. Rafael Malpartida Tirado

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado en Literatura, Lingüística y Traducción

Universidad de Málaga, 2021


UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Cristina León Sánchez

 <https://orcid.org/0000-0002-7864-6894>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

Dña. CRISTINA LEÓN SÁNCHEZ

Estudiante del programa de doctorado LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: EL CINE COMO TEMA DE LA POESÍA HISPÁNICA DEL NUEVO MILENIO.

Realizada bajo la tutorización y dirección de RAFAEL MALPARTIDA TIRADO.

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 26 de FEBRERO de 2021

Fdo.: CRISTINA LEÓN SÁNCHEZ



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Málaga, a 25 de febrero de 2021

RAFAEL MALPARTIDA TIRADO, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Málaga),

HACE CONSTAR

Que CRISTINA LEÓN SÁNCHEZ es estudiante de doctorado del Programa de Doctorado “Lingüística, Literatura y Traducción”, con matrícula activa, y que ha realizado bajo mi dirección la Tesis Doctoral titulada:

EL CINE COMO TEMA DE LA POESÍA HISPÁNICA DEL NUEVO MILENIO

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente. Por lo tanto, **AUTORIZO** la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga.

Y para que así conste, lo firmo en Málaga, a 25 de febrero de 2021.

Fdo.: RAFAEL MALPARTIDA TIRADDO

“Hagas lo que hagas, ámalo, como amabas la cabina del Paradiso cuando eras niño”

Cinema Paradiso

“We tell ourselves stories in order to live”

Joan Didion

“Donde nos llevó la imaginación”

Antonio Vega

El mundo se derrumbaba (o eso parecía) y yo escribía una tesis sobre poesía y cine. Sin embargo, no estaba sola:

A *Rafael Malpartida*, por impulsarme a investigar, por inspirarme desde la primera clase de Máster y hacer que ame más el cine; y, sobre todo, por los correos kilométricos, la sinceridad y el constante apoyo. Porque “una pasión es una pasión”.

A *Francisco Ruiz Noguera*, por iluminar mi camino con *La dulce vita* y por guiarme y acompañarme en este intenso trayecto, desde que los recitales malagueños propiciaron el encuentro.

A *Rosario Arias*, por confiar en mí y transmitirme su energía cuando más lo necesitaba.

A *Antonio Jiménez Millán* y *Pedro J. Plaza*, por su ayuda en la caza y captura de textos cinéfilos.

A *Rosa Romojaro*, por todo el cariño, por creer en mí, por sus poemas y su amor a la palabra.

A *mis abuelas*, mis referentes de mujer luchadora. Gracias a vosotras también soy todo esto.

A *mis padres*, por aquellas mañanas de domingo en la sesión matinal del teatro Cervantes, por entender mi loco amor por la cultura desde que era pequeña, por sostenerme y quererme tanto, sobre todo en estos meses de pantallas, puertas cerradas, frustraciones y esperanza.

A *Jorge*, por haber vivido conmigo cada instante, cada palabra, cada uno de los días que han dado lugar a esta tesis. Por repetirme, una y otra vez, “tú puedes con todo”.



**El cine como tema de la poesía
hispanica del Nuevo Milenio**



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 10

1. EL VÍNCULO ENTRE LA POESÍA Y EL CINE: RECORRIDO HISTÓRICO 17

1.1. Los orígenes del séptimo arte y su conexión con la literatura en el ámbito europeo 21

1.2. La poesía y el cine en España 33

1.2.1. De la desconfianza a la fascinación: poetas del 98 vs. poetas del 27 33

1.2.2. Aprendiendo a convivir con el cine: la poesía cinematográfica de mediados del siglo XX 61

1.2.3. “Aprendiendo a gestionar la fantasía” 75

1.3. Desde los ojos del presente: antologías, publicaciones y estudios sobre poesía y cine 85

2. LOS POETAS DEL NUEVO MILENIO Y EL SÉPTIMO ARTE 90

2.1. Radiografía de la poesía actual en español: generaciones, puntos de encuentro y poetas cinéfilos 90

2.2. Autores seleccionados 101

2.2.1. Víctor Jiménez: *La mesa italiana* 103

2.2.2. Ana Isabel Conejo: *Rostros* 105

2.2.3. Juan Antonio Bermúdez: *Sesión continua en el Salon Indien* 107

-
- 2.2.4. Claudia Masin: *La vista y Lo intacto* 109
- 2.2.5. Joaquín Juan Penalva y Luis Bagué: *Babilonia, mon amour* 113
- 2.2.6. Joaquín Pérez Azaústre: *Poemas para ser leídos en un centro comercial* 115

3. EL CINE EN LA POESÍA DEL SIGLO XXI: ANÁLISIS DE POEMARIOS MONOGRÁFICOS 118

- 3.1. Estructura externa y análisis lingüístico 120
- 3.1.1. Estructura en capítulos vs. unidad y predominio de la libertad métrica 120
- 3.1.2. Marcos del poema: títulos descriptivos y títulos que juegan con el cine 124
- 3.1.3. Pragmática del poema: elementos paratextuales 131
- 3.1.4. Léxico del poema y léxico predominante: el tono nostálgico del poema que mira al cine y a la vida 141
- 3.2. Análisis de temas y motivos 150
- 3.2.1. Referentes cinematográficos: el *star system* clásico de Hollywood frente al cine independiente 150
- 3.2.2. La poesía que rinde homenaje al cine: actores, actrices, personajes, directores, compositores, productores y géneros cinematográficos 173
- 3.2.3. El cine como decorado 198
- 3.2.4. Complicidad entre el autor y el lector cinéfilo 214
- 3.2.5. La pérdida del cine como lugar de encuentro 227
- 3.2.6. Juego de espejos: ficción y poesía 242
- 3.2.7. La *femme fatale* y la mitomanía 251
- 3.2.8. Cine, poesía y memoria sentimental 273

4. ANÁLISIS COMPARATIVO CON OTROS POEMARIOS DEL NUEVO MILENIO 283

- 4.1. Referentes cinematográficos: el *star system* clásico de Hollywood frente al cine independiente 284
- 4.2. La poesía que rinde homenaje al cine: actores, actrices, personajes, directores y otras cuestiones 290
- 4.3. El cine como decorado 301
- 4.4. Complicidad entre el autor y el lector cinéfilo 315
- 4.5. La pérdida del cine como lugar de encuentro 324
- 4.6. Juego de espejos: ficción y poesía 325
- 4.7. La *femme fatale* y la mitomanía 326
- 4.8. Cine, poesía y memoria sentimental 329
- 4.9. Análisis comparativo y recapitulaciones 331
 - 4.9.1. Los nuevos clásicos y el respeto por la tradición 331
 - 4.9.2. Nuevos enfoques en el homenaje al séptimo arte 333
 - 4.9.3. La nostalgia de las salas de cine 337
 - 4.9.4. La vida proyectada sobre el cine 339
 - 4.9.5. Espacios comunes entre el autor y el lector cinéfilo 344
 - 4.9.6. El espejo del cine sobre el espejo del poema 349
 - 4.9.7. Los ecos de la *femme fatale* 350
 - 4.9.8. La memoria sentimental 353

5. CONCLUSIONES 355

6. BIBLIOGRAFÍA CITADA 360

6.1. Fuentes primarias 360

6.2. Fuentes secundarias 364

INTRODUCCIÓN

A medida que emprendía la escritura de esta tesis, escuchaba la mítica banda sonora de Ennio Morricone para la película *Cinema Paradiso*, al igual que las composiciones de Jóhann Jóhannsson para *The Arrival* o las de la banda Arcade Fire para *Her*. No es una imagen poética ni una selección aleatoria: es la música que me ha acompañado durante la redacción de esta investigación que ha ido gestándose a lo largo de los últimos cuatro años, y a la que le he puesto imágenes, versos e incluso canciones. Traslado esta afirmación porque me resulta inevitable aludir a la justificación de mi tesis doctoral sin explicar también ciertos motivos personales que me impulsaron a investigar y escribir sobre cine y poesía.

Debo darle respuesta a una pregunta esencial que me han formulado en innumerables ocasiones en el transcurso de este estudio, y que se resumían en un *para qué* y en un *por qué*: para qué sirven la poesía y el cine, por qué estaba decidida a dedicarle varios años de mi vida a ese cruce de caminos entre la ficción de la pantalla y la página escrita. Desde aquí, les respondo de nuevo justificando mi investigación a partir del profundo amor por los versos, de la pasión por el séptimo arte y por la literatura que me ha transmitido mi director de tesis, Rafael Malpartida Tirado —y que, sin duda alguna, me condujo hasta la elección de este tema con una perspectiva interdisciplinar—, pero sobre todo les respondo hablándoles de este último año, esta etapa de ciencia ficción que hemos vivido y seguimos viviendo aún, en la que se ha desarrollado completamente la redacción de la tesis, y en la que he conseguido cerrar el círculo —o al menos, colocar unos puntos suspensivos— de este trabajo.

Durante los días de pandemia mundial que hemos ido superando, y que a veces parecían una película mala o anodina de sábado por la tarde, hemos recurrido a la literatura y el cine y hemos visto, más que nunca, el mundo a través de una pantalla. Gracias a las historias que otros nos han contado, hemos recordado que seguíamos vivos, que había algo más que ese presente grisáceo y vertiginoso que dibujaban los telediarios. El cine y la literatura nos han traído la calma, y nos han recordado que algo nos esperaba al otro lado, aunque tuviéramos que imaginarlo desde el sofá de casa, y aunque se nos encogiese el corazón cada vez que veíamos que los protagonistas de la película se

estrechaban la mano, se saludaban con dos besos, se abrazaban sin guardar las distancias de seguridad, asistían a conciertos, se reunían con familia y amigos y tomaban una cerveza en un bar repleto de gente.

Mientras tanto, necesitábamos poesía y necesitábamos cine, porque allí nada había sucedido, y era extraño, pero también reconfortante. Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Luis Buñuel, Pedro Almodóvar, Woody Allen, Martin Scorsese, Sofía Coppola, Paula Ortiz, Christopher Nolan, Jim Jarmusch, Greta Gerwig o Denis Villeneuve, entre tantos otros citados y no citados desde la poesía que refleja nuestro estudio —aunque igualmente presentes en nuestras vidas— estaban ahí, como también estaban esperándonos las páginas de infinidad de libros, de poesía y de tantos otros géneros. La promesa de la ficción, del cine y la literatura, nos ha hecho seguir adelante, recordándonos que el mundo continuaba ahí fuera, pese a que pareciera haberse detenido, haciéndonos soñar con ese punto en el que todo volvería a ponerse, de nuevo, en marcha. Por todo ello, decidí investigar y escribir sobre poesía y cine, y por eso he dedicado varios años de mi vida a darle forma a esta investigación, porque considero que ver películas y leer poesía también son actividades esenciales para el ser humano, y son capaces de sanar, en cierto modo, cuando todo lo demás se tambalea.

Desde esta premisa, trabajar sobre la poesía hispánica y el Nuevo Milenio está justificado por dos aspectos fundamentales: en primer lugar, las antologías y los estudios más recientes sobre poesía y cine se detienen, precisamente, en textos publicados a finales del siglo XX, como comprobamos en las recopilaciones *Viento de cine* (2002), *La dulce vida* (2010) y en los números 235 y 236 de la revista *Litoral: La poesía del cine y Los poetas del cine* (2003), y es a partir de esta cesura donde hallamos la necesidad de un nuevo estudio que contemple aquellos textos escritos a partir del año 2000; en segundo lugar, hablamos de poesía hispánica —y no estrictamente “española”— porque los poemarios monográficos sobre cine que hemos encontrado hasta la fecha tienen un exponente singular en la argentina Claudia Masin, pues se trata de una autora que ha escrito hasta cuatro libros sobre cine, titulados *La Vista* (2002), *Lo intacto* (2018) —que forman parte de nuestro corpus de estudio—, *El cuerpo* (2020) y *La intensidad* (inédito). Hemos seleccionado, además, ejemplos de otros países con cultivo en lengua española, como es el caso de los poetas Emma Villazón y Andrés Neuman, de forma que conviven poemarios escritos a ambos lados del Atlántico.

Por otra parte, la escasez de bibliografía académica sobre los autores que conforman este estudio recomendaba una mirada de conjunto y que procurara analizar sus nexos y particularidades. Para ello, hemos acudido a recursos digitales, noticias en medios *online* y otra serie de fuentes bibliográficas en red que nos han permitido profundizar en las obras y en los poetas que componen el análisis principal de la investigación, sustentada asimismo en algunos de los principales trabajos sobre poesía, tanto desde un punto de vista teórico como práctico, que el ámbito académico nos ha brindado.

Esta ausencia de estudios específicos, debida en buena medida a que se trata de una investigación dinámica cuyo objeto de estudio no solo es muy reciente, sino que aparece en canales extraordinariamente diversos, ha reclamado una permanente búsqueda de información sobre el asunto que nos ocupa. Por tanto, hemos realizado una revisión periódica de los estudios críticos sobre poesía y cine publicados —incluyendo, además, apoyos como el sistema de *Google Alerts* alrededor de las palabras clave, que nos han permitido estar al día de posibles novedades surgidas en medios digitales— y hemos llevado a cabo una constante actualización del corpus, añadiendo aquellos textos sobre cine que hemos podido ir recabando a lo largo de estos años de investigación.

En torno a este punto, debemos reseñar la imposibilidad de analizar de manera exhaustiva todos los poemarios cinematográficos —así como aquellos que evidenciaban una importante presencia del séptimo arte— hallados hasta la fecha, pues el descubrimiento de nueva bibliografía y la publicación de nuevo material durante el propio curso de la investigación, ha motivado que algunos de ellos deban trasladarse al capítulo de análisis comparativo. No obstante, en este apartado hemos realizado el análisis de algunos de los fragmentos ubicados en las diversas obras, como ha sucedido con *Cronología de Tarkovski* (2018), de Joaquín Juan Penalva; *Making of: poesía y cine* (2016), de Luna Pérez Gastón; *La muerte de Christopher Reeve* (2020), de Lidia Bravo; o *Conversaciones con Mary Shelley* (2006), de Julia Piera. En el caso de Claudia Masin, como ya avanzábamos, la recopilación de textos de *Lo intacto* (2018) ha sido posible gracias a la colaboración de la propia autora, que nos ha facilitado el acceso a un libro no editado en España. En cuanto a *El cuerpo* (2020), publicado durante la redacción final de la tesis, hemos podido incluir algunos textos extraídos de la antología *La materia sensible* (2020), que sí ha visto la luz en España. Por último, hemos de asumir que habrá material

que no conozcamos o al que aún no hayamos podido tener acceso, y que sería muy interesante retomar en un futuro próximo, como la publicación de *La intensidad*, otra obra monográfica sobre cine que también se editará bajo la autoría de Claudia Masin.

De esta forma, la tesis se estructura alrededor de tres objetivos fundamentales: estudiar los vínculos entre la poesía y el cine, marcando el inicio en el siglo XX y concluyendo en el presente, incidiendo en aquellos hitos que nos ayuden a explicar esta relación; establecer un corpus de estudio, donde profundizamos en siete obras poéticas en las que el cine aparece de manera monográfica ; por último, analizar la evolución y los posibles cambios que se han producido en la poesía sobre cine desde sus inicios hasta el Nuevo Milenio. En este sentido, nuestra pregunta clave, como punto de partida, es la siguiente: ¿Reflejan del mismo modo su cinefilia y ofrecen un mismo tratamiento los poetas del Nuevo Milenio que sus predecesores?

Esta investigación plantea, como hipótesis central, una transformación de la poesía con temática cinematográfica de manera paralela al desarrollo del medio, donde la evidente fascinación ante los avances técnicos y el nacimiento del séptimo arte fue evolucionando hacia una mayor naturalidad, tanto en la actitud de los espectadores como en la de los poetas y, por lo tanto, en sus textos. Es por ello que, partiendo de las vanguardias, de la devoción por la máquina y la velocidad, por inventos como el automóvil, el avión o el propio cine, contemplamos la evolución de los vínculos entre el cine y la poesía desde el ámbito europeo hasta el caso concreto de España, desde las críticas de Guillermo de Torre y su “Apología del cinema” (*Literaturas europeas de vanguardia*, 1925) o *Cine de poesía contra el cine de prosa* (1970) de Pasolini y Rohmer, atravesando la posterior fascinación de los autores del 27, amantes del entramado de estrellas del cine clásico —especialmente en el caso de poetas como Alberti, García Lorca o Cernuda, en torno a las grandes actrices de Hollywood, como Greta Garbo o Marilyn Monroe, e intérpretes y personajes del cine cómico, como Charlot—, y aproximándonos hacia el panorama actual, donde el medio fílmico no pierde en absoluto su presencia en los poemas, pero donde el filtro característico que tendía al mero homenaje no impide, sin embargo, que el séptimo arte comience a situarse como un telón de fondo sobre el que transcurre la vida.

De este modo, el corpus de estudio planteado nos permite profundizar de manera progresiva en el terreno de la poesía con temática cinematográfica, desde las fuentes secundarias que abarcan las circunstancias históricas y sociales en las que nació el propio medio y que nos ayudan a entender la contextualización del estudio, desde un ámbito europeo, hasta aquellas que analizan con mayor detalle la fructífera relación entre la literatura y el cine, siempre con la mirada dirigida hacia el vínculo específico entre la poesía y el séptimo arte, para confluir en la huella impresa en la poesía escrita en español.

En torno a las fuentes primarias seleccionadas, las citadas antologías *Viento de cine* (2002) y *La dolce vita* (2010), así como los números monográficos de la revista *Litoral* (2003) suponen una base esencial. A partir de aquí, nuestro principal corpus está compuesto por siete obras poéticas, donde el cine constituye el tema principal: *La vista* (2002) y *Lo intacto* (2018), de Claudia Masin; *Babilonia, mon amour* (2006), de Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva; *Rostros* (2007), de Ana Isabel Conejo; *La mesa italiana* (2015), de Víctor Jiménez; *Sesión continua en el Salon Indien* (2015), de Juan Antonio Bermúdez; y *Poemas para ser leídos en un centro comercial* (2017), de Joaquín Pérez Azaústre. Además de estas obras, que suponen la base de análisis, otros poemas de diversos autores escritos en el Nuevo Milenio nos permiten cotejar en última instancia con el resto de la poesía más reciente de tema cinematográfico.

En cuanto a la metodología empleada en este trabajo, teniendo en los cimientos esta selección del corpus principal, compuesto por obras monográficas y complementado por otros textos actuales sobre cine, la clave procedimental se sitúa en torno al comparatismo. Tras el análisis de cada uno de los poemarios —donde realizaremos un estudio de la estructura externa y los aspectos formales, haciendo hincapié a continuación en el análisis de temas y motivos—, apoyándonos en esta metodología comparativa, cotejamos cada uno de los siete poemarios seleccionados entre sí a partir de los diversos puntos de análisis propuestos. Además, también realizamos una comparación entre estos poemarios y otros textos de temática cinematográfica insertos en el siglo XX y XXI, extraídos, en su gran mayoría, de poemarios que no abordan de manera monográfica el séptimo arte. El propio corpus sobre poesía cinematográfica del Nuevo Milenio, donde cohabitan autores de distintas generaciones, motiva más aún el establecimiento de una mirada que centre el estudio en el comparatismo.

En lo que respecta a la estructura de la tesis, hemos considerado cinco capítulos principales:

En el primer capítulo, presentamos “El vínculo entre la poesía y el cine: recorrido histórico”, el cual se divide, a su vez, en tres apartados. Iniciamos este punto contextualizando los orígenes del cine, así como la relación entre la literatura y el séptimo arte —teniendo en cuenta las primeras relaciones entre la literatura y otras artes— desde un ámbito europeo, donde nos hacemos eco del importante testimonio de autores como Ludovico Dolce o José Martí, analizamos el concepto de la *intermedialidad* y la *intertextualidad* y aludimos a los estudios de autores como McLuhan, Benjamin, Sánchez Alarcón, Canudo o Geduld; a continuación, hablamos de la poesía y el cine en España, desde la postura de desconfianza manifestada ampliamente por los poetas del 98 a la fascinación que mostraron los del 27, para desembocar en la evolución de la poesía cinematográfica de mediados del siglo XX. Además, las investigaciones de autores como Pérez Bowie, Morris, Utrera Macías, Pérez Millán, García Carrión, Sánchez Noriega, Portela Lopa o Peña Ardid han constituido una sólida base teórica. Por último, ya insertos en el presente, nos dirigimos hacia aquellas antologías y estudios citados previamente, que contemplan el vínculo entre poesía y cine, y que recogen gran cantidad de textos escritos hasta el año 2000.

En el segundo capítulo, “Los poetas del Nuevo Milenio y el séptimo arte”, comenzamos realizando una suerte de radiografía actual de la poesía en español con temática cinematográfica, partiendo de una mirada mucho más asimilable con la actual, desde inicios de los años 70 a inicios del siglo XXI, donde contemplamos diversas generaciones y espacios de encuentro entre los poetas que escriben sobre cine. Desde aquí, en un segundo apartado, nos centramos en la contextualización de cada uno de nuestros siete autores seleccionados, Víctor Jiménez, Ana Isabel Conejo, Juan Antonio Bermúdez, Claudia Masin, Joaquín Juan Penalva, Luis Bagué y Joaquín Pérez Azaústre, aludiendo a su obra poética y a la importancia del cine en la misma, y haciéndonos eco de la bibliografía generada en cada uno de estos poemarios. A partir de la contextualización previa y del marco histórico trazado en dos primeros apartados, nos dirigimos hacia el punto clave de la investigación, donde analizamos cada una de las siete obras propuestas.

Llegados al Nuevo Milenio, en el tercer capítulo, titulado “El cine en la poesía del siglo XXI: análisis de poemarios monográficos”, distinguimos dos apartados: en primer lugar, la estructura externa y el análisis lingüístico, a través de los epígrafes “Estructura en capítulos vs. unidad y predominio de la libertad métrica”, “Marcos del poema: títulos descriptivos y títulos que juegan con el cine”, “Pragmática del poema: elementos paratextuales” y “Léxico del poema y léxico predominante: el tono nostálgico del poema que mira al cine y a la vida”; en segundo lugar, el análisis de temas y motivos constituye un asunto esencial, compuesto por los apartados de “Referentes cinematográficos: el *star system* clásico de Hollywood frente al cine independiente”, “La poesía que rinde homenaje al cine: actores, actrices, personajes, directores y otras cuestiones”, “El cine como decorado”, “Complicidad entre el autor y el lector cinéfilo”, “La pérdida del cine como lugar de encuentro”, “Juego de espejos: ficción y poesía”, “La *femme fatale* y la mitomanía” y “Cine, poesía y memoria sentimental”.

En el cuarto capítulo, “Análisis comparativo con poemarios del Nuevo Milenio”, utilizamos como base el esquema que aplicamos en el apartado previo. Con la inclusión de estos fragmentos, realizamos un análisis comparativo entre estos textos y los extraídos de aquellos poemarios cinematográficos que trabajamos en el capítulo anterior. De esta forma, este amplio análisis comparativo posibilita la creación de una perspectiva más extensa y detallada sobre poesía hispánica con temática cinematográfica en el siglo XXI.

Finalmente, en el quinto capítulo, dedicado a las conclusiones extraídas de la investigación, presentamos una mirada global sobre la poesía cinematográfica escrita en español gracias a una comparación entre los resultados del estudio de los poemarios monográficos y no monográficos del Nuevo Milenio expuestos previamente y su cotejo con la producción anterior. Además, entre las conclusiones propuestas, incidimos en los permanentes vínculos entre la poesía y el séptimo arte y su constante evolución, los cambios que se han ido produciendo en la perspectiva adoptada por los poetas, en sus temas y motivos, y los aspectos más destacables que definen la situación actual de la poesía sobre cine escrita en español. Hemos procurado con ello no solo ofrecer un estudio intrínseco de esta reciente poesía sobre cine, sino plantear además nuevas perspectivas de análisis sobre un asunto que, a tenor de la fecundidad y creatividad con que sigue abordándose en la creación poética, nos brindará innumerables muestras muy pronto.

1. EL VÍNCULO ENTRE LA POESÍA Y EL CINE: RECORRIDO HISTÓRICO

Mirar al cine desde el poema supone una forma muy diferente de enfrentarse al séptimo arte, puesto que la poesía aparece en escena e interviene en la relación entre la película y el espectador, poniendo en evidencia los vínculos que han ido creándose entre el cine y otras artes desde el propio nacimiento del medio. Desde el campo de la Literatura Comparada, la relación de la literatura con otras artes como la pintura, la música o el teatro ha sido un importante foco de estudio cuyo interés sigue vigente hasta nuestros días.

Dirigiéndonos hacia este vínculo entre literatura y artes, de manera previa a la irrupción del cine y hasta el siglo XIX, la estrecha relación entre poesía y pintura fue uno de los aspectos clave: podemos observar las “poesías” de Tiziano, aquellas obras de temática mitológica que el artista pintó para Felipe II a mediados del siglo XVI, concebidas como una serie de pinturas destinadas a deleitar los sentidos y transmitir emociones. En 1557 Ludovico Dolce, contemporáneo a Tiziano, publicaba el *Diálogo de la pintura*, donde elogiaba al pintor y donde se alude a los versos y a las palabras como los pinceles y los colores de un poeta (2010: 31). En este contexto, Dolce profundizaba en la relación entre poesía y pintura y ejemplifica su turbulento vínculo:

Muchos de los testimonios del Renacimiento nos hablan de una relación conflictiva entre ambas partes. Por ejemplo, mientras el lema fue empleado en 1504 en el ámbito véneto por Pomponio Gaurico para subrayar, en su caso, el paralelismo entre poesía y escultura, Leonardo da Vinci reivindicaba la superioridad de la pintura sobre la poesía, convirtiendo uno de los lugares comunes de la supuesta afinidad en un grito de revancha: “Si tú llamas a la pintura poesía muda, el pintor podrá decir que la poesía es pintura ciega” (2010: 23).

Tras este protagonismo de la pintura, ya en el siglo XIX, uno de los poetas latinoamericanos más destacados, José Martí, aludió al vínculo entre literatura, escultura y música —que se convertiría en el arte fundamental del citado siglo—, y apuntó a las características que debía poseer un buen escritor:

Hay algo de plástico en el lenguaje, y tiene él su cuerpo visible, sus líneas de hermosura, su perspectiva, sus luces y sombras, su forma escultórica y su color. En todo gran escritor hay un gran pintor, un gran escultor y un gran músico. Un párrafo bien hecho es un tratado de armonía más sutil y complicado mientras más fino sea el artista (2011: 69).

Como evidencia Martí al vincular literatura, escultura y música, el siglo XIX se convirtió en el gran siglo de la música. En este sentido, López Ojeda profundiza en la relación entre literatura y música, donde afirma que, pese a que las relaciones entre ambas artes han estado presentes “en el proceso artístico y expresivo de la cultura occidental, dando lugar a manifestaciones artísticas muy ricas y diversas” (2013: 133), la primacía de la música o el texto no ha sido siempre la misma, especialmente en el siglo XIX: “Ha ido variando a lo largo de los cambios en la estética; épocas como la renacentista y el s. XVII dan importancia al texto y otras, con el s. XIX a la cabeza, defienden la expresión musical por encima de la literatura” (2013: 133). Si seguimos avanzando temporalmente, nos encontraremos con la llegada del cine a finales del siglo XIX y su desarrollo a lo largo del siglo XX. En palabras de Ansón, a partir del siglo XX nos encontramos sumidos en una profunda monopolización de la imagen:

Cada época ha tenido su género, no solo literario, sino artístico: en el XVI marcó su pauta la lírica; para el XVII fue el teatro, la puesta en escena; para el XVIII, la filosofía, o mejor dicho, el pensamiento; el XIX conoció en la novela su vehículo máximo de expresión; el XX estuvo, y lo sigue estando, marcado por la imagen, de toda índole, literaria y otras. De la fotografía a la realidad virtual, moriremos con las pantuflas puestas abrazados a un televisor (1996: 5).

Es en este marco temporal donde comienza a producirse una gran mezcla entre diversas artes, y donde cobran importancia aspectos como la *intermedialidad* —con gran auge desde los años noventa hasta la actualidad— o la *estética de la recepción* —especialmente, en la segunda mitad del siglo XX—, conceptos que revisaremos en este punto inicial de la investigación, y que nos ayudarán a contextualizar el plano en el que

se inserta la vinculación entre poesía y cine desde sus primeros contactos hasta el momento presente.

Antes de centrarnos en el nacimiento del cine y profundizar en las relaciones entre poesía y séptimo arte, es de interés aludir a algunas cuestiones importantes que se desarrollaron durante la segunda mitad del siglo XX. Por ejemplo, McLuhan, uno de los teóricos más importantes sobre el estudio de medios de comunicación y la sociedad de la información, creador de conceptos como la *aldea global* (*La galaxia Gutenberg*, 1962). El teórico canadiense afirmaba que “el medio es el mensaje” (1967), situando el foco en la importancia del medio en el proceso de adquisición de información. Años más tarde, en *Contraexplosión* (1969), apuntaba a los cambios introducidos con la creación de la imprenta, así como a los provocados por los medios de comunicación de masas, entre los que se encuentra el cine:

La imprenta cambió no solo el volumen de la escritura sino también el carácter del lenguaje y las relaciones entre el autor y el público. La radio, el cine y la televisión llevaron al idioma inglés escrito hacia la espontaneidad y la libertad del idioma hablado. Nos ayudaron a recuperar la intensa conciencia del lenguaje social y del gesto corporal (1969: 236-237).

De una manera muy diferente había concebido Walter Benjamin la experiencia artística a partir de la creación de la fotografía o del cine: en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935), el filósofo y crítico considera que la obra va perdiendo su autenticidad, su “aura” o su carácter único e irrepetible al favorecerse la reproducción de esta a través de los grandes medios de comunicación de masas, entre los que ubica al cine como un agente muy poderoso.

Como avanzábamos, conforme nos alejamos del siglo XX y nos acercamos al siglo XXI, si hay un concepto destacado y analizado en el campo de la literatura y otras artes es el de *intermedialidad*. En 1963 el artista Dick Higgins aludió al concepto de *intermedia* y escribió sobre él en *Horizons. The Poetics and Theory of Intermedia* (1984), aunque es en la década de los noventa cuando comenzó a profundizarse en la reflexión sobre la asociación entre este término y el uso de las nuevas tecnologías. Según Cubillo Paniagua, que realiza un estudio sobre la intermedialidad en el siglo XXI, si el prefijo

inter- significa *entre* o *en medio*, el concepto de *intermedialidad* se refiere a la influencia mutua o a la “interacción entre dos o más prácticas significantes, donde ninguna de las dos posee mayor jerarquía que la otra y que puede generar una redefinición de cada uno de los medios o prácticas implicados, así como nuevas formas de percepción de estos” (2017: 172). Más allá de esta noción, autores como Julio Prieto apuntan también a la *intertextualidad*, un concepto complementario:

La intermedialidad no sustituye a la intertextualidad, más bien la complementa y la actualiza, aportando una metodología y una gama de herramientas críticas. (...) En ese sentido diríamos que la intermedialidad, más que un paradigma alternativo sería una versión actualizada y mejorada del mismo programa (una especie de “Intertextualidad 3.0”, si se quiere) (2017: 9).

Profundizando en la intermedialidad, Cubillo Prieto alude a las investigaciones de Rajewsky para explicar tres categorías que pueden establecerse a partir de diversos *fenómenos intermediales* (2007: 173), observando la intermedialidad como transposición medial —ubicaríamos, por ejemplo, las adaptaciones de películas—, intermedialidad como combinación de medios —combinación de medios como el cine, el teatro, las performances, las instalaciones artísticas y todas aquellas donde los medios más tradicionales se mezclan con nuevas tecnologías—, e intermedialidad como referencia a otros medios, un punto interesante para nuestra investigación, pues aquí encontraríamos los textos literarios que hacen referencia a películas, las películas con referencias literarias o el uso de ciertas técnicas próximas al medio cinematográfico dentro del propio texto literario. Rajewsky también sostenía que los objetivos específicos de las diferentes disciplinas son muy variados, así como la aparición de términos relacionados con la intermedialidad:

The specific objectives pursued by different disciplines (e.g. media studies, literary studies, sociology, film studies, art history) in conducting intermedial research vary considerably. In addition, a host of related terms has surfaced in the discourse about intermediality which are themselves defined and used in a variety of ways (e.g. multimediality, plurimediality, crossmediality, infra-mediality, media-convergence, media-integration, media-fusion, hybridization, and so forth) (2005: 44).

En este sentido y en el ámbito nacional, autores como Pérez Bowie y Gil González han analizado recientemente los vínculos entre la literatura y el cine, pero también abarcan “otras intermedialidades” entre la literatura y medios como la televisión, el cómic, los videojuegos o las ficciones de internet (*Ficciones nómadas. Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual*, 2017). Además del ámbito académico, desde el terreno de la creación artística, numerosos trabajos muy recientes exploran las posibilidades de la relación intermedial, como podría ser el ejemplo de *El cuerpo* (2020), un libro de poemas basados en cine que también tienen su reflejo en las ilustraciones de Iván Jerónimo; o *Lo que los ojos tienen que decir* (2014), donde Jenaro Talens y Alberto García-Alix construyen la obra a partir de la unión entre fotografía y poesía.

1.1. Los orígenes del séptimo arte y su conexión con la literatura en el ámbito europeo

Mirar al cine desde el poema también nos conduce a una mirada retrospectiva hacia los inicios del séptimo arte y sus primeros vínculos con la literatura. El último tercio del siglo XIX alumbraba dos importantes acontecimientos: la embrionaria sociedad de masas, que fue evolucionando de manera vertiginosa, y los numerosos cambios que trajo consigo la Segunda Revolución Industrial (1870-1914). El telégrafo, el automóvil, el ferrocarril o la radio, entre otros avances técnicos, propiciaron la proyección de imágenes animadas. Thomas A. Edison y su ayudante William K. Dickson fueron los inventores del kinetoscopio y el kinetógrafo, los dos instrumentos que permitieron unas primeras proyecciones, aunque el visionado tuviera que realizarse de manera individual. De hecho, esta circunstancia era un impedimento para la nueva sociedad de masas, demandante de formas de ocio ligadas al gran consumo, entre las que se ubicaría el cine. Sin embargo, de la mano de los hermanos Lumière, el 28 de diciembre se proyectaron las primeras imágenes en un cinematógrafo de París, permitiendo que, a partir de entonces, la proyección de imágenes en movimiento pudiera realizarse ante grandes grupos de personas, eliminando la problemática que acarrea el visionado individual. Los iniciales espectadores sentían fascinación al observar el avance de un tren que parecía dirigirse hacia ellos, pero también experimentaban cierto temor al creer que este era capaz de arrollarlos. Además de estas imágenes, se extendió a lo largo un sinnúmero de ciudades, tanto

en Europa como a nivel mundial, el visionado de unos trabajadores que salían de su trabajo en una fábrica. De este modo, tras la invención del kinetógrafo y el kinetoscopio en 1891, la invención del cinematógrafo causaba furor allí donde llegaba:

El primer invento cinematográfico propiamente dicho lo encontramos en el Kinetógrafo (con lo que se rueda) y Kinetoscopio (con lo que se ve lo que se rueda). (...) Pero el inicio del cine se considera con el Cinematógrafo de los hermanos Lumière que realizan su primera proyección en 1895. ¿Por qué fue su invento el que triunfó por encima de todos los demás? Con una sola cámara podían hacerlo todo: grabar, positivar y proyectar. Ellos son también quienes “inventan” el sistema comercial, sacándole rendimiento al espectáculo (Caldevilla Domínguez, 2009: 5).

El aprovechamiento del sistema comercial, como afirma Caldevilla Domínguez, propició que se desarrollase con rapidez la exhibición cinematográfica. En este contexto, conforme el cine iba evolucionando a lo largo del siglo XX, también se fue aproximando a otros medios expresivos de los que se nutrió y a los que también aportó nuevos temas e incluso procedimientos, a la par que encontraba su apoyo en artes tradicionales ya consolidadas, como lo eran la literatura o el teatro. Sánchez Alarcón, que profundiza en los inicios de la exhibición cinematográfica, alude al último tercio del siglo XIX como un momento de dinamismo en las grandes ciudades, receptoras de novedades, de espectáculos que permiten nuevos espacios de sociabilidad y de atracciones basadas en elementos visuales que gozan de gran éxito, como el diorama, el panorama o la linterna mágica, capaces de sobrevivir mucho más allá de la llegada del cinematógrafo (2004: 66). En este contexto, Sánchez Alarcón apunta a los temas de las primeras películas, vinculadas a espectáculos de variedades, así como a la relación que establece el cine con otros medios, como el teatro:

Muchos de los temas de las primeras películas se toman de estos y otros espectáculos de variedades, con los que las proyecciones de imágenes en movimiento comparten locales y sesiones durante décadas, y de las revistas ilustradas más populares de la época. Igualmente, el cine también establece una relación estrecha con otros medios de expresión contemporáneos a su surgimiento y difusión como la literatura realista o el teatro (2004: 66).

Siguiendo los pasos de Sánchez Alarcón, que señala un estadio inicial del cine unido al teatro, es necesario aludir brevemente a este vínculo, pues ha sido ampliamente estudiado por numerosos autores que han desarrollado sus estudios desde los inicios del séptimo arte hasta las perspectivas más actuales (García-Abad, 1997; Canevacci, 1998; L. Podol, 2001; Maqua, 2006; Iglesias Simón, 2008; Abuín González, 2012). Uno de ellos es el de Navarro Martínez, que realiza un amplio trabajo desde una perspectiva intertextual, y en cuya investigación analiza los comienzos del cine y su desarrollo junto al género teatral: esta autora afirma que los comienzos del cine fueron de la mano del teatro, al menos durante dos décadas, y pese a que, posteriormente, se tendiera a una mayor narratividad en el ámbito cinematográfico, sostiene que el teatro continuaría ejerciendo su influencia en los argumentos, en el lenguaje o incluso en la caracterización de los personajes (2015: 82-83). Desde esta visión, Navarro Martínez alude a las influencias que se ejerció en el cine mudo, que adoptó la gesticulación teatral, y que años más tarde —en la década de los 40 y 50, donde se produjeron diversas adaptaciones a partir de textos teatrales— optó por una mayor naturalidad y una mayor profundización en la complejidad de los personajes:

En los años 40 y 50, gracias a los movimientos de cámara y al uso del *zoom*, el recurso a la teatralidad retomó interés por la naturalidad que propiciaban los avances técnicos, y surgieron numerosas películas situadas en interiores y con exhibición de la complejidad psicológica de los personajes, tal y como ocurría con títulos como *Eva al desnudo* (Mankiewicz, 1950) y *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1946). En aquellos años hubo en Estados Unidos numerosas adaptaciones de textos teatrales contemporáneos de autores como Arthur Miller o Tennessee Williams (2015: 83).

En el ámbito español, Utrera Macías, que analiza diversas obras del teatro español clásico y sus respectivas adaptaciones al cine (2007b), también apunta a la ruptura de la estética teatral o la teatralidad, que se consigue “incorporando al lenguaje cinematográfico el primer plano y fragmentando en diversa planificación un espacio que mantiene el lugar y la acción” (2007b: 17), y también gracias a las posibilidades ofrecidas por el cine sonoro, que ofrece un nuevo acercamiento al teatro: “La palabra, el diálogo,

el micrófono, condicionan la nueva expresión; (...) lo visto también se oye. La búsqueda teatralidad cinematográfica se superará con la comedia musical” (2007b: 17-18).

Aunque esta relación fuese perdiendo intensidad y el cine fuese pivotando hacia la novela —y cobrasen gran importancia las adaptaciones cinematográficas de obras narrativas—, en la actualidad, los vínculos siguen presentes, pues Navarro Martínez recoge una perspectiva de las últimas décadas del siglo XX donde algunos autores muestran la “tendencia posmoderna hacia la reteatralización del cine en busca de la expresión auténtica y desalienante de situaciones. Ocurre así en las obras de Ingmar Bergman y con las más recientes de Lars von Trier” (2015: 52). Por su parte, Pérez Bowie también contempla las relaciones actuales entre cine y teatro, cuya frontera entre ambos resulta “cada vez más permeable, pues (...) la gente del teatro tiende a tener en cuenta los nuevos hábitos perceptivos, cognitivos y epistemológicos de unos espectadores formados en el cine y en la televisión” (2007: 27).

Además de la estrecha relación mantenida con el género teatral en los inicios del medio cinematográfico, tampoco debemos pasar por alto una importante publicación que, a inicios del siglo XX, comenzó a considerar al cine como ya hemos mencionado en diversas ocasiones a lo largo del estudio, y como es reconocido en la actualidad, con el término de “séptimo arte”: es así como Ricciotto Canudo, a partir de la edición del “Manifiesto de las siete artes” de 1911, se refería al cine como un séptimo arte, como la suma de música, danza, arquitectura, escultura, pintura y poesía. Poco tiempo después, durante los años veinte, el destacado vanguardista Guillermo de Torre publicaba *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), y ofrecía su particular “Apología del Cinema”, donde el cine aparecía como un símbolo de modernidad, representante de los más recientes avances tecnológicos, pues consideraba que “el Cinema aspira a devenir el arte sintético, espiritual y muscular, lírico y plástico de nuestra época acelerada y simultaneísta” (2011: 426), y además, sostenía que los cineastas más apasionados consideraban el arte del cine “como la síntesis y pináculo de todos los demás” (2011: 426). En este terreno, la poesía de vanguardia —alejada del realismo de la fotografía y rica en imágenes y metáforas— se encontraba, sin embargo, “muy cerca del cinema puro, del cinema moderno”, según de Torre (2011: 428).

Sin centrarnos aún en el particular caso de España, en un ámbito global, Geduld estudió el interés que los escritores manifestaron por el medio cinematográfico (*Los escritores frente al cine*, 1981), ya que este se inició prácticamente de manera paralela a los inicios del medio fílmico, desde finales del siglo XIX. En su trabajo, repasó la pluralidad de actitudes frente al cine, ya que algunos autores manifestaron un mayor grado de compromiso, como se puede observar a través de artículos y declaraciones que muestran el vínculo entre los escritores desde el cine mudo hasta la época de las grandes estrellas hollywoodenses. Geduld afirmó que se trata de “una admiración que se convierte gradualmente en desencanto” (1997: 11), ya que encontramos escritores que hablan desde la admiración y la fascinación ante su nacimiento, de su magia y de la innovación que supuso para los artistas del siglo XX, aunque posteriormente comenzó a percibirse una visión mucho más amarga, vinculada a los aspectos más negativos de la industria y de la cultura de masas:

Desilusión del medio y de lo que supone para el trabajo literario, desilusión de la industria cinematográfica como instrumento voluntario del capitalismo, desilusión de los pusilánimes criterios de dicha industria, de su decadencia interna y puritanismo externo (...) y como consecuencia de todo ello, desilusión de la integridad y el valor de todo aquello que tenga un cierto dejo a cultura de masas (1997: 11).

Geduld aludió, por ejemplo, a Joyce y a Virginia Wolf entre los incontables escritores que han tomado técnicas cinematográficas para adaptarlas a sus obras literarias, afirmando que estos han manifestado con frecuencia “una sutil actitud de amor-odio hacia el cine” (1997: 12). Recogiendo las palabras de algunos escritores en torno al medio, Geduld presentaba el ejemplo de Tolstoi, que miraba hacia el séptimo arte con mayor entusiasmo, y que hablaba de aspectos como el movimiento cinematográfico y los veloces cambios de escena, más próximos a la vida real: “Esa mezcla de emoción y sensaciones es mucho mejor que los compactos y prolongados párrafos literarios a los que estamos acostumbrados. Está más cerca de la vida. (...) Y ahí reside su grandeza” (1997: 24). Geduld también aludió —entre muchos otros como Faulkner, Fitzgerald, Cocteau o Hemingway— a Somerset Maugham, que mencionaba las adaptaciones de las grandes obras de la literatura y exponía la necesidad de un guion procedente de un escritor, un “hombre de letras”, aunque este estuviera familiarizado con el cine:

Por mi parte, espero ansioso el momento en que, superada la actual aversión hacia los trajes de época, se exhiban en la pantalla todas las grandes novelas de nuestra literatura. Espero, sin embargo, que los guiones preparados con este propósito lo sean por un escritor que no solo esté familiarizado con la técnica cinematográfica, sino que sea además de letras y de gusto (1997: 206).

Precisamente, Pere Gimferrer contemplaba la dificultad que experimentó el cine en sus inicios para llegar a construir y desarrollar su propio lenguaje y “tratar de ponerse en pie de igualdad con las demás artes narrativas o representativas” (1999: 57); además, enlazaba estas dificultades iniciales en torno a la consolidación de un lenguaje propio con las posibilidades de expresión, ya que “primero faltaba sonido, luego era difícil rodar planos largos, desplazar la cámara, (...) emplear escenarios naturales en vez de decorados, rodar con la cámara en la mano, trabajar con sonido directo” (58), entre tantas otras conquistas técnicas que fueron alcanzándose. Gimferrer también hablaba sobre cuestiones relativas a los vínculos entre la literatura y cine a partir del uso del léxico y la adaptación al lenguaje cinematográfico:

El léxico no puede incorporarse a los diálogos fílmicos —que, en principio, deben trasponerse a lenguaje actual— (...) pero, en cambio, los trajes, las calles, las casas, los carruajes, los locales públicos, todo aquello que para un escritor forma parte con entera naturalidad de lo que está viendo y contando, todo aquello que, para el escritor, carece en sí mismo de poesía, se convierte al correr del tiempo en poético y precisamente es lo más fácil de adaptar al cine (1999: 68-69).

Por su parte, con mayor proximidad a nuestros días, Pérez Bowie ahonda en las relaciones entre el medio cinematográfico y el literario desde una perspectiva amplia que contiene numerosos enfoques, entre los que destaca los poemas cinematográficos, que supondrán la base de nuestro estudio:

Las relaciones entre ambos medios abarcarían, por una parte, las influencias de la literatura sobre el cine, la del cine sobre la literatura y la existencia de los numerosos fenómenos de intertextualidad entre ambos, como los que se producen en aquellas obras que elaboran un lenguaje mixto o una especie de fusión del lenguaje literario y cinematográfico o en aquellas otras de difícil ubicación genérica como

novelas-filme, cinedramas, poemas cinematográficos, etc. (2004: 278).

No obstante, si vamos dirigiéndonos hacia la relación entre la literatura y el cine y sobre los trasvases entre ambas, es imposible no mencionar los trabajos de Peña Ardid, donde nos habla de la influencia del cine en el campo concreto de la novela a partir de los narradores norteamericanos de la *Lost Generation*, pasando a la novela francesa de la década de los años 30 y 40, posteriormente a la novela italiana y, de una forma más tardía, a la narrativa española de finales de los años 50. Según Peña Ardid, a pesar de los formalistas rusos no dieron forma a una teoría cinematográfica “propriadamente dicha” (1992: 63), crearon la base del estudio comparativo entre literatura y cine. Al margen de esta excepción y más allá de las fronteras de nuestro país, Peña Ardid expone los tímidos acercamientos iniciales entre los escritores y el cine, pues durante los primeros cincuenta años desde el nacimiento cinematográfico, apenas hallamos manifestaciones de dicha relación:

El tema no merece más que algunos comentarios y breves análisis impresionistas en publicaciones literarias que incorporan muy pronto a sus páginas secciones de cine —donde España aparece curiosamente como pionera—, así como las habituales encuestas a los escritores, en las que se les invitaba a comparar el viejo y el nuevo arte (...) o bien a opinar sobre la competencia entre cine y teatro (1992: 50-51).

Sin embargo, tras la asimilación de la unión entre el cine y otras disciplinas artísticas, comienza a percibirse una unión entre literatura y cine que alcanzará con prontitud el ámbito de la poesía, cuya relación estudiaremos ampliamente en nuestra investigación:

Bastaba desprenderse de sus iniciales apoyos en otras artes, como el teatro especialmente, para ir abriendo caminos en muy distintas direcciones. Entre ellas, también con prontitud, el cine advirtió que, más allá de la simple reproducción visual de un poema, podían existir una lírica y una épica con lenguaje cinematográfico, emparentadas pero sutilmente distintas de las de la poesía oral o escrita de siempre. Desde entonces, la poesía y el cine son vasos comunicantes (Saval, 2003b: 5).

Tomando como punto de partida la unión entre la lírica y el cine y la consideración del lenguaje cinematográfico, desde un enfoque amplio y ciñéndonos aún al marco europeo, podemos aludir a cineastas cuyo cine estuvo próximo a la literatura, e incluso, cuya obra ha sido catalogada como “poética”. A partir de los años 50 encontramos multitud de ejemplos en el neorrealismo italiano o en la *nouvelle vague* y, en concreto, en creadores que se mantuvieron cercanos a la poesía, como fueron Cocteau, Godard, Pasolini, Rohmer, Bertolucci, Tarkovski o Eisenstein. Entre estos, si hablamos de relación entre cineastas y literatura y, aún más, entre cine y poesía, es inevitable aludir a la polémica entre “cine de prosa” y “cine de poesía”, protagonizada por Pasolini y Rohmer durante la década de los años 60, cuyo testimonio podemos leer en *Cine de poesía contra cine de prosa* (1970). Pasolini, defensor de un cine de poesía, afirmaba que “el instrumento lingüístico sobre el cual se implanta el cine es (...) de tipo irracional: y esto explica la profunda calidad onírica del cine” (1970: 13). En relación con esta visión onírica, Pasolini sostenía que cuando hablamos del lenguaje cinematográfico señalamos una “lengua de poesía” (1970: 18), aunque la tradición cinematográfica parezca utilizar una “lengua de prosa”, puesto que “se trata de una prosa particular y subrepticia: porque el elemento fundamentalmente irracional del cine es ineliminable” (18). Frente a ello, Rohmer intervenía defendiendo la vigencia del cine de prosa y oponiendo su punto de vista al de Pasolini:

Me admira que Pasolini pueda escribir esta clase de cosas, sin dejar de realizar películas. (...) No creo que el cine moderno sea necesariamente un cine donde deba sentirse la cámara. (...) Tampoco pienso que el cine moderno sea exclusivamente un “cine de poesía”, y que el cine antiguo solamente un cine de prosa o de relato. Para mí, existe una forma moderna de cine de prosa y de cine “narrativo”, donde la poesía está presente, pero no buscada de antemano: aparece por añadidura, sin que se la solicite expresamente (1970: 42-43).

Además, puntualizaba Rohmer que “no es el cine lo que es poético, es la cosa mostrada lo que lo es” (1970: 51). Más allá de esta conocida disputa entre Rohmer y Pasolini, Pérez Bowie aprecia dos figuras distintas en la concepción de cine de prosa y cine de poesía, que considera iniciada con Shklovski, o de cine poético y cine narrativo, de la mano de Tynianov:

Viktor Shklovski es el primero en oponer cine de prosa y cine de poesía, caracterizando a este último por el predominio de los rasgos formales sobre los semánticos (1998:138). Tynianov, por su parte, opone cine “poético” a cine “narrativo”, aclarando que en el primero existe un evidente predominio del “argumento” sobre la “trama”, es decir de la “disposición” de los materiales de la historia sobre los contenidos que esta transmite (2011: 3).

En estudios realizados por Ansón, de igual modo, el autor alude a esta diferenciación entre un cine descriptivo y un cine poético:

De este modo resultan perfectamente diferenciados los dos tipos de cine a los que nos referíamos. (...) Un cine descriptivo, donde la primacía de la historia pone a su servicio los diversos procedimientos desarrollados por la imagen, y otro tipo de cine denominado por estos autores poético, consistente en una toma de conciencia de la fuerza *per se* de las imágenes prescindiendo de la anécdota que las acompaña (2011: 126).

Además, Pérez Bowie ejemplifica esta importancia de la forma “como síntoma de poeticidad” (2011: 4) en el cine de autor europeo de los años sesenta, donde tiene lugar la ruptura de los patrones de la narración clásica que había promovido hasta entonces la industria de Hollywood de manera mayoritaria, y a partir de la cual se reivindica el director como artista y la subjetividad de una mirada propia sobre la realidad (2011:4). Entre ellos, el autor menciona a Antonioni, Resnais, Bresson, Fellini, Godard o Truffaut (4). Por su parte, Peña Ardid se centra en la concepción poética de muchos de estos cineastas, como Jean Vigo, Jean Cocteau, Robert Bresson o Andrei Tarkovski, sobre los que afirma: “Estas actitudes son mucho más constantes de lo que parecen y (...) casi desde los orígenes del cine y a lo largo de todo el período mudo, las nuevas imágenes aparecieron a los ojos de muchos escritores y artistas como una forma de poesía” (1996: 14). Explícitamente, Peña Ardid alude a Tarkovski cuando explica la actitud poética presente en estos creadores: “Cineastas que vuelven a replantearse una y otra vez cómo expresar emociones y pensamientos con un medio —el cine— que no es arbitrario, (...) pero que puede, por eso mismo, y en palabras de Tarkovski, esculpir el tiempo y en el tiempo” (1996: 18). En relación con estas palabras, deteniéndonos en Tarkovski y en su

libro *Esculpir en el tiempo*, podemos descubrir qué visión tenía el director sobre la poética del cine: “En el cine lo que me atrae son las interconexiones poéticas que se salgan de la normalidad. La lógica de lo poético. En mi opinión, esto es lo que mejor corresponde a las posibilidades del cine, la más verídica y poética de todas las artes” (1991: 37-38). Tarkovski se adentró en su forma de entender la poesía, sobrepasando la concepción de esta como un género literario y extendiéndola a una forma de relacionarse con la realidad: “Al hablar de poesía no estoy pensando en ningún género determinado. La poesía es para mí un modo de ver el mundo” (1991: 39). El cine de Tarvkoski y de estos autores citados, desde la óptica de Peña Ardid, parte de la exclusión de ciertos procedimientos técnicos del cine para centrarse en la concepción de un cine más pausado, que acoge una poesía cinematográfica muy concreta:

Justamente para representar directamente el tiempo e inscribirlo en cada plano, renuncian muchas veces a los procedimientos más sofisticados de los que dispone el cine (movimientos de cámara vertiginosos, deformaciones de la imagen o a un montaje compulsivo), en favor de una puesta en escena “ascética”, dominada por la profundidad de campo o, más aún, el plano fijo que permite al espectador ver detenidamente todo lo que se ha inscrito y construido en esa porción de realidad. Este cine meditativo y contemplativo (acusado tantas veces de lentitud) crea, en mi opinión, una específica poesía cinematográfica. (...) No solo muestra al hombre en los grandes espacios (como ya había hecho el cine clásico), sino que es capaz de acariciar las cosas más insignificantes (1996: 18).

De este modo, Peña Ardid aprecia un cine meditativo que instaura consigo una poética cinematográfica. Según Pérez Bowie, algunos teóricos y cineastas consideran que la poesía cinematográfica no es “el resultado de unos procedimientos técnicos sino de un descubrimiento o revelación: se trata de atrapar la realidad, no de manipularla ni de distorsionarla para conseguir determinados efectos” (2011b: 10). Abrazando el concepto de *revelación*, Javier Herrera habla de dos vertientes complementarias a través de las cuales se manifiesta la poesía en el cine moderno: el cine como revelación y el cine como contemplación (2003b: 9). En el primer caso, el hallazgo tiene lugar de dos formas distintas, ya sea la “documental, respetuosa con la tradición iniciada con las primeras películas Lumière, que llega al cine moderno a través de las diferentes escuelas

documentalistas” (2003b: 9-10); o la “escénico-narrativa, enraizada en el espectáculo teatral” (10). En ambos casos, Herrera manifiesta que la materia prima es la propia vida (10), donde podríamos ubicar al ya citado Rohmer, y donde no solo tienen cabida los momentos de la cotidianidad:

Momentos incontrolados, oníricos, irracionales o simplemente poéticos que el cine se encarga de desvelar, en la mayoría de las ocasiones sin ninguna tensión consciente por parte del cineasta de provocar dicha emoción; antes, al contrario, lograría esa dimensión poética, esa poesía que llamaremos “implícita”, con base en ser fiel a la propia condición narrativa de la historia (2003b: 10).

En el otro extremo, el autor acoge a autores como Mizoguchi o Bergman —considerados también por Pasolini—, al igual que a Bresson, Erice, Oliveira o Tarkovski, entre algunos de los iniciadores y máximos exponentes del cine como contemplación, donde tenía lugar un tipo de poesía cinematográfica “fundada en la contemplación como medio de conocimiento del mundo, de la vida y de la realidad” (2003b: 17). Urrutia, por su parte, explica la percepción del cine poético como aquel que no se aproxima a lo habitual, pues el cine que escapase de lo narrativo “significó siempre la búsqueda de su especificidad como lenguaje. Todo filme realmente nuevo ha aparecido como experimental, por sus innovaciones, o como poético, por alejarse de lo común” (2000: 144). En torno al enfoque experimental, el autor alude a la consideración de un cine que podría asimilarse con la poesía, pues “en el cine resulta experimental el mero hecho de no contar, es decir, ocupar un espacio equivalente al que, en literatura, cubre la poesía” (2000: 144). En esta dirección, el cineasta Jean Epstein calificaba al cine como “instintivo, sentimental y emotivo” (1957: 74), y afirmaba con rotundidad que “el pensamiento visual es apropiado en grado sumo para la función poética y (...) el *film*, más que ningún otro modo de expresión, se manifiesta constitucionalmente organizado para servir de vehículo a la poesía” (1957: 74).

Desde un marco temporal muy próximo, en el número de la revista *Litoral* dedicado a “Los poetas del cine”, Lorenzo Saval sostiene que “es muy intensa (...) la relación existente entre el cine y la poesía. Ambos espacios creativos tienen una luz similar, producen sentimientos parecidos, sensaciones que se asemejan mucho a un sueño

recordado” (2003b: 5). Esta analogía entre el espacio cinematográfico y poético la define Saval del siguiente modo: “A todos nos gusta recordar sueños, aunque sean de otros, y más cuando nos iluminan por dentro en una sala a oscuras” (2003b: 5). Podríamos partir de esta iluminación a la que alude Saval para recoger la visión de Herrera en el mismo número de *Litoral*, que considera un cine poético capaz de impactar con mayor profundidad en el espectador, o al menos, en un espectador considerado crítico: “Es un hecho que aquellas películas que más se recuerdan y que han impactado en la sensibilidad del espectador crítico y entendido han sido las consideradas como poéticas” (2003b: 6).

Los propios creadores también han manifestado la intensa relación entre poesía y cine, pero también entre el lector y el espectador, como sostenía Víctor Erice: “Tanto el lector de un poema como el espectador de una película, se sienten conmovidos por un sentimiento difícil de definir, pero que identifican como algo común” (1996: 3). Incluso en el ámbito español, si hablamos de literatura y cine y, sobre todo, de poesía y cine, hablamos de Luis Buñuel, que en 1958 aludió al séptimo arte como un “instrumento de poesía” (2003a: 158) en una conferencia que tuvo lugar en la Universidad de México. No es baladí, por tanto, analizar los lugares de encuentro entre el cine y la poesía, ya que “ambos lenguajes, perfectamente equiparables, pueden utilizarse como medio de expresión del mismo mensaje”, como destaca en un estudio reciente González Ángel (2017: 85).

Llegados a este punto, no cabe duda de que nuestro recorrido se dirige hacia la exploración de los vínculos entre el cine y la poesía, y en concreto, hacia los lazos establecidos entre la poesía y el cine en España. Recogeremos algunos de los estudios más importantes hasta la fecha para conocer la situación histórica, social y cultural de nuestro país con respecto al séptimo arte, como son los de Sánchez Alarcón (2004), Sánchez Noriega (2010), Pérez Bowie (1996), Peña Ardid (2006), Morris (1993), Lobato (2008), Utrera (2007a, 2007b), Villanueva (2015), Moncho Aguirre (2000), Vázquez Abeijón (2017), García Carrión (2013), Molina Foix (1999), Pérez Millán (2011) o Portela Lopa (2013), entre muchos otros materiales de los citados y de otros autores, además de diversas investigaciones, revistas y antologías que han tratado este vínculo de manera monográfica. Partiremos, de este modo, con el foco sobre el territorio español, desde el recibimiento del cine entre los espectadores hasta su progresivo calado entre los

poetas, cuya relación ha sido, al mismo tiempo, continua, tortuosa y fecunda hasta llegar a nuestros días.

1.2. La poesía y el cine en España

1.2.1. De la desconfianza a la fascinación: poetas del 98 vs. poetas del 27

Nos detenemos en 1896, cuando el cine aterrizaba en nuestro país causando un gran impacto social. Tras la exhibición en París de la mano de los hermanos Lumière, la sociedad española comenzaba a tener contacto con el cinematógrafo. En un tiempo difícil desde la perspectiva económica, política y social, los directores tenían que adoptarse a la coyuntura que mostraba una ciudadanía que, fundamentalmente, vivía en el campo y era analfabeta. La población española deseaba y necesitaba entretenimiento —triunfaban las fiestas y verbenas y los eventos populares, los toreros se convertían en ídolos de masas y la zarzuela estaba en un absoluto momento de apogeo—, de modo que las películas intentaban satisfacer esta demanda social predominante: “El pesimismo de los intelectuales de la generación contrasta con la búsqueda de diversiones por parte de la gran mayoría” (Utrera Macías, 2012: 72). En este contexto, la nueva forma de entretenimiento se inauguraba en el número 34 de la madrileña Carrera de San Jerónimo, aunque con su extensión al ámbito provincial “comenzó su popularidad por cuanto pasó a ser espectáculo de barraca de feria y de teatro ambulantes antes de consolidarse en locales propios” (Utrera Macías, 2012: 73). A pesar de que las primeras proyecciones se situaban en espacios más orientados a las clases adineradas, Sánchez Alarcón, que analiza la trascendencia del cine y en la población española, y en el caso concreto de la andaluza, sostiene que el cine fue consolidándose como un espectáculo de masas que arrasó entre la clase popular:

Quando pasó el impacto inicial, en su mayoría, la población económicamente mejor situada de las ciudades siguió cultivando sus alternativas de ocio tradicionales, el teatro y los toros. Evidentemente, la proyección de imágenes animadas fue, sobre todo, un espectáculo para las clases más populares de Andalucía (2004: 69).

Desde el plano de los intelectuales, los escritores de la conocida como generación del 98 desarrollaban su actividad literaria de manera paralela al nacimiento y evolución del medio cinematográfico, viviendo cambios como el paso del cine mudo al sonoro, y pese a que el interés del cine calase de manera desigual entre ellos, en algunos autores tuvo una presencia significativa, como sucedió con Azorín:

Esta generación (...) no dispuso, desde sus inicios, de un sistema perceptivo procinematográfico a pesar de lo cual el cinematógrafo fecundó como referente su literatura, incorporó a cierta novelística y dramaturgia las técnicas narrativas y expresivas y, tardíamente, aportó un personal ensayo literario-cinematográfico representado por los títulos azorinianos *El cine y el momento* (1953) y *El efímero cine* (1955) (Utrera Macías, 2012: 95).

Como vemos, a pesar de la influencia comentada, la simultaneidad entre la actividad de estos escritores y el desarrollo del cine no tuvo un impacto homogéneo, de modo que se observan algunos casos donde los autores mostraban mayor interés, mientras que en otros predominaba una profunda indiferencia, tal y como apunta Urrutia:

Los hombres del noventa y ocho no prestaron gran atención al cine. Unamuno lo menospreció. Azorín si le dedicó un par de libros, fue ya en época muy tardía (1953 y 1955) y sin profundizar en esencia. Pío Baroja, además de algunas líneas en *La caverna del humorismo*, tuvo breve relación con el nuevo medio (cit. por Vázquez Abeijón, 2017: 30).

La fascinación social contrastaba con las críticas de los intelectuales que, precisamente, aludían a la vinculación del cine con el consumo de masas, además de otros debates —que, en cierto modo, se extienden hasta nuestros días— donde se enfrentan obra literaria y cine abogando por la superioridad de la literatura: “Era muy común leer y escuchar, al igual que hoy en día, que una adaptación literaria reducía el contenido esencial de una obra, no lograba captar la esencia de dicha obra o que no había comparación artística entre un medio y otro” (Vázquez Abeijón, 2017: 28).

Entre los citados escritores del 98, Utrera apunta a la edad de sus componentes como uno de los motivos que explican la falta de receptividad ante el cinematógrafo manifestada en muchos casos, que afectó tanto a la narrativa como a la poesía de la época, y que se alejó, en gran medida, de la actitud que mantendría la siguiente generación literaria:

La generación del 98 (dejemos aparte a los modernistas) (...) difícilmente pudo elegir la poesía (en sentido estricto) para usarla como medio de comunicación o expresión, excepciones aparte. Muy al contrario, la conocida como generación del 27, fue formada en el visualismo y, por ello, enjuició el cine desde nuevas perspectivas bien distintas a las de su predecesora (2015: s.p.).

Si profundizamos en la situación concreta de algunos escritores y escritoras, comprobamos la falta de conexión entre literatura y cine en la gran mayoría de casos. En primer lugar, podemos aludir a la postura crítica de Unamuno, quien se mantuvo reticente ante el nacimiento de nuevos medios y avances tecnológicos, negándose a que sus obras se adaptaran al medio cinematográfico y mostrándose reacio a la grabación de su voz con un magnetófono. En “Teatro y Cine” (1921) y “La Literatura y el Cine” (1923) encontramos un reflejo de su desinterés por el medio. Otras posturas se alejaron de la crítica y del extendido escepticismo inicial, mostrando que el cine tampoco fue totalmente indiferente para quienes, desde el ámbito literario, convivieron con sus orígenes. Aunque la mayoría de los acercamientos estuvieron más próximos al campo de la narrativa que al de la poesía, Utrera hace hueco a otras actitudes algo más conciliadoras, como la que mantuvo Concha Espina:

Se manifestó contra las transformaciones que tal espectáculo operaba en la sociedad y en el advenimiento de las nuevas costumbres, entre ellos los cambios que la mujer iba experimentando en la búsqueda de la igualdad con el hombre. Desde otro punto de vista, lo entendió como un poderoso auxiliar de la literatura, aunque discutiendo la valoración artística de cualquier novela que pasara a la pantalla (2012: 77).

Desde estas actitudes más relajadas ante el ámbito cinematográfico encontramos a Manuel Machado, cuya visión fue bastante diferente a la de su hermano Antonio, pues llegó a introducir en su poesía algunas técnicas rescatadas del cine, algo que le ayudó a plasmar su mundo sentimental convirtiéndose, en palabras de Utrera, en “adelantado de los escritores cinéfilos” (2012: 77). Otro caso similar fue el de Azorín, que se acercó al ámbito cinematográfico y habló sobre el nuevo medio en diversos artículos publicados entre 1921 y 1928, en *La Prensa* y en *ABC* —de hecho, a partir de 1950, sus colaboraciones en el *ABC* tuvieron al cine como protagonista—. Más tarde, dos libros dejaron la huella del autor alrededor del séptimo arte, titulados *El cine y el momento* (1953) y *El efímero cine* (1955), obras que quizás se convirtieron en uno de los testimonios más importantes en una época donde predominaba una relación distante. En este sentido, Utrera explica lo siguiente:

En efecto, cuando el escritor parecía tener finalizada su brillante carrera literaria, septuagenario ya, redescubre el cinematógrafo y se lanza, con evidente fervor juvenil, a la contemplación de numerosas películas en las que halla un nuevo cúmulo de experiencias, vitales y artísticas; esta “pasión de senectud” tendrá como resultado un centenar de comentarios periodísticos de temática cinematográfica que, a la vez, le permitirá aumentar su ingente obra en dos libros (2012: 80).

Adicionalmente, advertimos una postura similar en Valle-Inclán, cuyos artículos sobre cine se inscribieron en el marco de la revista *El bufón* (1924), donde defendió los principios de un teatro que bebiese de las técnicas cinematográficas pues, según el autor, estas habían conseguido que el medio cinematográfico alcanzase el éxito. Precisamente, los análisis realizados con un enfoque cinematográfico de *Las comedias bárbaras* (1907-1923), *Sonatas*, *Luces de bohemia* (1920) o *Tirano Banderas* (1926) muestran características recurrentes en las obras de Valle-Inclán, como son “el sentido de la discontinuidad, del azar, de lo fragmentario” (Utrera, 2012: 82). Núñez Sabarís también destaca una de estas obras mencionadas para hablar de evolución escénica y su conexión con el ámbito cinematográfico: “*Luces de bohemia* deja, pues, entrever la fascinación de Valle por el cine, como la gran transformación escénica que se avecinaba” (2019: s.p.). Desde esta proximidad al medio cinematográfico, Blasco Ibáñez emergió como una figura fundamental, pues también intervino como director y productor. El autor tenía el

propósito de crear una industria cinematográfica nacional donde se produjeran adaptaciones de grandes obras como *El Quijote*, entre otras ideas que, si se hubiesen llevado a cabo, según Utrera, habrían convertido a Blasco en “un adelantado de los escritores comprometidos con el cine y de la conversión a imágenes de la pieza cervantina” (2012: 83). Sin embargo, el autor se alzó como uno de los precursores en la unión entre literatura y el sector hollywoodense:

Desde 1920 la producción de Hollywood se interesó por sus libros para llevarlos a la pantalla. Rodolfo Valentino y Greta Garbo interpretaron a sus más queridos personajes. (...) De este modo, el novelista es también pionero entre los escritores españoles que, pocos años después, con la llegada del sonoro, acudirían a Hollywood como guionistas, animadores o asesores de las películas habladas (2012: 83).

En referencia a Valle Inclán, García Carrión enfatiza la frecuente asistencia del autor a las proyecciones cinematográficas, y recoge algunas palabras en las que ensalza el nuevo medio: “A los Cinemas, ya lo creo que voy. Ése es el Teatro nuevo, moderno. (...) Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva” (2013: s.p). Asimismo, García Carrión alude a los artículos que Valle Inclán dedicaba al cine, donde este aparecía tanto como un instrumento de avance científico y social, como un medio con frivolidad, tal y como afirmaba el autor en el texto publicado el 5 de junio de 1921 en *La prensa*. De este modo, García Carrión sostiene:

Fue después de la guerra y especialmente en los años cincuenta cuando se convirtió en un comentarista habitual de cine. (...) Azorín señalaba que el cine podía suscitar frivolidad y pasiones malsanas, al tiempo que afirmaba su capacidad para propagar luces y cultura, para ser instrumento pedagógico, científico y social: “No hay ningún libro que tenga la fuerza de sugestión de este espectáculo vivo y lleno de movimiento” (2013: s.p.).

Además de los autores citados, es significativo el estudio que realiza Molina Foix, enfrentando a los del 98 con los del 27 a través de dos de sus integrantes, Pío Baroja y Federico García Lorca, quienes conservaron posturas bastante diferentes ante el cine

pese a que, en ambas situaciones, abandonaron el ámbito teórico y adoptaron “una implicación real” (1999: 157). Molina Foix recalca a la actitud que se mantuvo, inicialmente, en el ámbito literario, dominada por la “desconfianza frente al cine, celo, desdén, y a veces incluso enemistad manifiesta” (1999: 157). Por otro lado, ejemplifica esta postura en Unamuno y, especialmente, en Manuel Machado: el autor mostraba una actitud de profundo rechazo y era un “enemigo del cine, que le parecía, como decía textualmente, una pura ñoñez cinética, y recomendaba que los cineastas fuesen confinados en islas presidiarias por el daño que estaban haciendo a la humanidad” (1999: 157). De este modo, Manuel se situaba, como ya mencionamos, en un plano totalmente diferente al de su hermano Antonio. Por su parte, Vicente Mora también recoge la desigual actitud mantenida entre Manuel y Antonio, ya que este último se amarraba a una visión más tradicional: “Cuando Antonio Machado aún escribía de la riñoñería cinética y proclamaba el movimiento no es estéticamente nada, hacía 10 años que su hermano Manuel (...) había intuido que la acción del cine entretiene mucho más que el abuso de palabras de la literatura” (1997: s.p.).

En torno a la postura que mostraron los autores de la generación, Pérez Millán rescata la pasión cinéfila de Azorín —ya tardía—, el entusiasmo de Manuel Machado o las breves colaboraciones de Baroja en las tres adaptaciones de sus obras, pero no olvida el manifiesto negativismo de los autores ante el nuevo medio. En este sentido, Pérez Millán aporta una definición bastante similar a la de Molina Foix: “Mantuvieron frente a la pantalla y sus posibilidades expresivas unas actitudes muy dispares, pero presididas, en general, por el recelo y la desconfianza, cuando no por el desprecio más absoluto” (2011: 17). Sin embargo, Pérez Millán sostiene que, a pesar de estas actitudes, resulta indudable la revolución que supuso un medio que, más tarde, conseguiría el beneplácito de los intelectuales: “El cinematógrafo, con el correr del siglo, acabaría convirtiéndose en el mayor espectáculo del mundo y, junto a sus hijos naturales —la televisión y el vídeo—, en la forma de comunicación dominante en la cultura contemporánea” (2011: 17). Pese a la distancia que observamos, en muchos casos, al hablar de generación del 98 y cine, Pérez Millán sostiene que tampoco el medio cinematográfico supo hacer justicia a los escritores de dicha época, ya que “el cine empezó bastante tardíamente a inspirarse en los textos narrativos y dramáticos de nuestros autores” (2011: 17). Ahondando en el terreno de las adaptaciones, Pérez Millán repasa algunas de las que se realizaron a partir

de textos de los del 98, entre las que se encuentran *Zalacaín el aventurero* (1929) o *Las inquietudes de Shanti Andía* (1947), de Pío Baroja; *La guerrilla* (1972), de Azorín; *Abel Sánchez* (1946) o *La tía Tula* (1964), de Unamuno; y *La Lola se va a los puertos* (1947), *La duquesa de Benamejí* (1948) o *La luna negra* (1952), de los hermanos Machado.

Alrededor de estas adaptaciones, en un congreso celebrado en la Universidad de Córdoba, titulado “Otros 98: Literatura y Cine” (1998), se proyectaron algunas de las películas citadas. En este encuentro, donde se habló sobre la aparición del cine y su influencia en la literatura, volvió a tratarse la disparidad de actitudes entre los autores, ejemplificando las que afrontaron con respeto al medio y las que lo recibieron con desgana e indiferencia. Las posturas más abiertas podían situarse en aquellas que mantenían un sentimiento europeísta, de apertura hacia el exterior. Alrededor de este enfoque, Utrera condensa la postura de los escritores de la época en “cinematófobos” y “cinematófilos, y rescata las palabras del propio Baroja:

Unos y otros, (...) modernistas, noventayochistas, no noventayochistas, coetáneos del 98, etc., se mostraron, desde la literalidad de sus opiniones, más cinematófobos, como Miguel de Unamuno y Antonio Machado, o más cinematófilos como Ramón M^a del Valle Inclán, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Ricardo y Pío Baroja, Azorín, Manuel Machado... (1999: 13).

Por su parte, García Carrión destaca el caso de algunos de los escritores señalados por Utrera como “cinematófilos” —por ejemplo, Valle Inclán o Azorín—, apuntando directamente a la figura de Manuel Machado, uno de los poetas más entusiastas ante el séptimo arte. Esta autora cita ejemplos concretos que reflejan la conexión de Machado con el cine, como su frecuente asistencia o sus comentarios sobre películas, al menos, hasta 1919, cuando su interés se fue apagando:

Como crítico teatral para *El Liberal*, dedicó dos artículos al cine en 1916 y 1917. En ellos, Machado hacía una defensa entusiasta del cinematógrafo, aceptándolo como un nuevo arte autónomo e independiente del teatro, y destacaba su capacidad para captar la vida y eternizarla. (...) Frente a tantos intelectuales y artistas de su generación, Manuel Machado aparecía como un entusiasta del cinema, sus comentarios sobre películas demuestran que acudía frecuentemente. Sin embargo, en sus textos posteriores

a 1919 dejó de citar filmes concretos y parece que todo el entusiasmo depositado por el escritor en la etapa dorada del cine mudo se perdió y pasó a considerarlo un mal sucedáneo del teatro, un espectáculo sin originalidad (2013: s.p.).

Desde una perspectiva literaria general, Sánchez Noriega contempla la primera mitad del siglo en España como un momento de “desencuentro entre los escritores y el cine” (2010: 21), ya fuese por una insatisfacción ante las adaptaciones cinematográficas, por el trabajo ante la escritura de guiones o incluso por considerarlo un medio de expresión inferior —con respecto a la novela o el teatro— desde un punto de vista estético (2010: 21). No obstante, si Sánchez Noriega ofrece este enfoque, con una situación literaria y cinematográfica en España que hasta mediados del siglo XX estaba dominada por la indiferencia y la desconfianza, en el plano poético que nos ocupa, habría que retroceder hasta la generación del 27, y hasta cineastas como Luis Buñuel, para demostrar que la unión entre cine y poesía despuntó con bastante entusiasmo y fertilidad. Ya lo reclamó Alberti en su libro *Cal y canto* (1929), donde daba espacio a su célebre “Yo nací —respetadme— con el cine”. Durante la década de los años veinte, el movimiento literario del ultraísmo, decidido a romper con el modernismo y la estética noventayochista, al igual que los movimientos de vanguardias, se ajustaron perfectamente al séptimo arte. Julio Neira explica esta situación aludiendo a Marinetti y a sus reivindicaciones de la velocidad y la modernidad, que encajaban con el medio cinematográfico:

La exaltación ultraísta de la modernidad encontró en el cine un arte que venía como anillo al dedo a los postulados del Futurismo, propuesta estética de Marinetti, que exalta la máquina, la belleza de la velocidad y la preeminencia del arte de masas sobre el elitismo burgués (2014: 68).

Desde este punto de encuentro, la poesía alaba las máquinas y elogia los últimos avances técnicos, entre los que se encuentra el cine. Por ello, durante esta época, vemos poemas dedicados al aeroplano, al metro, al automóvil, entre otros inventos, además de los poemas protagonizados por el cinematógrafo. Aquí se ejemplifica, entre los que cita Neira, de Gerardo Diego, Pedro Garfias, Juan Larrea, Adriano del Valle o Lucía Sánchez

Saornil (2014: 69). Pese a que trataremos en profundidad este punto en los capítulos 3 y 4, en torno al apartado de “La pérdida del cine como lugar de encuentro” —oponiendo la visión inicial del cine como máquina frente a una perspectiva más actual del cine como espacio físico y emocional—, podemos recoger algunos de los citados poemas, evidenciando esta unión a través de los siguientes fragmentos:

Pedro Garfias

“Cinematógrafo”

Los bolcheviques
han cortado los cables eléctricos.
La calle muere en el espejo.
Desde una estrella
vemos el mundo por un telescopio.
Estamos asomados a la vida
por el ojo de la cerradura.
(...)
El avión,
extraviado, se coló en la sala
y conoció su error
al dar en las columnas con las alas.
Intervino el acomodador.

(Viento de cine, 2002: 30)

Guillermo de Torre

“Friso ultraísta”

Un clamor concéntrico,
estremece a los espectadores,

de nervios velivolantes,
y en el vértice multiédrico
del lumínico haz triangular,
se refractan miles de miradas dardeantes.

¡Oh, el vibrar multánime de la pantalla cinemática!
(...)

¡OH, EL INEFABLE VÉRTIGO VIBRACIONISTA!

(*Viento de cine*, 2002: 31)

En un primer lugar, ya desde el título —que veremos repetido en otros poemas de la época—, el elogio a la máquina, al cinematógrafo, es evidente. El nuevo medio toma el protagonismo del poema, pues este aparece como “el ojo de la cerradura” a través del cual asomarse a la vida. Por su parte, el propio movimiento ultraísta adquiere lugar en el poema de Guillermo de Torre, donde sus postulados tienen cabida junto a la aparición del cine, y todo ello reclama su sitio, también, en el lenguaje del texto: el autor juega con los espacios, recurre a versos que se desatan en mayúsculas, al grito de las exclamaciones, a neologismos más o menos comprensibles, especialmente creados para esta nueva era (*velivolantes*, *multiédricos*, *dardeantes*). Con todo ello, el autor persigue sensaciones cercanas a la vibración, el vértigo, el dinamismo y el evidente movimiento de la tecnología y de la propia sociedad. Además, este “Friso ultraísta” será el origen de cuatro composiciones posteriores que aparecerán en su poemario *Hélices* (1923), donde volverán a aparecer versos procedentes del texto, y donde se desarrollarán diversos aspectos cinematográficos, como son el “Color”, que recibe el título de un poema, al igual que “Fotogenia”, “En el cinema” y “Charlot”.

En este contexto, Ansón estudia la trascendencia del séptimo arte para una gran parte de la poesía de los años 20 y apunta, desde este enfoque, a Riciotto Canudo, quien comenzó a situar al cine en un lugar destacado a partir del “Manifiesto de las siete artes”, como ya citábamos:

Fueron los poetas los que, con mayor entusiasmo, celebraron la llegada del cine. Creyeron ver en el arte que Ricciotto Canudo bautizó con el número 7 el medio de expresión que estaba llamado a modificar los hábitos no solo literarios, sino perceptivos y hasta vitales. (...) Fueron los poetas los que reivindicaron para el cine un lenguaje exclusivo, libre de deudas con los procedimientos de la novela. Vieron en el cine la plasmación máxima de sus aspiraciones creativas, el último peldaño de la expresión poética. Reflexionaron, escribieron, sobre cine y para el cine (1996: 5).

Entre los estudios específicos que contemplan la relación entre los del 27 y el cine, García Carrión analiza los motivos que explican una situación cultural donde los intelectuales, al fin, parecen aceptar el cine. Según García Carrión, esto se debe a que asumieron al cine como un arte más, no inferior al resto; además, por el nacimiento de críticos especializados en cine y de espacios dedicados al cine; y, por último, por la creación de las revistas de prensa especializada (2013: s.p.). Si hablamos, desde otra perspectiva, de ciertos aspectos presentes en la propia literatura, García Carrión contempla la temática cinematográfica dentro de los textos literarios, al igual que la presencia de los protagonistas cinematográficos, y sostiene que fueron fundamentales consideraciones vanguardistas que insistían en “la vitalidad, el perspectivismo (...) y el sentido colectivo, aspectos que encontraban en el cine” (2013: s.p.). De este modo, mientras que los del 98 contemplaban con recelo el nacimiento y desarrollo del nuevo medio expresivo, los del 27, nacidos con el cine y unidos a los fundamentos vanguardistas, abrazaron el medio con entusiasmo y explotaron sus posibilidades. Fueron ellos quienes crearon el Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (G.E.C.I.) en 1933, con el propósito de defenderlo y reclamarlo como un arte nuevo y lleno de posibilidades. Este grupo estaba formado por Benjamín Jarnés, Alfredo Piralles, José G. Ubieta, Antonio Barbero, Carlos Fernández Cuenca, Rafael Gil, Antonio Guzmán Merino, Manuel Villegas López y Luis Gómez Mesa. Sin embargo, autores como Vázquez Abeijón también señalan los inconvenientes que puede acarrear la búsqueda de influencias cinematográficas en ciertos casos donde, quizás, haya solo vivencias comunes (2017: 33), aunque la misma autora apunta a la influencia del cine en la poesía como un aspecto inevitable, natural, ya que tanto versos como imágenes pueden ser “una metáfora que nos pretende mostrar de cierta manera una realidad. La poesía, a través de sus

palabras, *hace ver*, al igual que lo hace el cine" (2017: 33). De manera paralela, Alonso Franch indica la relación entre cine y poesía, así como la capacidad de ambas, para provocar emociones intensas a través de la utilización de imágenes como vehículo, las cuales son capaces de generar emociones de manera instantánea (2017: 3).

Para profundizar en este vínculo, volviendo a los estudios de Peña Ardid, la autora considera el encuentro entre poesía y cine en España a partir de un punto destacado, en torno al cine mucho y las vanguardias: "El vínculo entre la poesía y el cine aparece como el más excepcional, aunque prestigiado, que tuvo su protagonismo en la edad de oro del cine mudo y en el marco de las propuestas de la vanguardia" (2006: 163). En este contexto, Franch analiza los trasvases entre la generación del 27 y el cine, aludiendo a una visible preferencia por los referentes extranjeros; además, se dirige hacia Altolaguirre, Alberti y a Buñuel para explicar algunas de las claves de esta inicial influencia en la literatura de la época, pese a que, hasta el momento, había sido la literatura la que poseía una mayor influencia sobre el séptimo arte:

Los escritores de la generación del 27 se desentendieron del cine nacional para aproximarse al extranjero. (...) El único poeta de la generación que ejerció como exhibidor, productor, guionista y director fue Manuel Altolaguirre. Pero quizá sea Rafael Alberti quien mejor ha reflejado el talante de su generación respecto al cine. (...) Con la obra de Buñuel —concretamente con *Un perro andaluz*— es ya el cine el que empieza a influir en la vanguardia literaria, cuando hasta ese momento era al revés, especialmente en el caso español (2017: 6).

Este peso del séptimo arte en el género poético también puede observarse entre los propios poetas, decididos a realizar una defensa del cine en uno de los números monográficos de *La Gaceta Literaria* (número 81), donde manifestaban que consideraban al medio como algo propio de una generación entusiasmada ante su presencia, y donde dejaban clara su intención de seguir la pista del nuevo arte a través de otros números monográficos:

El Cinema está desarrollándose, perfeccionándose, alcanzando nuevas, y maravillosas, conquistas. (...) Todos los años el Cinema tendrá nuevos aspectos, nuevas sugerencias. Es un arte que avanza. Hay que tener mucho cuidado de no perderle de

vista. (...) Aparte de la atención habitual que dedicamos al Cinema en nuestras páginas, haremos, con oportunidad, números monográficos donde puedan recogerse los últimos aspectos, los últimos alcances de sus conquistas. Nuestra juventud nos exime de justificar nuestros entusiasmos. Todos los jóvenes sentimos el Cinema. Es nuestro. Él, es un poco nosotros (1930: 7).

En relación a este fuerte vínculo y como ejemplo de este sentimiento de pertenencia, si antes observábamos numerosos ejemplos entre los directores europeos y la literatura —o, más aún, la poesía—, en el ámbito específico español, al hablar de generación del 27 y cine, resulta imprescindible considerar la figura de Luis Buñuel, a quien ya apuntaba Franch. El cineasta sostenía que el séptimo arte era “el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto” (2003a: 161). Junto a él, manifestó una clara devoción por la poesía, a la que elogiaba de la misma manera que al cine: “El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra, por sus raíces, la poesía” (2003a: 161). Otros escritores, como Octavio Paz, reclamaron también su importancia en España a la hora de introducir a la poesía en el cine séptimo arte y, al igual que Franch, destacaron la influencia decisiva de sus películas, donde tomó gran relevancia *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1930):

La edad de oro y *Un perro andaluz* señalan la primera irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico. Las nupcias entre la imagen fílmica y la imagen poética, creadoras de una nueva realidad, tenían que parecer escandalosas y subversivas. Lo eran. El carácter subversivo de los primeros filmes de Buñuel reside en que, apenas tocadas por la mano de la poesía, se desmoronan las fantasmales convenciones (sociales, morales o artísticas) de que está hecha nuestra realidad (Paz, 2008: 83).

Más allá de las fronteras de nuestro país, escritores como Julio Cortázar entablaron relación con Buñuel y manifestaron abiertamente su admiración. En el siguiente fragmento podemos observar una carta enviada por Cortázar a Buñuel el 30 de noviembre de 1962, recogida en el número 236 de la revista *Litoral*:

Nunca creí que tendría la suerte de poder escribirle personalmente para decirle, antes de cualquier cosa, lo que su cine ha significado para los argentinos de mi

generación, que alguna vez se asomaron en su juventud a la maravilla pura de *La edad de oro* y sintieron que no todo estaba perdido mientras hubiera poetas como usted, rebeldes como usted (2003b: 273).

Cortázar es tan solo un ejemplo de un gran listado de escritores y de directores coetáneos que alababan la obra de Buñuel, entre los que también encontramos a Fellini, de quien se publica otra carta, con fecha de 3 de mayo, en el citado número de la revista *Litoral*. En la misiva, se dirige a Buñuel como “queridísimo maestro” (2003b: 164) y, al hilo de la película *El discreto encanto de la burguesía* (1972), recién estrenada, contempla en ella “la vitalidad, la espléndida naturalidad, la fantasía imposible e inquietante, el humor despiadado y humanísimo, la libertad provocadora” (2003b: 164). Entre sus películas, sobre *Un perro andaluz*, a la que ya aludía Octavio Paz, ubicamos un estudio de González Ángel que analiza la figura de Buñuel y ahonda en las conexiones entre esta obra y el género poético. En este estudio, se destaca a Buñuel por su perfil como cineasta, pero también como escritor y poeta:

Cuando Buñuel se adscribe al 27, en modo alguno tiene intención de autorreivindicarse como miembro de ese grupo cerrado, sino todo lo contrario, tiene la intención de autorreivindicarse como verdadero vanguardista y soplo fundamental de ese nuevo aire que recorrió Occidente; y lo consigue. (...) En este caso, la novedad no es, por tanto, su adscripción, sino su faceta literaria. Desde su juventud sintió la tentación de escribir: tenía cosas que decir y una predisposición natural al surrealismo (2017: 78-79).

A los orígenes de *Un perro andaluz* apunta Sánchez Vidal, destacado investigador de la obra de Buñuel, que señala su semilla poética: “*Un perro andaluz* era el título que iba a llevar un libro de poemas (y probablemente narraciones) de Buñuel con el que se supone que trataría de marcar su posición netamente en la palestra literaria del momento” (1982: 23). En este sentido, González Ángel añade:

Pese a construir el guion de la película junto con Dalí, es mucho lo que *Un chien andalou* debe al *Perro andaluz* que nunca se publicó. (...) El germen de *Un chien*

andalou estaba, sin duda, en *El perro andaluz* poemario que concibió el aragonés en sus primeros coqueteos artísticos algunos años antes de emprender la filmación (2017: 87).

La unión entre los del 27 y Buñuel fue intensa, especialmente en el caso de Lorca y Alberti, trascendiendo los límites del ámbito literario. Desde esta perspectiva, Utrera Macías alude a la mencionada película y señala a los dos poetas como algunos de los que recibieron mayor influjo de la generación, pues Lorca escribió, incluso, un guion cinematográfico titulado *Viaje a la luna* en 1929:

La película de Buñuel y Dalí *Un perro andaluz* se convirtió en símbolo del cine surrealista y en icono de la vanguardia plástica. Los colaboradores de *La Gaceta Literaria* aludieron a la película desde diferente recepción y valoración. Algunos poetas, entre ellos García Lorca y Alberti, de modo directo o indirecto, la tomaron como elemento motivador de algunos de sus escritos, aunque, en ambos casos, de manera distinta según la sensibilidad de cada uno (2007a: 115).

Desde una óptica lorquiana, el granadino contactó con el cine durante su estancia en Madrid, en la Residencia de Estudiantes y, como ya avanzábamos, cobró una especial importancia su relación con Luis Buñuel. Además del guion de *Viaje a la luna*, Lorca escribió *El paseo de Buster Keaton* —uno de los actores favoritos de los del 27—, destinado al teatro. Más allá de estos textos, numerosas ideas, proyectos y testimonios alrededor del medio revelan cómo Federico fue un espectador entusiasmado, conocedor de diversos tipos de cine que influyeron, de múltiples modos, en obras como *La casa de Bernarda Alba* (1945), *La zapatera prodigiosa* (1930) o en sus dibujos:

Conocía tanto la obra de la vanguardia experimental como el cine cómico de Keaton, Lloyd, Sennett y Chaplin (que tanto interesaba a sus colegas literarios de la época y a él mismo). Pero asimismo puede comprobarse que la imagen cinematográfica influye a veces en sus imágenes literarias, en recursos y técnicas de algunas de sus obras dramáticas. *La zapatera prodigiosa*, por ejemplo, tiene “gags” de indudable parentesco con el cine cómico mudo e incluso lo indica en sus acotaciones al comienzo del segundo acto de la farsa: “Esta es casi una escena de cine”. En *La casa de Bernarda Alba* es aún más concreto; tras la lista de personajes, al inicio, acota: “El poeta advierte que estos

tres actos tienen la intención de un documental cinematográfico”. Por último, como ha señalado C.B. Morris, la influencia visual en los dibujos de Lorca, donde descubre las huellas de *Metrópolis* de Fritz Lang (Mahieu, 1986: 123).

Otras referencias podemos encontrarlas en *El público*, en la descripción de una de las acotaciones escénicas, donde Lorca detalla: “La luz toma un tinte plateado de pantalla cinematográfica” (Utrera, 2001: 45). Por su parte, en la obra *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, de Darío Villanueva (2007), se analiza también el acercamiento entre cine y poesía profundizando en Buñuel, Lorca y Dalí (2007: 165-216). A lo largo del estudio, Villanueva incide en el vínculo que se creó entre la poesía urbana y el cine, y en concreto, en torno a las imágenes originadas en el ámbito urbano, estudiado en apartados específicos como “*Poeta en Nueva York* desde el expresionismo de La aurora” (2007: 217-262).

Si nos detenemos en la figura de Alberti, vemos cómo enfatizaba, especialmente, el papel que tuvo Buñuel en los trasvases entre la poesía y el cine de su generación, pues afirmaba que “trajo a la Residencia el cine nuevo, (...) trajo a Epstein, Cavalcanti, *La coquille et le clergyman*. Todo eso lo vimos en La Residencia antes de 1939” (1987: 46). En cuanto a la presencia de cine en sus propias obras, el poeta escribió *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* —cuyo título surgió, a su vez, parafraseando a uno de los personajes de Calderón de la Barca en *La hija del aire*—, donde rendía homenaje al medio y a los cómicos del cine, y cuya obra vio la luz en varios números de *La Gaceta Literaria* a finales de los años 20. Posteriormente, los textos formaron parte de diversas recopilaciones sobre la producción de Alberti. El gaditano creció junto al cine y mostró devoción por el medio desde su infancia en el Puerto de Santa María, a cuyas proyecciones al aire libre asistía con frecuencia. En estas proyecciones comenzó a fraguarse su pasión por el cine, donde las primeras imágenes estaban ligadas a los cómicos del cine mudo, a quienes años más tarde dedicaría el citado libro. De este modo, las proyecciones al aire libre fueron un elemento natural para muchos escritores que, como Alberti, vivieron numerosas experiencias personales ligadas al cine desde edad temprana. Rafael Utrera, fruto de su interés por los estudios en torno al cine y la poesía —especialmente, de los del 27—, profundizó en la investigación sobre el poeta gaditano

y su fascinación por del séptimo arte: como resultado, podemos ver la voluminosa obra *Poética cinematográfica de Rafael Alberti* (2006), o una entrevista en profundidad donde el crítico analizó su relación con el medio, desde su infancia hasta la madurez. En ella, Alberti subrayaba su famoso “Yo nací —respetadme— con el cine” mientras reclamaba atención y consideración hacia el medio:

Pido una atención especial para los que hemos nacido en el siglo, con el cine, que tanta influencia ha tenido y sigue teniendo en la visión de las cosas. (...) Para mí el cine era una cosa muy seria que quería cambiar la visión de las artes plásticas, la pintura, la literatura; mucha prosa está inspirada en la técnica del cine, en la velocidad del cine, en los cambios rápidos de la visión de una escena. Con el “respetadme” del verso llamaba la atención sobre algo que iba a ser fundamental (1987: 40).

En la entrevista concedida a Utrera, Alberti confesaba asistir al cine de manera casi diaria, y mencionaba las películas de detectives como algunas de las más importantes para su propia vida, pero también como algunas de las que tuvieron mayor repercusión en su obra *Cal y canto* (1987: 40); asimismo, manifestaba su debilidad por cómicos como Keaton, Chaplin o Hardy, a los que consideraba “cómicos de una calidad extraordinaria” (1987: 41). El poeta desvelaba, además, cómo surgían sus poemas cinematográficos: no de manera inmediata al visionado de las películas, sino que parecían edificarse con pedazos de diversas películas a la vez, algo que también relacionaba con la característica fragmentación del movimiento surrealista:

Soy un poeta surrealista en el sentido onírico de la palabra; no son poemas oníricos de estos que se habla sin control ninguno. No es un procedimiento realista descriptivo para nada. Son sugerencias, son recuerdos velados, superpuestos a lo mejor de otras películas, pero en fin siempre con la atmósfera de cada actor al que se refiere el poema. El de Chaplin está circunscrito a bastantes películas pero que no recuerdo (...) aunque realmente si uno quiere buscar un paralelo entre lo que yo digo y una película determinada no lo encontrará tampoco; y sin embargo están dentro de la atmósfera de lo que son estos actores tan sorprendentes y tan geniales y tan llenos de poesía, que a mí me satisfacían y eran un alimento poético muy grande en aquellos años de la aparición de este cine tan formidable (1987: 42).

A pesar del idilio, como también recoge Utrera en la entrevista, esta unión entre el poeta y el cine pareció ir enfriándose de manera progresiva, de la mano del deterioro cinematográfico en el que se sumió España: “Me interesa lo que se hace. Tampoco es muy excepcional. El cine de vanguardia es muy poco. Voy al cine sobre todo cuando estoy en Italia; en España tengo muy poco tiempo” (1987: 47). No obstante, Alberti fue uno de los poetas más vinculados al cinematógrafo: a la ya mencionada debilidad por Keaton, Chaplin o Hardy, Alberti extendió su homenaje a intérpretes como Ben Turpin, Bebe Daniels, Adolphe Menjou o Harry Langdon. En esta dirección, Moncho Aguirre, considerando los puntos de unión entre el escritor y el cine, recoge algunas de las particularidades de su visión cinematográfica, la cual no solo incluía a los protagonistas de las películas en sus textos, sino que tendía a la caricatura de aquellos aspectos más llamativos:

La expresión de Keaton la definía una “profundidad de vaca melancólica”, de Harry Langdon acentúa su inocencia infantil y su lentitud mental que provenían de un rostro inmutable y exageradamente blanco. (...) A Ben Turpin, por sus ojos bizcos y su boca fruncida bajo un enorme bigote, lo describe por la pregunta bufa del verso “Alguna vez el culito de un pollo te besó, como sin querer, la boca”, perteneciente a la *Carta de Maruja Mallo a Ben Turpin*. De Harold Lloyd, que evocaba el joven optimista, triunfador y vivaracho, calado con sus gafas de concha —que no usaba realmente—, y forzado siempre a las situaciones más comprometidas, recrea esos elementos imprescindibles de su carácter a través de la referencia a la película *El hombre mosca* (*Safety Last*, 1923) que lo inmortalizó suspendido de las agujas del reloj de un rascacielos al que ha llegado para impresionar a la chica (2000: 47).

Como muestra de estas referencias al cine cómico y su sorprendente representación a través de los poemas de Alberti, Francisco Brines hace hincapié en el llamativo título “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca”, y añade: “La infantilidad del cine cómico mudo se corresponde con una posición vital, lúdica, de diversión y travesura. Ingenio, juego, sorpresa, al servicio de un mundo nuevo que se estima fascinante; pero sin que el sentimiento se comprometa nunca” (1995: 23). De manera perceptible, estos versos podrían hacer referencia a la película *Go West* (Buster Keaton, 1925), tal y como sostiene el profesor Tirado Guevara:

El personaje interpretado por Keaton, después de haber impedido el robo de ganado en el rancho donde había sido contratado, prefiere como premio no a la bella hija del dueño del rancho, sino a una hermosa vaca de nombre “Ojos Castaños”. Surrealismo en estado puro que Alberti supo trasladar a la perfección de la pantalla al papel en blanco (2016: s.p.).

No obstante, la influencia de los cómicos de los años veinte —y de la comedia americana— no es, sin embargo, exclusiva de Alberti: es necesario contextualizar la importancia que tuvieron estos clásicos para toda una generación. Marina Casado acude a las memorias del poeta para rescatar el testimonio de su visión en torno a la época, a quien él mismo aludía como la Edad de Oro: “Vivíamos entonces la Edad de Oro del gran cine burlesco norteamericano, centrada por la genial figura de Charles Chaplin. A todos esos tontos —verdaderos ángeles de carne y hueso— dedicaba yo los poemas de este libro” (2017: 48). En torno a esta explicación, Casado hace referencia a la sugerencia de Carlos Alberto Pérez, que analiza el uso del adjetivo “loco” en la obra del poeta:

Ya en *El alba del ahlelé* utilizaba Alberti la palabra tonto en sentido libre, despojada de toda referencia a la estupidez o imbecilidad —el tonto era el poeta, extraviado en el mundo de su fantasía—. Lo mismo hace ahora, cuando aplica el término a los cómicos del cine, poetas de la nueva poesía. Tonto, al referirse a estos grandes comediantes, cobra el sentido de bufón (2017: 100).

En esta línea, Dennis y Soguero contemplan el interés por los cómicos del cine conectando este hecho con la estructura natural de las proyecciones, en las que la presencia del cortometraje cómico era inviolable; además, señalan cómo esta atracción fue más allá de las clases populares y logró calar entre aquellos intelectuales que, desde el primer momento, quedaron fascinados ante Chaplin y, posteriormente, ante muchos otros intérpretes cómicos:

La estructura de las sesiones de cine, compuestas por un noticiario de actualidades, uno o dos documentales y un cortometraje cómico, en la primera parte, como paso previo a la proyección del largometraje principal, hizo que la presencia del cine cómico, fundamentalmente americano, fuera constante en las salas. Lo extraordinario del hecho es que la fascinación ejercida por los cómicos no solo radicó en las masas populares (...) sino que logró penetrar en los grupos de intelectuales que,

en muchas ocasiones, convirtieron este tipo de filmes y sus actores en materia de disquisición ensayística y no dudaron en mostrar sus preferencias por unos u otros intérpretes y su manera particular de desarrollar la comicidad en la pantalla. De entre todos ellos, Charles Chaplin fue quien acaparó la mayor atención y quien gozaba del aplauso unánime de los vanguardistas (2007: 25-26).

Ejemplo de ello pueden ser los siguientes fragmentos de poemas de Lorca y Alberti, dedicados a destacadas figuras del cine cómico y circunscritos en un profundo surrealismo, desde la concepción del propio poema y las notas aclaratorias sobre el mismo, al título y a su contenido, rico en imágenes sorprendentes:

Rafael Alberti

“Cita triste de Charlot”

Mi corbata, mis guantes,
mis guantes, mi corbata.

(...)

Se me ha extraviado el bastón.

Es muy triste pensarlo solo por el mundo.

¡Mi bastón!

Mi sombrero, mis puños,
mis guantes, mis zapatos.

El hueso que más duele, amor mío, es el reloj:

las 11, las 12, la 1, las 2.

(La dolce vita, 2010: 54-55)

Federico García Lorca

“La muerte de la madre de Charlot”

Voz del pueblo

Que se ha muerto la madre de Charles Chaplín.

Muerta la llevan en un calcetín.

El calcetín era de Pío Nono.

Muerta la llevan en una botella de Anís del Mono.

(*La dolce vita*, 2010: 42)

Rafael Alberti

“Stan Laurel y Oliver Hardy rompen sin ganas 75 o 76 automóviles y luego afirman que de todo tuvo la culpa una cáscara de plátano”

(Poema representable)

Me parece que yo voy a tener que llorar porque esta madrugada una farola de gas asesinó mi bicicleta.

NOS PARECE QUE VAMOS A TENER QUE LLORAR

y mi alma científicamente preocupada sabe que la elaboración del

cacao a vapor adelanta muy poco con llorar,

porque yo suelo llorar casi siempre 12 ó 13 veces al día

y ahora resulta que se me han pasado las ganas de merendar.

Me parece que se nos han pasado las ganas de merendar

de llorar,

de merendar,

de llorar y merendar,

o de merendar y llorar.

NOS PARECE QUE YA NO VAMOS A TENER NUNCA GANAS DE LLORAR NI DE MERENDAR.

(*Viento de cine*, 2002: 92-93)

Mientras que Charlot toma el protagonismo de los textos de Alberti y Lorca, el último texto de Alberti alude en su título a Stan Laurel y Oliver Hardy, quienes parecen dialogar en un enfrentamiento disparatado a través de un tono humorístico y melancólico,

característico de sus poemas. A propósito de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, de donde proceden estos dos poemas de Alberti, Fernández García, que analiza la deíxis, el diálogo y el monólogo, lo define como un texto que, a priori, puede parecer “plural y contradictorio, plagado de absurdos, disparates y oraciones incomprensibles” (1989: 191). En este sentido, busca aquellos factores, más allá de las características formales y estructurales, que proporcionan la sensación de unidad:

Hemos observado la composición esencial de estos poemas en modelos cercanos al diálogo o recogidos en monólogos. (...) De esta constatación deducimos que, tanto unos poemas como otros, están generados por un principio de conversación que, ya sea esta alcanzada o no, rige la construcción de los discursos (1989: 192).

Por su parte, Peña Ardid alude al poemario de Alberti como un gran ejemplo de la unión entre poesía y cine de la época, donde “aquellas películas que instauraban la lógica de lo ilógico, la maravilla del azar, el absurdo y la quiebra de la respetabilidad burguesa y el formalismo social” (2006: 187), aunque, a pesar del tono cómico recurrente y como ya percibimos desde el título de algunos poemas —“Cita triste de Charlot”, por ejemplo—, la autora también advierte en la obra “el drama y la melancolía que el autor percibió además en la soledad de estos cómicos tantas veces malparados” (2006: 187). Además de la predilección por la comedia, intérpretes masculinos y femeninos comenzaron a acaparar la atención de la poesía, sin olvidar a las grandes actrices dramáticas de la industria de Hollywood que, en palabras de Dennis y Soguero, “ejercieron una influencia mitogénica sin precedentes en las obras de los jóvenes literatos” (2007: 29). Esta tendencia la estudiaremos con mayor profundidad en próximos apartados (capítulos 4 y 5), donde analizaremos la figura de la *femme fatale* y la mitomanía surgida a raíz de las actrices, un aspecto que imprimió una importante huella en el poema cinematográfico.

Como observamos, los estudios sobre la influencia del cine en la generación del 27 suponen una gran parte de la totalidad de investigaciones entre el séptimo arte y la poesía en España. En este ámbito, la mayoría de ellos se centran en Alberti y Lorca, cuya repercusión cinematográfica resulta más evidente. No obstante, hallamos estudios que contemplan la relación entre cine y poesía en el caso de otros autores, nexos que

comprobaremos a través de Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Jorge Guillén o Concha Méndez. Esta nutrida producción basada en el idilio entre el cine y la poesía de los del 27 ha dejado su testimonio en estudios como los realizados por C. Brian Morris en torno a Cernuda, Lorca y Alberti, en los que examina el proceso de autoconocimiento que supuso un medio que les permitió hallar un espacio propio de búsqueda personal y poética. La propia alusión al cine o al espacio cinematográfico era muy diversa, tanto en la manera en la que los escritores se referían al séptimo arte de una forma cotidiana como a través de la poesía: para algunos, las salas eran “cines, para otros cinemas y para otros cinematógrafos”, según Morris (2003a: 196). No obstante, si asumimos la propuesta de Morris, que percibe el cine como una posibilidad de conocimiento y expresión en Cernuda, Lorca y Alberti, podemos considerar que la pantalla “llega a ser una forma de espejo y las poesías que resultan de esos actos de contemplación se pueden interpretar como autorretratos” (2003a: 198). Desde este enfoque, Morris cree que el cine podría considerarse un espejo para los tres autores, aludiendo a las “Sombras blancas” (*Un río, un amor: los placeres prohibidos*, 1929), de Cernuda, o a los personajes que aparecían, recurrentes, en Alberti y Lorca:

Les permitía pensar en sí mismos, verse a sí mismos, y revelar una parte de sí mismos que es más profunda que un retrato fotográfico. “Estoy siempre dentro del dibujo”, ha dicho Alberti. Está también dentro de Larry Semon, de la misma manera que Semon está dentro de él, Buster Keaton dentro de Lorca, y las sombras blancas dentro de Cernuda. Al fomentar ese proceso de autodescubrimiento, el cine enriqueció la poesía española de una manera no emulada por ningún otro invento moderno, de tal forma que en la acogedora oscuridad los poetas encontraron no la linterna que temía Lorca, sino la iluminación que les permitía comprenderse a sí mismos como seres complejos (2003a: 210).

Lobato, que estudia la presencia del cine en la obra de Salinas, Aleixandre y Cernuda —además de Lorca y Alberti—, alude a Morris para explicar la relación de Aleixandre con el séptimo arte: “Reconoce su afición como espectador desde una edad temprana, en una carta que remite a Morris; asimismo declara que solamente tuvo conciencia de inspirarse en la visión cinematográfica para su poema *Cinematía*, inserto en su libro *Ámbito*” (2008: 84). Con ello, “parece aventurado intentar relacionar a

Aleixandre con el cine, más allá de su papel de espectador” (2008: 84). El caso de Salinas, según Lobato, es similar a Aleixandre: “La influencia cinematográfica no fue tan profunda como para modificar su proceso creativo, (...) sin embargo, sintió la atracción novedosa y rupturista del cine y su poesía se verá afectada por el influjo cinematográfico, pero este actuará solamente en las capas más superficiales” (2008: 84). Algunos de los poemas con referencias cinematográficas aluden a aspectos ya mencionados en las obras del 27, como son los de tributo al propio medio o de admiración por actrices y actores. Estas temáticas podían advertirse en textos como “Far West” o “Cinematógrafo”, de su obra *Seguro azar* (1929). En cuanto a Cernuda, Lobato apunta a dos de los poemas en los que el autor reconoció haber tenido una matriz cinematográfica: “Nevada”, basado de en una película muda, cuya idea cogió de sus rótulos; y “Sombras blancas” —como ya apuntamos anteriormente, a partir de Morris— inspirada en la película *White Shadows in the South Seas* (W.S. Van Dyke y Robert J. Flaherty, 1928), la primera película habada que visualizó el poeta en París. En síntesis, para Lobato, “los poetas de la generación del 27 fueron seducidos por el cine” (2008: 93), aunque Aleixandre y Salinas “lo percibieron con menor intensidad y les afectó, únicamente, como espectadores” (93) y, en cuanto a Lorca, Alberti y Cernuda, el trío se vio inmerso en su magia “de tal manera que este nuevo medio de contar historias se convirtió en un elemento de introspección. El cine alimentó su imaginación y, gracias a él, sus temas, vivencias y técnicas se enriquecieron ampliamente” (93).

El caso específico de Cernuda fue analizado por Utrera en *Luis Cernuda. Recuerdo cinematográfico* (2002), donde apreciamos un estrecho vínculo con el cinematógrafo, aunque no tuviese la misma intensidad que en Alberti o Lorca: “Luis Cernuda se sintió fascinado por el mundo de la pantalla y, más o menos, ocasionalmente, dejó su huella cinematográfica en algunos de sus escritos cuando no en cierta correspondencia con sus amigos” (7). Tanto para Utrera, según el cual “la actitud cernudiana ante la pantalla parece estar más próximas a los valores emocionales de un *voyeurista* que al proceder racionalista de un distanciado espectador” (2002: 28), como para Morris (1993) o Gubern (1999), el cine se presenta en Cernuda como una manera de evadirse de la asfixiante realidad, algo que ya podría percibirse en el título de su obra *La realidad y el deseo* (1936): “El título (...) fue casi un manifiesto, una declaración contra

la ingrata realidad y a favor del apremiante deseo, que solo en parte fue colmado por las fantasías cinematográficas” (Gubern, 1999: 110).

Jorge Guillén también mostró una influencia cinematográfica en sus poemas, especialmente en textos dedicados a actrices como Marilyn Monroe (“Cuerpo a Solas”) o Greta Garbo (“Obra maestra”), de los que hablaremos en próximos apartados. Vázquez Abejón, que estudia la presencia del cine en el autor, destaca ciertos poemas donde Guillén utiliza técnicas procedentes del cine:

Caballos en el aire, subtulado como *Cinematógrafo*, es un extenso poema de 105 versos en el que parece que nos describe una visión casi celestial y fantástica del pasar de unos caballos. Recuerda a una escena a cámara lenta (...) De hecho, en relación al cine mudo que se consumía a principios del siglo XX, aparecen referencias léxicas tanto al silencio, al gris y al movimiento en no pocas ocasiones. (...) Por otro lado, el poema *Figuraciones*, subtulado *Antes del sueño* e insertado dentro del libro *Clamor*, nos muestra al yo lírico, único espectador en una sala, evocando la proyección (2017: 34).

A pesar de las diversas publicaciones que relacionan el cine y la poesía en los del 27, y que profundizan en casos concretos como Lorca y Alberti, hay nombres que no suelen formar parte de la mayoría de análisis, o al menos, de los ampliamente conocidos: sucede con Concha Méndez, una figura imprescindible de la generación del 27 que, injustamente y en no pocas ocasiones, se excluye de las investigaciones recurrentes de la generación, especialmente, si hablamos de estudios sobre poesía y cine en España. Para conocer su obra y su vínculo con el séptimo arte, debemos acudir a investigaciones específicas que abarcan la historia de Méndez, como los de Calles Moreno (2014) o Valender (2001). *Sinsombrero* y parte del grupo del 27, la escritora parece ser recordada, en numerosas ocasiones, por ser pareja de Buñuel, amiga de Alberti y Lorca, y esposa de Altolaguirre. Quizás pasa desapercibido, sin embargo, que la poeta contribuyó —y en gran medida— a la difusión de las obras de sus compañeros de generación a través de la edición de colecciones de poesía y revistas como *Héroe*, *Poesía*, *1616* y *Caballo verde para la poesía*, títulos imprescindibles de la época. “La poeta del mono azul” —encargada de manejar la imprenta y vestida con pantalones, cuando aún era extraño ver a una mujer con un atuendo distinto a la falda o el vestido de rigor—, llegó a escribir un guion de cine

en 1927, titulado *Historia de un taxi*. En relación a sus poemas cinéfilos y a los más próximos al entorno urbano y contemporáneo, encontramos piezas clave en “Verbena”, “Cinelandesco”, “Jazz-Band” o “Dancing”, los cuales, en palabras de Calles Moreno, “la sitúan en el eje de la vanguardia y de la modernidad poética española de aquellos años” (2014: 160). La poeta, que “entendió el lenguaje cinematográfico como expresión estética de la vanguardia, en donde confluyen rasgos como la atemporalidad, una nueva sintaxis y ritmos poéticos” (2014: 161), supo adaptarse a los cambios y encontrar un espacio para sí misma y para su poesía:

La irrupción de inventos y nuevas tecnologías (cinema, avión, automóvil...) completó este panorama de modernidad que caracteriza a la vanguardia y que Concha Méndez utilizó y evocó en sus poemas; representaba una ruptura con formas anteriores y anticuadas, privilegiando el cambio en detrimento de lo tradicional, castizo y lugareño, por una sociedad urbana, cambiante y cosmopolita. Los modelos femeninos que aparecen como sujetos poéticos en su poesía a menudo son la representación de la modernidad (2014: 162).

En el ejemplo de uno de los textos citados, “Cinelandesco”, Calles Moreno alude a versos que muestran la voz más actual de una poeta adaptada —y adelantada, como mujer— a su época, que recoge el contraste entre la vida contemporánea, llena de vida y movimiento, y la imagen más tradicional, apegada a la quietud y el silencio:

El “clamor de bocinas vírgenes,/ de palabras dislocadas” es una nueva expresión de la voz poética del hablante lírico femenino. (...) Contrasta esta presencia pública con la imagen burguesa tradicional que apreciamos en el mismo poema: “Las ventanas silenciosas. / Los balcones asomados / a la calle” (2014: 162).

En una entrevista realizada a la poeta en *La Gaceta Literaria*, Méndez aportó su personal visión sobre el cine, al que veía como un medio artístico capaz de brindar numerosas posibilidades: “Las posibilidades que ofrece el Cinema en el terreno artístico son incalculables. Yo pienso que ninguna de las artes conocidas hasta hoy (...) podrán llegar en su desarrollo a lo que este nuevo arte del Cinema” (1928: 6). En otra entrevista cercana recogida por Valender, en el año 1927, habla de su relación y sus aspiraciones frustradas con el medio, especialmente, siendo mujer y viviendo en la España de la época:

Quiero ser, a más de argumentista, director, cineasta. Y digo “quieroser”, porque aún no llegué a dirigir ningún film; no por falta de deseo, ni de preparación para ello, sino por falta de capital. Esto aquí, en España, es un problema. Y más tratándose de poner capital en manos de una mujer. Estamos en un país donde, desgraciadamente, a la mujer no se la considera en lo que pueda valer. (...) Los horizontes, las posibilidades del cinematógrafo son enormes, mucho mayores de lo que se supone. Su universalidad, su indudable influencia, a más de sus fases pedagógica e industrial, hacen de este séptimo arte un valiosísimo instrumento para los países que sepan explotarlo. (...) En España, de cinematografía se sabe aún poco; o por lo menos, falta mucho por aprender (2001: 24).

Además de estudiar la presencia del cine en Méndez, Guillén, Cernuda, Alberti, Lorca, Aleixandre o Salinas, desde un plano general, investigadores como el citado Gubern —uno de los imprescindibles a la hora de abarcar las intersecciones entre la poesía y el cine en España—, ponen de manifiesto que la presencia cinematográfica no solo tenía su eco de manera temática, sino también a través de la inclusión de elementos técnicos que mostraban una influencia del séptimo arte en la poesía española:

El interés de los poetas hacia el cine no era únicamente referencial, sino que alcanzaba a algunos de sus procedimientos técnicos. La fragmentación del discurso, como los planos que segmentan una película; el uso de las palabras o frases mayúsculas, que equivalen al primer plano; las estructuras rítmicas que son también propias del montaje cinematográfico; y el gusto por la imagen y la metáfora (1999: 72).

En torno a estos procedimientos técnicos, más allá de la presencia cinematográfica en la vida y obra de los del 27, según Urrutia (1978), la influencia del cine provoca el surgimiento de diversos tipos de poemas, como muestra en la siguiente clasificación: según su concepción, con los poemas narrativos, poemas sentidos, poemas vistos o poemas visualizados —estos últimos, según él, son los que tienen influencia cinematográfica—; y según el movimiento, con el poema inmóvil, el poema fotográfico, el poema del movimiento retenido y el poema cinematográfico —con presencia del cine en los dos últimos casos—. En cuanto al movimiento, detalla:

En el primer caso la escena en movimiento se ha retenido un instante para reemprender su marcha posteriormente. Se ha fijado la imagen. (...) Como distinto es

el poema cinematográfico, donde la locura del movimiento es absoluta. El poema cinematográfico alcanza sus formas culminantes en ciertas obras surrealistas donde, al movimiento, se añade el cambio de plano y la visualización. Federico García Lorca en su *Poeta en Nueva York* tiene plurales ejemplos (1978: 270).

No obstante, al margen de la concepción de los propios poemas o los diversos elementos cinematográficos incluidos en ellos, es evidente la fuerte influencia del cine en la mayoría de los textos del grupo del 27. Ruiz Noguera, apuntando en esta dirección, evalúa dicho proceso de atracción mutua entre cine y literatura en la década los años veinte, donde sostiene que esta “es casi generalizada en los escritores más jóvenes, especialmente en los que, de una u otra forma, militaban en las distintas manifestaciones de las llamadas vanguardias” (2010: 12). De manera sintética, contempla dicho movimiento y, en concreto, señala a dos personas como principales agitadoras: Ramón Gómez de la Serna, de quien Ruiz Noguera recoge una de sus greguerías donde afirma que “todos los sueños son como las antiguas y primeras películas que vimos de niños en un primer cinematógrafo de Madrid” (2010: 12), y cuya novela, *El incongruente* (1922), tiene al cine como protagonista; y a Ernesto Giménez Caballero, fundador de la ya mencionada *La Gaceta Literaria*, con su respectiva sesión cinematográfica coordinada por Luis Buñuel, y a partir de la que se organizó el Cine-club español con diversas sesiones mensuales, conferencias y recitales (2010: 12). Entre estos actos de acompañamiento a las proyecciones, destaca a García Lorca y Alberti, con sus lecturas sobre lo que más tarde se convertiría en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (2010: 12). Más tarde, mirando más allá del grupo generacional, justifica la evolución de la poesía con temática cinematográfica en paralelo a la propia evolución del cine y sus soportes, aunque muchas investigaciones señalen una ruptura de manera posterior al vínculo generado con los poetas del 27:

Circula frecuentemente en algunos trabajos de investigación y sobre todo en manuales (que son los que terminan por fijar y transmitir los clichés) la idea de que aquella efervescencia cinematográfica desaparece por completo en la poesía posterior a la guerra civil, y que es el llamado grupo de los novísimos el que la recupera. (...) Antes y después del grupo de Castellet, las referencias son abrumadoras. Se ha dicho que la novedad está en que el enfoque es otro: pasar de ser algo meramente referencial en el poema a ser, para los poetas, “referencia en su organización vital y cultural” (Ruiz

Noguera, 2010: 14-15).

1.2.2. Aprendiendo a convivir con el cine: la poesía cinematográfica de mediados del siglo XX

Del “yo nací, respetadme, con el cine”, de Rafael Alberti, pasamos al “yo nací, respetadme, con el cine sonoro/ y ahora, francamente, prefiero el cine mudo./ Las palabras estorban y el silencio es de oro”, de Aquilino Duque (*Viento de cine*, 2002: 365). El respeto por la tradición poética no se pierde, pero tampoco se deja de mirar al cine desde los ojos de la poesía. Aunque las palabras parezcan estorbar en la gran pantalla y muchos autores busquen el halo de magia de las películas mudas y sus protagonistas, los poetas que escriben a partir de mediados de siglo, dan cabida a un nuevo tipo de fascinación mucho más centrado en el homenaje al contenido, así como a los nuevos protagonistas del cine de la época. Por ello, de manera previa al análisis de los primeros estudios que abarcan, específicamente, la influencia del cine en la poesía española, y de las antologías que recopilan los poemas con temática cinematográfica hasta inicios del siglo XXI, queremos saber qué sucedió tras esta etapa en la que el cine se vivió con fascinación ante el medio y los avances técnicos, propiciando el mito y la devoción popular, y en la que parecen detenerse la mayoría de las investigaciones. Al hilo de la apreciación que realizaba Ruiz Noguera, Sánchez Noriega también considera que existe una relación constante entre la poesía y el cine, incluso después de la generación del 27, como sucede con la generación del medio siglo:

Se puede establecer toda una fenomenología acerca de las relaciones de los escritores y el cine, desde la admiración o el rechazo inicial con que se enfrentaron aquellos formados en una época precinematográfica, a la fascinación que ejerció en otros o los sucesivos desencuentros en que se han visto muchos de ellos. (...) La generación del medio siglo sobresale por su cinefilia y consideración habitual del cine como hecho cultural y artístico (2010: 7).

Igualmente, en el terreno más amplio de los vínculos fílmico-literarios, Sánchez Noriega vuelve a señalar a la generación del medio siglo como punto clave en la relación entre la literatura y el cine:

Con la generación del Medio Siglo surgen escritores cinéfilos para quienes el cine, ahora mejor considerado y ubicado claramente en el espacio de la cultura y la expresión artística, forma parte de la memoria personal y del imaginario colectivo. (...) En esa generación se dan algunas figuras de escritores-cineastas, creadores que se encuentran tan cómodos en un medio como en otro y para quienes no existe rivalidad alguna entre las dos formas expresivas (2010: 21).

De esta época, Sánchez Noriega cita a Manuel Puig (1932-1990) o a Juan Marsé (1933-2020) como un ejemplo de autores “cuya literatura sería inexplicable sin una o varias dimensiones del universo del cine (estrellato, memoria cinéfila, personajes, estereotipos de géneros... hasta las estructuras narrativas” (2010: 11). Además, en la figura de escritor-cineasta considera a Fernando Fernán-Gómez (1921-2007), que reúne las condiciones de actor, director y guionista, o a David Trueba (1969), cineasta y escritor que también ha adaptado obras ajenas, como *Soldados de Salamina* (2002).

No obstante, en el terreno específico del género poético, observamos que tampoco hay una desconexión entre los poetas y el cine: muestra de ello es el caso de Manuel Pacheco (1920-1998), situado en la generación del 50, tanto por motivos cronológicos como estilísticos. El ejemplo de este autor es destacable, pues no solo dedicó poemas al séptimo arte, sino que escribió sobre cine de manera monográfica, en un libro titulado *El cine y otros poemas*. Pacheco recibió influencias de escritores como Juan Ramón Jiménez, los poetas de la generación del 98 y del 27, de manera que también bebió del surrealismo y las vanguardias. Ya en *Para curar el cáncer no sirven las libélulas* (1972), de manera previa, también se percibía el influjo cinematográfico de las actividades que se desarrollaban en el cineclub de la Sociedad Económica de Amigos del País, de Badajoz, ya a comienzos de los años sesenta. Según García Fuentes, quien prologa su obra, *El cine y otros poemas* “fue el epítome (...) de este entusiasmo por el séptimo arte” (2016: 12). Pacheco empezó a compartir sus primeros textos cinéfilos en revistas literarias, como es el caso de “Las gotas de poesía de Mac Laren”, recreaciones de algunos documentales rodados por el director de cine británico. Años más tarde, muchos de estos textos formarían parte de *El cine y otros poemas*. García Fuentes recalca que “se han pasado ya los años de la fascinación por el hecho cinematográfico en sí” (2016: 12), tal y como señalamos, y explica del siguiente modo el enfoque con el que

Pacheco escribió este poemario, nacido de su pasión por el cine como arte, mucho más allá que como un simple entretenimiento:

El procedimiento que caracteriza la práctica totalidad de los poemas correspondientes al mencionado espectáculo es casi siempre el mismo: tras el visionado de la película, la asunción de la emoción que le produce y la reflexión que le suscita, brinda su reacción en forma de poema. Los versos de Pacheco surgen como fruto de la consideración del cine como arte, como comunicación, antes que como mero espectáculo o divertimento. El cine comercial no le suscita tanto interés. (...) Nuestro autor enfoca su poema hacia películas y directores concretos que han provocado su interés (2016: 13).

Así lo expresaba también el propio autor, que hacía referencia al cine como un arte y elogiaba a los directores, a quienes consideraba poetas:

El Cine aplica la magia de la Poesía sobre la sábana de los sueños y si ha saltado las barreras del entretenimiento para convertirse en un Arte, ha sido gracias a las investigaciones que (...) han hecho sus grandes directores, que son, sin ningún género de duda, poetas de la imagen. (...) Ver este Cine es como leer un poema, sin el esfuerzo que cuesta casi siempre penetrar en la Poesía (2016: 19).

Desde esta perspectiva, los destinatarios de sus versos eran aquellos directores admirados: tras cada título de poema, Pacheco dedicaba el texto a cineastas como Mac Laren, Fellini, Bergman —en tres ocasiones—, Resnais, Tanner, Pasolini, Jacopetti, Murnau, Boorman —dos veces—, Saura, Bresson y Buñuel —tres veces—, al que aludía como el “poeta del cine” (2016: 48). A continuación, podemos ver dos fragmentos de los poemas dedicados a Buñuel y a Bergman, directores sobre los que escribía de manera recurrente:

Manuel Pacheco

“Las huellas del perro andaluz”

Al poeta del Cine: Luis Buñuel

I

El hombre ha perdido la luz de la infancia
los niños ya juegan
a los niños les cargan las carteras de libros pesados
que domestican la salvaje verdad de la PALABRA.

II

Un ojo mira los cielos de la noche
una mano afila la navaja de afeitarse
la luna brilla en la fábula del cielo
y su luz de leche fría ilumina el ojo azul de la muchacha.

(...)

Y el hombre quiere conservar su infancia y con
su vestido de niño se sumerge en la placenta del SUEÑO y el hombre
que ha matado al NIÑO le grita que es la hora de romper todos los
juguetes y le arranca los vestidos y le castiga contra la pared con
los brazos en cruz y un pesado libro en cada mano.

Los libros se convierten en pistolas que disparan contra el hombre
que ha querido asesinar la

LIBERTAD

DE

LA

POESÍA.

(El cine y otros poemas, 2016: 48-49)

Manuel Pacheco

“Poema para oír el silencio”

A Bergman por *Gritos y susurros*

El paisaje impasible bello
contempla indiferente el cuerpo crucificado de AGNES.
La pintora de la deformación está dentro de los espejos
y sus pinceles de pelos de telarañas de otoño
difuminan la cara de la enferma.

(...)

KARIN ardiendo en el frío que le brota de los muslos

(...)

MARIA llameante

abierta hacia las manos del Doctor que recrea su deseo en la sádica
descripción de las invisibles arrugas de su rostro.

(...)

Muere la enferma encerrada en la circunferencia de la soledad

y la cara de pueblo de ANNA

abrazo en su desnudo el sueño de su hija.

(*El cine y otros poemas*, 2016: 32)

A través de estos poemas que Pacheco dedica, de manera explícita, a dos reconocidos cineastas, apreciamos una evolución evidente hacia la naturalidad señalada: el elogio al cine está presente en los poemas, pues las referencias a películas o a sus creadores son evidentes, desde el propio nombre del texto o el epígrafe que lo acompaña.

Sin embargo, el autor se centra en los títulos fílmicos que le interesan, borrando el fanatismo y la devoción centrada únicamente en el medio, en sus protagonistas. Como indicaba García Fuentes, Pacheco consideraba al cine como un arte y reflexionaba sobre él, centrándose en el contenido, en las emociones y las ideas que surgen a partir de su visualización, algo que ya marca una diferencia notable con respecto a los poemas que predominaban en las generaciones literarias previas. En los versos dedicados a Buñuel, percibimos imágenes que podemos identificar con las de su película, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), desde el inicio del texto: “la luna brilla”, “una mano afila la navaja”, junto a “el ojo azul de la muchacha”, mientras observamos cómo una nube corta la luna y cómo el propio Buñuel aparece en escena cortando el ojo de una mujer con una navaja. Si el director sugería el rasgado de la mirada convencional para dar paso a la mirada interior, en una película destacada para la época surrealista en España, Pacheco expone al hombre que ha perdido su mirada interior, “ha perdido la luz de la infancia”, que intenta domesticar “la salvaje verdad de la PALABRA”, destacada en mayúsculas, al igual que lo hace en términos clave como “SUEÑO”, “NIÑO”, “LIBERTAD DE LA POESÍA”. Pacheco traslada el ambiente onírico y surrealista de la película al propio texto y lleva hacia el poema fragmentos de su contenido, cuyas imágenes vincula con la reflexión que este suscita en el poeta y que, posteriormente, sitúa frente al lector a través de las palabras. En los versos dedicados a Bergman, reconocemos, de nuevo, términos que destacan en mayúsculas, correspondientes a los nombres de las protagonistas del *film*: Anna, Agnes, María y Karin. Una vez más, las imágenes se extraen del contenido de la película para viajar hacia el contenido del poema, donde el lector asiste a la particular proyección de Pacheco. Si Pacheco afirmaba, como ya expusimos, que “ver este Cine es como leer un poema”, leer sus poemas podría equipararse con ver el cine propuesto por el autor, pero no desde una pantalla, sino desde la página escrita.

En este camino de tránsito entre la década de los veinte y la etapa de los novísimos, siguiendo con el enfoque de devoción ante las películas, actores y actrices, algunos autores dedicaron apartados concretos de poemarios en los que se ubican homenajes al cine y a sus intérpretes. Sucedió en el caso de *Entreacto* (1954), de Gabriel Celaya:

Libro de composiciones en verso corto, dividido en breves y muy diversas partes, en él predomina el tono ligero, el sesgo irónico y humorístico ya explorado con

anterioridad. Agrada y sorprende —tan lejos ya los años veinte y sin haber irrumpido aún nos “novísimos”— la sección “Cine retrospectivo” con el recuerdo a la Bertini, Charlot o Tom Mix (Rodríguez Fischer, 1990: 43).

Con los novísimos, y continuando con una progresiva asimilación del cine como parte de la vida cotidiana, siguen evidenciándose cambios progresivos que reflejan la manera en la que los poetas perciben el medio: va desvaneciéndose el deslumbramiento ante la máquina, característico de las vanguardias, que se sustituye por una actitud de naturalidad, parte de la propia vida de los ciudadanos, de los escritores, de los poetas, aunque aún se mantenga cierta mitomanía y devoción que va redirigiéndose hacia sus protagonistas. Peña Ardid se detiene en este punto, señala esta transformación vital que se refleja en la poesía, y cita un poema del novísimo Martínez Sarrión como ejemplo de ello:

A partir de los novísimos —Pere Gimferrer, Antonio Martínez Sarrión, Manuel Vázquez Montalbán, Ana María Moix— buscará en el cine un espacio de referencias temáticas, objeto de homenajes y evocación de mitos. Desaparece, sin embargo, la novedad del cine como máquina óptima y su universo de ficciones —filmes, escenografía, personajes— se integra como parte del imaginario colectivo que el poeta comparte con el lector. La temática que surge en los poemas españoles ligada a la memoria quedó magníficamente plasmada en el poema de Antonio Martínez Sarrión “El cine de los sábados” (2006: 183).

Algunos de estos nombres mencionados por Peña Ardid también se repiten en otros estudios, como en el de Gutiérrez Carbajo, *Literatura y cine* (2016). El autor apunta hacia esta época afirmando que “en los poetas de posguerra, la influencia más acusada del cine se ha producido en la generación de los novísimos” (2016: 120). De igual modo, alude al prólogo de la antología de Castellet, quien expuso la importancia que tuvo el séptimo arte en los poetas del grupo:

José María Castellet titula significativamente uno de los apartados del prólogo a su antología “De Yvonne de Carlo a Ernesto Guevara”, y considera, entre los elementos de su formación, las películas americanas de la Fox, la Metro y La Universal

de las décadas de los 40 y 50 y las comedias musicales como *My Fair Lady*, *Camelot*, *Kismet*, etc. (2016: 159-160).

En este sentido, Gutiérrez Carbajo (2016) alude a algunos de estos poetas del grupo de los novísimos, en los que contempla textos y obras con clara inspiración cinematográfica. Ejemplo de ello podemos encontrar en autores como Vázquez Montalbán, con “Nunca desayunaré en Tiffany”, “Suave es la noche” o “¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo?... ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!”; Martínez Sarrión, con el poema citado por Peña Ardid, “El cine de los sábados”; o Gimferrer, con su libro *Cine y Literatura* (1985), y con poemas como “Oda a Venecia ante el mar de los teatros” o “En las cabinas telefónicas...”. A continuación, reproducimos algunos fragmentos de estos poemas, recogidos en las antologías sobre cine que han ido publicándose recientemente:

Manuel Vázquez Montalbán

“¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo?... ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!”

El pan era negro o blanco

el aceite verde-lodazal

caquis los recuerdos

Yvonne de Carlo

era el technicolor.

(*La dolce vita*, 2010: 119-120)

Antonio Martínez Sarrión

“El cine de los sábados”

maravillas del cine galerías

de luz parpadeante entre silbidos

niños con sus mamás que iban abajo

entre panteras un indio se esfuerza

por alcanzar los frutos más dorados

ivonne de carlo baila en scherezade

(*La dolce vita*, 2010: 117)

Pere Gimferrer

“En las cabinas telefónicas...”

En las cabinas telefónicas

hay misteriosas inscripciones dibujadas con lápiz de labios.

Son las últimas palabras de las dulces muchachas rubias

que con el escote ensangrentado se refugian allí para morir.

(...)

Músicas de otro tiempo, canción al compás de cuyas viejas

notas conocimos una noche a Ava Gardner.

(*Litoral*, 2003b: 42)

A partir de estos fragmentos, observamos numerosas referencias a actrices como Ava Gardner o Yvonne de Carlo —presente en el texto de Martínez Sarrión y Vázquez Montalbán—, que se perciben en el contenido del poema, aunque no sean ellas el objeto principal del texto. Así mismo, regresando al estudio de Gutiérrez Carbajo, el autor apunta a la “vocación poética” de Guillermo Carnero, o a Vicente Molina Foix y a Jenaro Talens, “que han abordado desde el punto de vista teórico las técnicas y procedimientos del séptimo arte” (2016: 160). De manera posterior, Gutiérrez Carbajo cita a Luis Alberto de Cuenca y a su “Serie negra”, perteneciente a *La caja de plata (1979-1983)*, donde “los recursos fílmicos son frecuentes” (2016: 161), al igual que sucede de manera explícita en “El editor Francisco Arellano, disfrazado de Humphrey Bogart, tranquiliza al poeta en un momento de ansiedad recordándole un pasaje de Píndaro, Píticas VIII 96”, de la sección “La brisa de la calle”, ubicado en la misma obra:

Se reflejó una luz en el letrero
de la calle, testigo de mi ruina,
y de un coche surgió una gabardina
y los ojos de un tipo con sombrero.

Se acercaba, venía a hablar conmigo.
Mi aburrido dolor le interesaba.
Con tal de que no fuese un policía...

“Somos el sueño de una sombra, amigo”,
me dijo. Y era Bogart, y me amaba;
y era Paco Arellano, y me quería.

(1985: 126-127)

En una escena que bien podría extraerse de la película *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), el amigo del poeta, Paco Arellano, forma parte del contenido del texto, mezclándose con la ficción que representa Humphrey Bogart. Sobre *La caja de plata* escribe también Pedro Plaza, que señala a Luis Alberto de Cuenca como el primer autor en lengua hispana que introduce la temática del cine negro norteamericano en la poesía —especialmente, en la citada “Serie negra”— con “poemas de corte detectivesco y bastante oscuro, misterioso” (2020: 377). La relación del poeta con el mundo cinéfilo no se limitaría a este ejemplo, sino que continuaría presente en sus obras, como sostiene Plaza, que recoge otro título donde hallamos una fuerte presencia cinematográfica: “En el poemario *La vida en llamas*, XXVII Premio Ciudad de Melilla, hay, incluso, una sección —la segunda— maravillosamente titulada Carteles de cine” (2020: 379).

Muchos de estos textos, en los que escritor muestra una evidente influencia fílmica, se recogían, años más tarde, en *Un alma de película de Hawks. Poemas de cine*

(2015). El verso que daba forma al libro se ubicaba en “Bébetela”, extraído de *Sin miedo ni esperanza*, como observamos en el siguiente fragmento del poema:

Dile cosas bonitas a tu novia:

“Tienes un cuerpo de reloj de arena

y un alma de película de Hawks”.

Díselo muy bajito, con tus labios

pegados a su oreja, sin que nadie

pueda escuchar lo que le estás diciendo.

(2002: s.p.)

Por otro lado, una reseñable relación entre la poesía y el cine la ubicamos en Gimferrer. Ana María Díaz Pérez, centrada en la figura del escritor, apela a numerosos factores que definieron su precoz interés por el mundo cinematográfico: el intento de novelizar la película *Far-West* (1972) desde una edad temprana, la lectura de *Cahiers du Cinéma*, la participación en publicaciones como *Film Ideal* —siguiendo el modelo de la revista francesa mencionada—, su vínculo con el cine-club Monterols, sus reseñas cinematográficas incluidas en *Dietari* (1982-1991), o sus reflexiones en el ensayo *Cine y Literatura* (1985). Esta autora se adelanta a la publicación de *La muerte en Beverly Hills* a partir del análisis de “Un poema para Raoul Walsh”, el único poema que apareció en *Film Ideal*: en estos versos dedicado al director, ya se halla una evidente influencia del cine en su obra, tanto en su temática como en sus procedimientos técnicos:

Inserto en la obra *Arde el mar* (1966), es previo a la concepción de *La muerte en Beverly Hills* (1968), y muestra por lo tanto un temprano interés por el estudio de las técnicas cinematográficas, que debe tenerse en cuenta como precedente de sus siguientes poemarios. Asimismo, las referencias a la gran pantalla no solo se afianzarán en el autor como una crítica culturalista y kitsch a la poesía previa, sino que constituirán una parte fundamental de su poética en cuanto autodescubrimiento del yo a través del juego de máscaras modernista (2018: 25).

En cuanto a los elementos técnicos, Díaz Pérez evidencia el acercamiento del escritor a elementos como la simultaneidad, el uso de la imagen y otras técnicas plásticas que se podrían asimilar en el lenguaje fílmico y poético (2018: 26). Además, señala una influencia que se muestra en tanto que “vertebra su poética con rasgos que encuentra paralelamente en el séptimo arte, como son el devenir temporal proyectado en imágenes, la ambigüedad o la nostalgia” (2018: 27). En torno a los géneros cinematográficos o a los temas recurrentes que se cuelan en sus textos, Díaz Pérez destaca una crítica social innata dentro de su poética, la cual se ve reflejada en sus preferencias cinematográficas:

La crítica social implícita en la producción walshiana del cine de gánsteres, (...) inherente a la evolución del género negro, habría de servir inevitablemente a Gimferrer, no solo como construcción de un imaginario en la ficción, como se observa en *La muerte en Beverly Hills*, sino como expresión de un descontento real con su entorno (2018: 28).

De este modo, a partir del análisis de la obra citada, Díaz Pérez afirma que el cine “aparece entonces como contenido, pero también como continente del mensaje del poema, en pos de una reflexión del devenir del tiempo y la contingencia del hombre” (2018: 36). En el diario *Terrasa Información*, Gimferrer escribió, de manera semanal, críticas sobre los estrenos cinematográficos en las salas de la ciudad, además de información sobre películas, aspectos históricos y técnicos de sus argumentos, o datos sobre sus directores. En otros trabajos que indagan en el fuerte vínculo del autor con el medio cinematográfico, como en el de Geronès, que estudia la faceta de Gimferrer “como cinéfilo, crítico, teórico y amateur del cine” (2013), *Cine y Literatura* supone una exposición de lo que el séptimo arte y la literatura pueden tener en común, donde descubrimos cómo, desde sus inicios, Gimferrer encuentra en el cine “un espléndido recurso para el imaginario, para su fantasía (que se proyecta en la atmósfera recreada por sus palabras, tanto en verso como en prosa) pero también para los aspectos teóricos en los cuales fundar y potenciar la lógica de la misma imaginación” (2013: 118). En este ensayo, del que hemos reproducido algunos fragmentos en los que el autor reflexiona sobre las posibilidades expresivas del medio, Gimferrer aborda cuestiones como la unión entre cine y novela o cine y teatro, incidiendo en las dificultades para adaptar una historia al medio cinematográfico:

Cuando se habla de obtener una equivalencia en el resultado estético respectivo —esto es, en última instancia, en el efecto producido en quien recibe la obra, como lector, ya como espectador fílmico— nos estamos refiriendo, precisamente, al hecho de que una adaptación genuina debe consistir en que, por lo medios que le son propios —la imagen— el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal —la palabra— produce la novela en el lector. No reproducir o mimetizar los recursos literarios, sino alcanzar, mediante recursos fílmicos, un resultado análogo —ya que no siempre idéntico— al obtenido precisamente en el libro por aquellos (1999: 63).¹

Si estudiamos a los novísimos y profundizamos en la importancia que tuvo el cine para autores como Vázquez Montalbán, Martínez Sarrión o Gimferrer, Peña Ardid señala el papel relevante del séptimo arte en la vida y obra de diversas escritoras españolas: “Aunque pocas hayan ejercido la crítica propiamente dicha, las escritoras se han ocupado del cine como tema y estímulo creativo de ensayos, novelas, poemas, y (...) el testimonio de su experiencia vital y de sus observaciones” (2011a: 347). Como muestra de ello, Peña Ardid apunta a algunos poemas —recogidos todos ellos, de igual modo, en la antología *Viento de cine*— de autoras como María de la O Lejárraga (“La linterna mágica”1900), Carmen Conde (“Oda al Gato Félix, 1929; “El cine en la playa”, 1934) o Sánchez Saornil (“Cines”, 1996). En el caso de esta última autora, Peña Ardid la señala como “la única poeta que militó en las filas del ultraísmo, es una de las primeras voces poéticas que toman el cine como estímulo de imágenes y metáforas relacionadas con el nuevo orden de la visión y sus simulacros” (2011a: 352). Jones, por su parte, ahonda en la presencia del cinematógrafo en la lírica ultraísta de la poeta (2010), y apunta a textos de la autora en los que “el mundo cinematográfico y la realidad se confunden en la imaginación de la poeta que usa estas imágenes como metáforas para reflexionar sobre su propia obra y el mundo moderno en el que se encuentra” (2010: 6), como podría ser el ya mencionado “Cines”, cuyo fragmento compartimos a continuación:

La ventana pantalla cinemática

¹ Hay posturas más recientes que se oponen a esta visión (cercana al *fidelity criticism*) de las adaptaciones, como las de Barbara Zecchi (2012), Robert Stam (2014) y Rafael Malpartida (2018).

reproduce su película inmortal

en los espejos.

La cinta se fragmenta a cada paso

y se barajan los episodios.

Los actores son siempre distintos.

Tú y yo actores anónimos

Un día pasaremos ante el objetivo

La calle llena el cuarto

(*Viento de cine*, 2002: 39)

La poeta se asoma a la ventana, vinculada con la pantalla cinematográfica, desde donde observa ese mundo moderno, en movimiento, con sus actores “siempre distintos”. La fascinación por los nuevos cambios, el cine y el movimiento, al igual que en los textos analizados de los autores del 27, también se refleja los de las poetas como Sánchez Saornil, tal y como apreciamos en este ejemplo. Desde el estudio de Peña Ardid, igualmente, se destaca el nombre de Rosa Chacel, miembro de la generación del 27, en la que “caló de forma más honda y permanente —no hay que olvidar su formación de Bellas Artes— el impacto del arte nuevo (‘El cine es el alma en pena de un arte plástico. Es un arte plástico sin plasmar’) se dice, cual grueguería ramoniana, en *Estación, ida y vuelta*” (2011a: 354). Durante la posguerra, la dificultad para acudir al cine comienza a hacer mella en las escritoras que vivieron el régimen y la censura franquista, a lo largo de las dos generaciones siguientes:

Las narradoras y poetas formadas antes de la guerra civil —Dolores Medio, Carmen Laforet, Elena Quiroga, Elena Soriano, Concha Zardoya, además de Mercè Rodoreda—, pero que, en su mayor parte, comienzan a publicar a principios de los años 50, o las autoras más jóvenes del medio siglo: Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Josefina Rodríguez, Concha Alós y María Victoria Atencia. Aunque nos faltan conocimientos sobre la cuestión, me atrevería a señalar que, salvo en el caso de Martín

Gaite, el medio cinematográfico no tendrá un papel tan decisivo en la formación estética —otra cosa es la formación sentimental— y en la labor creativa de estas autoras como sí lo tuvo, según hemos visto, en Rosa Chacel (2011a: 357).

Avanzando hacia la década de los 60, el agotamiento de la estética realista es un punto clave para entender una orientación hacia formas experimentales, donde Peña Ardid señala una apertura de la poesía “a un universo de referencias culturales en el que los *mass media*, y especialmente el cine —aunque también la fotografía y la televisión—, adquieren una importancia que aún no ha decrecido” (2011a: 362). Sin embargo, Peña Ardid afirma que “no cabe establecer divisiones tajantes entre grupos generacionales” (2011a: 362) y cita el ejemplo de *Marta & María* (1976), de María Victoria Atencia, donde “el cine asoma como estímulo creativo de sus breves poemas” (362). Aproximándonos hacia una perspectiva actual, aunque la desarrollaremos en siguientes apartados, Peña Ardid destaca la influencia de los postulados feministas en la posición de muchas escritoras como espectadoras de cine:

Unas espectadoras a las que el interés por el medio no impide señalar las exclusiones inherentes a los modelos hegemónicos de representación y al *glamour* de estereotipos que no solo siguen representando a las mujeres en los papeles tradicionales, marcados por la pasividad y la impotencia, de víctimas, seductoras y objetos sexuales, sino que también invisibilizan cualquier tratamiento serio de la homosexualidad femenina (2011a: 362).

1.2.3. “Aprendiendo a gestionar la fantasía”

Dirigiéndonos hacia un estado actual de estudio de los vínculos entre cine y poesía en España, nos vamos acercando a trabajos como la antología *Viento de cine* (2002), dirigida por José María Conget, de la que hemos extraído algunos poemas y que exploraremos con mayor profundidad en el siguiente apartado, pues se trata de una obra imprescindible para entender y comprobar todas estas transformaciones. En ella, Conget señala a los novísimos, al igual que Peña Ardid y Gutiérrez Carbajo, como un punto de encuentro fundamental entre poesía y séptimo arte: la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) se convirtió “en emblema de una sensibilidad poética que en el cine volvía a encontrar un manantial inagotable de estímulos culturales y sentimentales”

(2002: 15). Aunque Ruiz Noguera ya apuntaba que esta relación no se perdió en ningún momento (2010), autores como Conget sostienen el regreso a una relación más intensa durante la actividad que mantuvieron los escritores de esta época. Por otra parte, en otro material imprescindible como son los números de la revista *Litoral* dedicados al cine, Saval también se refiere a esta progresiva asimilación del medio cinematográfico que, como decimos, va formando parte de la vida personal y poética de los autores y las autoras, y se va percibiendo, del mismo modo, un cambio paralelo en el propio tratamiento que los poetas hacen del cine, donde este aparece con mucha mayor naturalidad:

A partir de los años treinta y cuarenta, el cine se incorpora de modo natural a la literatura y aquella fascinación, que no desaparece, se expresa de una forma tal vez más compleja, a partir de la incorporación de imágenes y argumentos. En la postguerra (...) la poesía española que surge en este “tiempo de silencio” no se olvida de las referencias cinematográficas; ciertos actores, algunas secuencias de películas o, simplemente, la oscuridad de la sala y el poder de seducción de las imágenes están en el origen de algunos poemas (2003b: 23).

Además de esta y otras recopilaciones que comenzarán a surgir a inicios del siglo XXI y que nos van aproximando a nuestro estudio, encontramos el ejemplo de *Poesía en el campus*, publicado a finales de los años noventa en el seno de la Universidad de Zaragoza con la coordinación de María Ángeles Naval. En el número 36, dirigido por Carmen Peña Ardid, el texto de Juan Luis Panero narra la importante presencia del cine en sus vivencias personales. Tomamos este texto como ejemplo de la experiencia de muchos poetas que desarrollaron sus obras durante la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI, que crecieron con el cine y encontraron en él numerosos vínculos con su propia vida:

Estoy viendo en un cine la película Solo ante el peligro. Al terminar —no lo puedo explicar bien— he comprendido que el cine cuenta, cronológicamente, una historia. Que no es una simple sucesión de escenas divertidas, cabalgatas y señoras guapas para olvidar una tediosa tarde de domingo. Tenía diez años y empezaba mi rudimentaria afición por el invento. Mi vida se llenaría de cine: actrices, actores, más tarde, directores. (...) Mientras —de un modo bastante misterioso—, el cine viene a mí.

Ruedo *El desencanto* y ahora otra película. Películas testimoniales, que testimonian poco, bastante menos que algunos poemas, pero ésa es otra historia. Del cine, cumplidos mis cincuenta años, solo me queda el recuerdo de los ojos de Ava Gardner —una noche en un bar de Madrid— y el descubrimiento de que el único director que aún me apasiona —y que todavía no he mencionado— se llama Max Ophuls (1996: 31).

Panero escribía sobre cine desde su propia mirada, poniendo de manifiesto la relación tan personal que la ciudadanía comenzó a establecer con él y que, inevitablemente, también experimentaron los poetas: el profundo vínculo conectaba la vida con las imágenes de la gran pantalla, donde los actores y las actrices pasaban a convertirse en referentes, en compañeros, y se integraban en su memoria, pero también en el imaginario colectivo. Ese vínculo, muy estrecho en algunos casos, trascendía el espacio privado y se plasmaba en el literario. Además de este texto reflexivo, Panero incluye un poema inédito, “Tal como éramos”, donde se plasma este nuevo enfoque cinematográfico de los poetas, que progresivamente adoptaron una mayor naturalidad conforme se aproxima el final del siglo XX:

Juan Luis Panero

“Tal como éramos”

Ingrata la vejez, aburridos sus símbolos
—sin valor literario— demasiado previstos.
Solo queda —cada día más rara— la sorpresa
de un inesperado momento redivivo,
como hace un rato, mirando la televisión.
Una desgastada película de otro tiempo
—horrendo doblaje, relamidos colores—,
la penetrante estupidez de los anuncios.
Sin embargo, él y ella —años después de separarse—
se encuentran en la puerta de un hotel,

en Nueva York, se reconocen, dicen alguna frase vulgar
y se separan, esta vez para siempre.
Repetida la escena, banal la historia,
pero, quizás, toda mi vida puede resumirse en esa imagen.
Melancolía de los sueños perdidos
—entre marcas de automóviles y detergentes— en el cristal infinito
de un insomne televisor nocturno.

(inédito, *Poesía en el campus*, 36, 1996: 33)

El título del poema se corresponde con el de la película, *Tal como éramos* (*The Way We Were*, Sydney Pollack, 1973), pero también se relaciona con la vida: el autor, desde el inicial “ingrata la vejez”, se muestra a sí mismo visualizando una película desde el propio salón de su casa, “mirando la televisión”. En este poema, ubicado en la década de los noventa, Panero alude a una película americana de los setenta: la mirada hacia el pasado en el ámbito fílmico, igualmente, se corresponde con una mirada hacia el pasado en el plano vital del autor. El cambio es notable en este espacio cinematográfico dibujado: si los poetas previos aludían a las salas de cine y a la magia del cinematógrafo, el cine ahora se transporta hasta la propia casa, hasta la más absoluta intimidad. Desde este espacio privado, Panero cita imágenes de una película que sirve como pretexto para expresarse a sí mismo, para hablar de la “melancolía de los sueños perdidos”, para retratar su vida a través de las imágenes proyectadas en una pantalla, afirmando “toda mi vida puede resumirse en esa imagen”. De este modo, los escritores no dejan de hablar de cine en sus versos, pero comienzan a señalar aquello que ven como una forma de explicarse a sí mismos. El séptimo arte parece ir perdiendo su protagonismo como objeto de deseo y fascinación para ir transformándose en un acompañante, en un elemento más del espacio vital de aquellos que escriben poesía mirando hacia la pantalla, pero también mirando hacia dentro.

En el mismo número de la revista, distinguimos un extenso poema en prosa del poeta Manuel Vilas, titulado “América (un anecdotario)”, donde realiza un profundo

recorrido que viaja desde Robert de Niro a Felini, Kafka, Clint Eastwood, Kubric, John Wayne y numerosas películas, directores y e intérpretes que pasan por el filtro personal del autor, quien afirma:

No quedaba otro remedio: había que matarlos a todos. Esta es la única frase que vale la pena. Es la frase de El último hombre. Es la frase de Leone, de Peckinpah, de Scorsese, de Walter Hill. Es la que jamás dijo el Wayne de Ford. Es la frase por la que yo voy al cine, porque la digan rostros diferentes en tiempos paralelos. Para que la digan con la firmeza de un revólver humeante y para que veamos el boquete de la bala, para que sepamos cómo se tensa un brazo que va a disparar contra cuerpos que bailotean cuando les entra el plomo ardiente (1996: 29).

De este modo, Manuel Vilas lanza una mirada poética hacia la historia del cine, narrada desde una mirada personal: “Es la frase por la que yo voy al cine”. En este texto, un ejemplo más del nuevo enfoque con el que la que poesía abrazará al cine, muestra cómo los autores comienzan a ver el séptimo arte con perspectiva: citan películas, creadores e intérpretes, pero ya desde una visión personal, desde una opinión propia donde conectan la experiencia cinematográfica con la propia vida. Así lo observamos en otros creadores nacidos a partir de los años cincuenta: algunos de estos ejemplos los estudia Julio Neira en *Histórica poética de Nueva York en la España contemporánea* (2012), donde contempla la ciudad como epicentro de la modernidad desde inicios del siglo XX. Este lugar, símbolo del progreso, es el motivo que retrata Neira a la hora de seleccionar poemas que tienen a Nueva York como tema principal, aunque resultan interesantes en nuestro estudio por las claras referencias cinematográficas que también aparecen en algunos de ellos: “Desde los años treinta el cine ha sido una fuente excelente para conocer Nueva York y su intrahistoria en todo el mundo. A principios del siglo XXI la iconografía cinematográfica sigue estando muy presente en la poesía neoyorquina escrita en España” (2012: 292). Neira recoge el ejemplo “T & C”, de Juan Cobos Wilkins (1957), cuyo poema está dedicado a la joyería “Tiffany & Co” en la que se compra “el regalo envuelto en una caja azul que el protagonista —la referencia a la película *Breakfast at Tiffany's* (...) es evidente— desenvuelve en el avión de regreso” (2012: 288). Podemos apreciar otros versos, como los de Julio Castelló (1963), donde se reúnen “identificadores

culturales, iconográficos (cine y fotografía), musicales, literarios, etc., de la ciudad” (2012: 288):

Juan Cobos Wilkins:

“T & C”

La caja azul.

Una pequeña caja azul celeste,

como la piscina clorada de la infancia.

(...)

Estás ante el escaparate

de ese lugar en el que nada malo

puede suceder.

(...)

(En el avión,

mientras el último sol rasa en el ala,

Desenvuelves la caja azul celeste.

En su tapa se lee:

Tiffany & Co.

Y nada malo puede suceder).

(Histórica poética de Nueva York en la España contemporánea, 2012: 321-22)

Julio Castelló

“Skylines”

New York The City herida o rascacielo

la aguja del Empire State la espera

de Cary Grant Manhattan y en la acera

Woody y su clarinete van de duelo
 envidia y odio zona cero vuelo
 por los aires un Ícaro de cera
 Splash La Libertad rígida y huera
 con Chaplin emigrante sombra o velo.

(*Histórica poética de Nueva York en la España contemporánea*, 2089: 289)

Las referencias —explícitas en el poema de Castelló e implícitas en el de Cobos Wilkins—, mezclan el entorno urbano de Nueva York dibujado por los poetas a través de imágenes extraídas de películas o con personajes, actores y directores que aparecen en la escena. La incorporación del cine en el texto de una manera natural evidencia, una vez más, un espacio contemporáneo donde los poemas contienen referencias fílmicas, e incluso tejen historias simbólicas junto a ellas, tratándolas como elementos de la vida cotidiana susceptibles de emerger en un poema. En este caso, el ambiente urbano americano trae consigo elementos cinematográficos que, además, ayudan a retratarlo.

Aludiendo a estas décadas finales del siglo XX, es interesante señalar el ejemplo de un poemario escrito por Rosa Romojaro, *La ciudad fronteriza* (1988), repleto de referencias cinematográficas y elementos fílmicos, cuyos textos no se han recogido en ninguna de las antologías cinéfilas publicadas hasta el momento. En el propio libro, la autora aclara: “Utilizo las citas de modo explicativo, como si fueran epígrafes de cine mudo” (1988: 55). Descubrimos poemas que reciben el título exacto de películas, como “Marienband” (47) o “Aliados” (15), donde el contenido poético alude al argumento cinematográfico: “Años cuarenta:/ una imagen de asalto con cazabombarderos/ (...) Y aceptamos la muerte lo mismo que la vida”. Por otro lado, apreciamos otros que contienen títulos de películas: “Más tarde, en la memoria,/ las calles de noviembre —*The Third man*—/ y la voz empañada por el vaho de los cuerpos”, procedente de “Viena 212” (34). También advertimos poemas que aluden a acciones relacionadas con procedimientos técnicos y otros elementos cinematográficos, como la autora muestra en “Ciclорamas” (23), cuyos apartados nos remiten a acciones y elementos relacionados con la cámara: “Filtro”, “Fundido en blanco”, “Revelado” o “Archivo”. Al igual que en los ejemplos

anteriores, la referencias pueden expresarse de un modo más o menos explícito, pero la inclusión del cine como contenido del poema muestra la capacidad de la poeta para escribir sobre cine —y para dialogar con el cine— en un poemario que, pese a no ser monográfico, introduce la temática y los recursos fílmicos con naturalidad, ya sea para hablar sobre sí misma o sobre aquello visto en la pantalla. Desde esta forma de expresión, el cine se alza como un elemento más con el que jugar en el contenido, como un material más con el que construir el poema.

A partir de aquí, podríamos hablar de nuevas perspectivas de estudio en el campo de la poesía y el cine que profundizan en tendencias temáticas más próximas al contexto actual: sucede con las aportaciones de Luis Bagué, que expone la presencia de un “canon adicto” desde finales de los años setenta, donde confluyen “el compromiso ideológico y la evasión a través de los paraísos artificiales. La recurrencia de espectros, vampiros y fantasmas nos advierte de la identidad fragmentaria del sujeto contemporáneo” (2018: 177). En esta dirección, Bagué señala obras y textos recientes donde podemos apreciar un notable interés poético por el mundo vampírico (2018), a través de poemarios como *Raro de luna* (1990), de Javier Egea, donde “la voz en off del poeta nos conduce por jardines abandonados, lunas llenas, surtidores sin agua, castillos fabulosos, gárgolas amenazantes y campanadas a medianoche” (2018: 28); del poema “El testamento de Drácula” (*Viaje al fin del invierno*, 1997), de Jenaro Talens, “monólogo dramático donde un Drácula melancólico reflexiona sobre el paso del tiempo, las ruinas de la identidad y la condena vampírica” (2018: 28); así como de “Para cazar vampiros” (*Juego de niños*, 2003), de Ana Merino, “cuyo título rinde homenaje a la serie *Buffy Cazavampiros*” (2018: 28); u otros textos como “La mujer del vampiro” (*La vida en llamas*, 2006), de Luis Alberto de Cuenca, o “Canción de ultratumba” (*Las pequeñas espinas son pequeñas*, 2013), de Raquel Llanseros (2018: 28). Más allá de los colmillos y los vampiros de inspiración cinéfila, en este mismo estudio (2018), Bagué analiza otra tendencia que se dirige hacia *Star Wars* y de *Blade Runner*. En el primer caso, el autor menciona la antología bilingüe *Que la fuerza te acompañe* (2005), ejemplo del influjo de la saga en los poetas contemporáneos, y donde advierte que la mayoría de los textos se centran en los personajes de sus películas (2018: 30). Entre los textos dirigidos a *Star Wars* y sus personajes, encontramos ejemplos como “Han... Solo” (*Libro de Uroboros*, 2002), de Álvaro Tato; “A Alicia, disfrazada de Leia Organa” (*Sin miedo ni esperanza*, 2002), de

Luis Alberto de Cuenca; o “Variaciones Leia ante Han Solo congelado”, (*El sueño intacto*, 2017), de Vanesa Pérez-Sauquillo. En torno a *Blade Runner*, Bagué habla del poemario *Un piano silencioso y una guerra inocente* (2017), de Ana Gorría, “un collage fragmentario y un montaje personal de *Blade Runner*” (2018: 29) donde se insertan “las lágrimas en la lluvia, las naves quemadas de Orión, la esclavitud de la colonia” (2018: 29), al igual que también toma presencia “el monólogo dramático inspirado en el dramático monólogo del replicante que Joaquín Juan Penalva urdió en *La tristeza de los sabios* (2007)” (2018: 29). En este plano, Bagué señala también el poema inicial de *Carne de píxel* (2008), de Agustín Fernández Mallo, quien “ensaya una serie de variaciones, entre físicas y lisérgicas, a propósito del parlamento de Hauer” (2018: 29), como podemos apreciar:

Sin habla apretabas mi mano, llorabas y llovía. Vi claro en ese instante [suma de instantes] por qué era tan bueno el verso malo que antes de morir recitó aquel Replicante, porque en tus ojos vi cosas que jamás ni yo ni nadie había visto, y todas se perderán [son simultáneas muerte y vida] como tus lágrimas en la lluvia (Fernández Mallo, 2008: 13).

Esta estampa lluviosa regresa páginas más tarde al poemario de Fernández Mallo, mostrándonos consigo a unos protagonistas aparecen inmersos en un ambiente onírico, y se sitúan, frecuentemente, en referencias cinematográficas, en escenas que los conducen hacia películas de Hitchcock, escenas con Ingrid Bergman, *Desayuno con diamantes* o *Blade Runner*:

En aquel hotel de Capri te vi como realmente eras: sagrada, violenta, promiscua, dulce, ingenua, en resumen A.H. frente a Tiffany's desayunando resaca con diamantes (2008: 19).

Buscan quienes se aman un final patético, la apariencia de un mal en el que consolarse, Ingrid Bergman llorando ante una mujer y un hombre que la muerte hace siglos sorprendió abrazados (2008: 30).

Como en *Encadenados*, me abrazas (2008: 49).

Nos gustaba ver películas juntos, y llorar de risa en los finales cursis, nunca en los amarga, fingir que sabíamos lo suficiente de estética y vida como para distinguir

lo bueno de lo malo. Al final no fue así, tú llorabas y llovía, y era francamente malo y amargo. Aprender a gestionar la fantasía de golpe (2008: 59)

De esta forma, Fernández Mallo logra “gestionar la fantasía de golpe”, consiguiendo trasladar el universo sentimental íntimo de la pareja protagonista al universo del cine, fundiendo la realidad con la ficción, buscando los escenarios, los diálogos o los personajes fílmicos en cualquier escena cotidiana. Es así, entre vampiros, galaxias ficticias, seres fantásticos, replicantes y naves ardiendo más allá de Orión, como los poetas asumen el cine y lo plasman en sus obras. Los escritores que antes elogiaban la magia del séptimo desde una mirada enfocada en los avances técnicos y en el absoluto deslumbramiento ante la máquina, parecen acostumbrarse a la presencia de la pantalla en su día a día, y ya no dirigen sus versos, extasiados, hacia la mera devoción de las salas, el cinematógrafo, las proyecciones y sus protagonistas. Ciertas escenas permanecen en la memoria de los espectadores, quienes las recuerdan como si se tratase de sus propias vidas, pues en cierto modo, tal y como evidencian sus versos, llegan a formar parte de ellas. Ya lo dijo Godard en *Histoire(s) du cinéma* cuando aludía al poder de directores como Hitchcock, cuyas escenas tienen un impacto tan grande en la mente del espectador que son capaces de permanecer en ella y hacerse un hueco entre la maraña de recuerdos:

Hemos olvidado por qué Montgomery Clift guarda eterno silencio y por qué Janet Leight se paró en el motel Bates, y por qué Teresa Wright está aún enamorada del tío Charlie. Hemos olvidado de qué no es culpable Henry Fonda y por qué exactamente el gobierno americano compromete a Ingrid Bergman. Pero nos acordamos de un bolso, pero nos acordamos de un autocar en el desierto, pero nos acordamos de un vaso de leche, de las aspas de un molino, de un cepillo. Pero nos acordamos de una hilera de botellas, de un par de gafas, de una partitura de música, de un manajo de llaves. Porque a través de ellos y con ellos Alfred Hitchcock triunfó allí donde fracasaron Alejandro, Julio César, Hitler, Napoleón: tomar el control del universo (Episodio 4a, “El control del universo”, *Histoire(s) du cinéma*, 1998).

Los poetas, como espectadores, asumen estas imágenes que llegan a formar parte de la memoria y que consiguen, más allá, formar parte también de la poesía: de este modo

se insertan en los textos con naturalidad, ya sea a partir de la incorporación de personajes como de temas, escenas, actores y actrices que se extraen de la ficción para convivir en el plano de la realidad en la que transcurre el poema. Si este enfoque parece la dirección a la que se dirige la poesía cinematográfica de finales de siglo XX, ¿qué sucede después, actualmente? ¿Hasta dónde llegan los estudios sobre poesía y cine en España? ¿Cómo gestionan la fantasía los poetas del Nuevo Milenio?

1.3. Desde los ojos del presente: antologías, publicaciones y estudios sobre poesía y cine

Los últimos años del siglo XX no marcan el fin de los estudios sobre poesía y cine —especialmente numerosos en torno a los primeros contactos con los del 98 y el intenso vínculo con los del 27—; muy al contrario, suponen un momento álgido en el que comienzan a publicarse algunas antologías que miran hacia atrás y recopilan lo que se ha escrito hasta entonces. A pesar de que ya hemos extraído textos de estas recopilaciones para explicar buena parte del estado de la cuestión, es imprescindible detenerse en dos antologías y dos publicaciones, editadas durante la primera década del siglo XXI, que se encargan de compendiar, organizar y analizar las relaciones entre los poetas y el cine durante el pasado siglo: en el año 2002, en la editorial Hiperión y bajo la coordinación de José María Conget, la antología *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana*; en el 2003, con los números 235 y 236 de la revista *Litoral* dedicados al vínculo entre la poesía y el séptimo arte, titulados, respectivamente, *La poesía del cine* y *Los poetas del cine*; y, finalmente, la antología que vio la luz en 2010 con la selección de Francisco Ruiz Noguera, *La dulce vita*.

De manera previa a *Viento de cine*, tal y como alerta Conget en el prólogo (2002: 12-13), podríamos acudir a otras antologías pioneras que se publicaron en otros países. En primer lugar, *The Faber Book of Movie Verse* (1993), en Reino Unido, mostraba trescientos treinta y seis poemas organizados de manera temática y relacionados con diversos aspectos del cine: la historia, la técnica, las salas, géneros, títulos productores, estrellas y directores. A continuación, en Perú se publica *Un año con trece lunas. El cine visto por poetas peruanos* (1995), una antología temática donde cada apartado se correspondía con el título de una película. Por su parte, en México se publicó otra

antología temática titulada *Los poetas van al cine* (1997), que contaba con setenta poemas de autores mexicanos —o residentes en México—, cuya división se establecía en torno a la experiencia de ir al cine, las estrellas del cine, los comentarios sobre películas o las reflexiones sobre la experiencia cinematográfica. En el ámbito español, ya en 1999, nos encontrábamos con el número 10 de la revista *Solaria*, cuyo contenido analizaba, de manera monográfica, las relaciones entre cine y poesía, además de la publicación de poemas que reproducían ciertas técnicas filmicas, como “Primer plano”, “Travelling”, “Montaje” o “Flash-back”, entre otros.

Sin embargo, apuntando hacia el ámbito temático en el que se centra nuestro estudio, debemos esperar hasta la antología de Hiperión para localizar una recopilación de todos los textos con temática cinematográfica que habían surgido en España. Con un título extraído de los versos finales de un poema de Salinas, “Far West” —Sí, le veo sin sentirle./ Está allí en el mundo suyo,/ Viento de cine, ese viento” (2002: 88-89)—, en esta recopilación, los poemas se disponen de manera cronológica, abarcando un marco temporal entre 1900 y 1999. Conget declara que “*Viento de cine* se ha limitado a recoger poemas que expresa o tácitamente tienen al séptimo arte como referencia esencial” (2002: 13). En torno a la estructura cronológica de los poemas, Conget ofrece la siguiente explicación:

El contexto histórico y cultural de cada poema es imprescindible para captar sus resonancias cinematográficas y, por tanto, la perspectiva diacrónica permite una visión más coherente de cómo la poesía se ha hecho eco del cine a lo largo de esos años. Así se podrá apreciar la abundancia de textos fílmicos durante el periodo de las vanguardias y la escasez, lindando con la miseria, en la etapa que abarca desde la Guerra Civil hasta 1960 (2002: 14-15).

En concreto, el antologador reseña dos años sobresalientes, aquellos que cuentan con un mayor número de textos, curiosamente, a inicios y a finales del siglo: 1928 y 1999. Esta abundancia de poemas al borde de la década de los 90 es, sin duda, un buen síntoma de que el interés de los poetas por el séptimo arte no ha perdido consistencia. De hecho, Conget manifiesta que “de aquí a unos años (o ahora mismo), podría hacerse otra selección distinta que titularíamos, por seguir la costumbre de Hollywood, *Viento de cine*,

segunda parte o *El Viento de cine sopla de nuevo*” (2002: 16). Además del apartado de selección poética, entre las páginas 383-503 se incluye un apartado de “Notas” que aluden a las películas o personajes que aparecen en los textos, en relación con las generaciones jóvenes —y no tan jóvenes— que, según Conget, se encuentran “enloquecidos por *Star Wars* y familiarizados con nuestra tradición poética y que, sin embargo, no han visto *Sucedió una noche* ni le ponen un rostro a Hayworth, (...) líneas innecesarias para los cinéfilos talludos que prescindirán de ellas” (2002: 16-17). Desde los primeros poemas de la antología, firmados por Antonio de Obregón, María de la O Lejárraga, Luis Ram de Viu, Manuel Machado, Pedro Garfias, Guillermo de Torre, Juan Larrea, Pedro Garfias, Adriano del Valle, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Guillermo de Torre, Vicente Aleixandre, César M. Arconada, Federico García Lorca, Concha Méndez o Pedro Salinas, llegamos hasta la proximidad de textos de los años noventa, a través de voces tan diversas como Aurora Luque, María Beneyto, Aurora Luque, María Sanz, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Jenaro Talens, Javier Benítez, Karmelo C. Iribarren, Manuel Vilas o Andrés Neuman.

Más allá de la recopilación de autores expuestos en esta antología, desde una perspectiva histórica centrada en el análisis y la reflexión acerca de la unión entre ambas disciplinas, encontramos los dos números de *Litoral* (2003). El primero de ellos, el número 235, recopila un nutrido grupo de artículos de autores citados a lo largo del estudio, como Jean Epstein, Riciotto Canudo, Guillermo de Torre, Pere Gimferrer, José Antonio Pérez Bowie, Luis Buñuel, C. Brian Morris, Agustín Sánchez Vidal o Antonio Jiménez Millán. A través de estos, cococemos el nacimiento y el desarrollo del cine y su unión con el mundo literario, desde su invención hasta los años 30. El segundo ejemplar dedicado al cine, el 236, continuando con esta estela, recopila otro suculento número de artículos enfocados en las propuestas de diversos cineastas, como Bresson, Truffaut, Bergman, Pasolini, Ozu, Fellini, Tarkovski o Almodóvar, y contempla diversos géneros y procedencias, desde el cine europeo al cine estadounidense independiente, el cine latinoamericano, el asiático y el de Oriente Próximo. Tienen cabida, de igual modo, otros documentos y material gráfico, como fotogramas y carteles de cine, e incluso textos inéditos como diversas cartas dirigidas a Luis Buñuel, cuyo contenido hemos recogido en los primeros apartados de esta investigación. Al margen de la amplitud de estudios que tienen una perspectiva global, hallamos una antología poética (2003: 27-77) que se centra

en la poesía escrita en España, y que recopila voces desde Gabriel Celaya o Pablo García Baena, hasta Carlos Pardo, Esther Morillas, Ángeles Mora o Álvaro García; asimismo, se dedica un apartado específico a poemas que rinden homenaje a Marilyn Monroe (2003b: 78-85).

En cuanto a *La dolce vita*, Ruiz Noguera da forma a una antología editada en 2010, coincidiendo con el cincuentenario de la película de Fellini (1960), de la que extrae su título. De una manera original, Ruiz Noguera articula las “razones de *La dolce vita*” (2010: 9-17) en cuatro planos, con sus respectivos contraplanos, donde apunta a la antología de Hiperión y a los citados números de *Litoral*. De igual modo, alude a la generación del 27 y a la continuidad de textos que, desde entonces, denotan una necesaria recopilación. En esta selección, apreciamos una perspectiva cronológica que parte de los poemas de Manuel Machado, Francisco Villaespesa, José Moreno Villa o Pedro Salinas, y alcanza a poetas de las generaciones más jóvenes, nacidos a finales de los 80 o inicios de los 90, como David Leo, Cristian Alcaraz o Diego Medina. En palabras de Ruiz Noguera, los casi doscientos poemas que conforman la antología suponen una muestra representativa de la presencia del cine en la poesía española:

En muy contadas ocasiones, la referencia es mínima, a veces solo la palabra cine —o algún término de ella derivado— (...) otras, la referencia está en el título, aunque el poema vaya luego por otros derroteros. (...) No obstante, la mayoría de los seleccionados son poemas que de forma expresa —por su enfoque, asunto o dedicatoria— tienen el cine y su mundo como horizonte (2010: 16).

Al margen de estas antologías y recopilaciones teóricas, autores como Pérez Bowie también presentan nuevas posibles líneas de investigación susceptibles de abarcar los problemas que emergen al aproximarnos al análisis de la poesía con temática cinematográfica: por ejemplo, la dificultad para disociar una imagen fílmica con la realidad pre-fílmica de donde ha sido tomada, lo que propiciaría la elevación de ciertos sujetos que llegan a mitificarse, algo que, tal y como hemos visto, autores como Alberti o Guillén ponían de manifiesto en sus poemas: “Por el hecho de haber pasado por la pantalla, pueden adquirir un nuevo nivel de realidad que les confiere un especial grado de fascinación llegando incluso (...) a convertirse en objetos de culto” (2011: 13). Otra

cuestión que, según este autor, podría investigarse, sería la lectura de los propios poemas cinematográficos, tratando de entender si “para ellos rigen las mismas convenciones de lectura que algunos estudiosos señalan para los enunciados líricos” (2011: 13), o el estudio de la duplicidad de la situación enunciativa, ya que se podría investigar si estos casos de duplicidad “que se producen en el interior del universo diegético del filme tendrían la misma función reflexiva y metadiscursiva que en los poemas” (2011: 13).

A partir de aquí, siendo conscientes del material expuesto hasta el momento y observando un interés por el cine desde el ámbito de la poesía que, a tenor de las antologías y los estudios teóricos, continúa presente, abrimos un nuevo punto de análisis que se centrará en la investigación del binomio poesía y cine. Desde la perspectiva temática que vertebra nuestra investigación, recogeremos nuevos textos que aún no han sido seleccionados en las obras mencionadas y emprenderemos un análisis de temas y motivos. El cotejo de estas nuevas obras y poemas con la producción anterior, recopilada hasta el año 2000, nos permitirá adoptar la visión más actual posible sobre la poesía cinematográfica escrita en español.

2. LOS POETAS DEL NUEVO MILENIO Y EL SÉPTIMO ARTE

Antes de introducirnos por completo en el análisis de los poemarios que sustentan nuestro estudio, debemos profundizar en la localización de las obras en su contexto histórico, así como en su inserción en el corpus de cada uno de los autores seleccionados. Según Luján Atienza, estos conocimientos previos resultan esenciales para comprender mejor los poemas, y son básicos antes de proceder al análisis de los textos (2007: 19). La ubicación de un poemario dentro un marco temporal concreto nos aporta algunas claves de lectura a la hora de enfrentarnos a una obra, pues hallamos cierta predilección por temas, recursos literarios o estructuras que pueden ser comunes a los autores de una determinada época, y que incluso pueden hacer que la crítica tienda a posicionarlos en determinadas generaciones literarias. Además, el estudio de cada una de las obras insertas en la producción concreta de un autor, también puede proporcionarnos información valiosa que nos permita comprender mejor el conjunto de los textos que conforman el libro.

Con este fin, llevaremos a cabo un análisis previo donde explicaremos, brevemente, la situación actual de la poesía en español, y donde aludiremos a las generaciones literarias más próximas en las que se incluirán —o a las que se acercarán— los autores de la investigación dependiendo de sus respectivas fechas de nacimiento, algo que nos permitirá señalar posibles intereses o rasgos comunes. No buscaremos, sin embargo, la rigurosa clasificación de un autor en una determinada generación, sino que estas aproximaciones nos servirán para discernir en qué contexto se ubican las obras de los autores que analizaremos. En un siguiente punto, enmarcaremos cada uno de los siete libros seleccionados dentro de la producción poética de cada autor, de manera que vislumbremos qué importancia tiene la poesía en su vida y en su obra, y podamos comenzar a abordar cada uno de estos siete poemarios en profundidad a través de los próximos apartados.

2.1. Radiografía de la poesía actual en español: generaciones, puntos de encuentro y poetas cinéfilos

Si echamos la vista hacia atrás y dibujamos un breve recorrido por la historia poética de nuestra sociedad a partir de los años cincuenta del pasado siglo, podemos

detenernos en corrientes destacadas como fueron la poesía desarraigada, intimista y existencial, con José Hierro como máximo exponente; la poesía social de los años cincuenta, con Celaya, Blas de Otero; la denominada generación del 50 con nombres como Félix Grande, Ángel González, Caballero Bonald o Gil de Biedma, a la par que el Grupo Cántico desarrollado en Córdoba con Pablo García Baena al frente; los novísimos, caracterizados por un nuevo cambio ideológico y una posición rupturista con la tradición, con Leopoldo María Panero, Ana María Moix o Antonio Martínez Sarrión; o la bautizada como poesía de la experiencia² o *la otra sentimentalidad* de los años ochenta, donde resultan claves las obras de García Montero, Felipe Benítez Reyes, Benjamín Prado o Antonio Jiménez Millán, caracterizada por el compromiso, el ambiente urbano, el lenguaje cercano y coloquial, y por una separación clara del yo poético y el real, donde el poeta se convierte en un personaje, en un actor del propio poema. En torno a este grupo, Díaz de Castro apunta a una serie de autores que “iniciaron su obra desde la necesidad de plantearse la posibilidad de un nuevo discurso poético de acuerdo a otras maneras de entender la realidad y la literatura” (1997: 275).

Desde los años noventa, diversas corrientes se han ido sucediendo, aunque no han calado tanto en la sociedad en el grado en el que sí lo hicieron las citadas anteriormente, como es el caso de la poesía de la diferencia —comprometida con lo social pero bastante heterogénea, surgida como respuesta a la poesía de la experiencia—, la poesía de la conciencia —con una gran carga de denuncia, conciencia colectiva y componente ético, y con Jorge Riechmann como máximo exponente— o el Realismo Sucio —de forma paralela al desarrollado en América, con autores como Pablo García Casado—, hasta llegar al “agotamiento de las fórmulas poéticas imperantes —especialmente la llamada experiencia que, desde finales de los noventa se había ido difuminando—” (Sánchez, 2015: 29). De manera paralela, en Hispanoamérica

² Para profundizar en la poesía de la experiencia y contextualizar con mayor detalle las corrientes poéticas previas, pueden resultar muy útiles obras como el segundo volumen de la *Antología de la poesía española del siglo XX, vol. II: 1940-1980* (1997), de la editorial Castalia, bajo la edición de Paulino Ayuso; la obra *Poesía española contemporánea: 14 ensayos críticos* (1997), del citado Díaz de Castro; antologías recientes como *El canon abierto. Última poesía en español* (2015), utilizada para el análisis de los autores de nuestro estudio, con la coordinación de Sánchez García; u otras publicaciones específicas como la que nos presenta *Poesía de la experiencia*, una antología coordinada por Iravedra (2007).

encontramos propuestas que parten desde el modernismo y las posteriores vanguardias, a la antipoesía y la poesía conversacional, con la correspondiente confrontación entre poesía coloquialista o conversacional de los años cuarenta y cincuenta, y la poesía neobarroca, que surgió en los ochenta, similar a la “disputa” que hubo en España en torno a la poesía de la experiencia y la diferencia (Sánchez, 2015: 30-41).

A rasgos generales, a partir de los ochenta vemos una preeminencia de la estética realista en el panorama poético español, donde la opción mayoritaria fue la poesía de la experiencia —durante los años ochenta y buena parte de los noventa— y una propensión al “realismo del yo caracterizado por la plasmación de la experiencia personal y un discurso eminentemente comunicativo” (Prieto de Paula, 2014: 2). Más allá de cuestiones estéticas o generacionales, el verdadero punto de inflexión que introdujo la poesía de la experiencia fue el del enfoque más allá del propio texto: es decir, la mirada hacia un lector que se sabía a veces olvidado en la poesía anterior. Juan Carlos Abril, que desde la óptica del presente analiza “el mercado de la poesía de la experiencia” —como titula el estudio—, afirma que “el culturalismo implicaba una serie de textos que presuponían a un lector híper-culto, el cual conocía los códigos en los que se desarrollaba ese texto, y a través de ellos podía desentrañarlo” (2014: 4), algo que también cambió con la llegada de los poetas de la experiencia. Otro punto de inflexión fue el propio volumen de ventas, algo que podemos ver reflejado en *Habitaciones separadas* (1994), de Luis García Montero, una obra que ha conseguido alcanzar la undécima edición y los 55.000 ejemplares vendidos y que, según Abril, “para un poemario novísimo, incluso la mitad de la mitad de esta cifra habría resultado impensable” (2014: 5).

Tras más de dos décadas de supremacía de poesía de la experiencia, nuevos cuestionamientos del lenguaje han dado paso a otras formas de escritura poética donde no impera una única estética. En el poliédrico contexto actual, podríamos seleccionar multitud de antologías publicadas, únicamente, en los últimos diez años, pues parece que recientemente ha habido una nutrida producción que ha intentado establecer cierto orden y hallar rasgos comunes en un panorama poético dominado por la abundancia y el eclecticismo. Buena muestra de ello nos ofrece *Última poesía española, 2001-2012* (2013), *El canon abierto. Última poesía en español* (2015), *Nacer en otro tiempo*.

Antología de la joven poesía española (2016), *Re-generación. Antología de poesía española* (2016) o *Centros de gravedad. Poesía española en el siglo XXI* (2018).

Tanto *Re-generación* como *Nacer en otro tiempo* evidencian una nómina de autores nacidos a partir de los años ochenta y, en su mayoría, ubicados en los años noventa, lo que nos muestra una serie de poetas bastante jóvenes. Pese a que estos escritores se alejen de aquellos que forman la parte central de la investigación, cuyas fechas de nacimiento se ubican en los años setenta —a excepción de Víctor Jiménez, nacido en la década del cincuenta—, nos resulta interesante ofrecer una radiografía de la poesía española que también refleje las tendencias más actuales, pues los poetas cinéfilos de nuestra investigación mantienen su actividad en el presente, y también podrían formar parte de ellas. En *Re-generación*, el poeta y crítico literario José Luis Morante (2016) recopila a los veinticuatro autores nacidos a partir de los ochenta que considera más relevantes, donde señala a Fernando Valverde, Rubén Martín Díaz, Pablo Núñez, Francisco José Martínez Morán, Alejandra Vanessa, Javier Vela, Verónica Aranda, José Alcaraz, María Alcantarilla, Ben Clark, Pablo Fidalgo Lareo, Elena Medel, Javier Vicedo Alós, Constantino Molina Monteagudo, Martha Asunción Alonso, Aitor Francos, Rodrigo Olay, Luna Miguel, Diego Álvarez Miguel, Paula Bozalongo, Javier Temprado Blanquer, Miguel Floriano, Elvira Sastre y Xaime Martínez. Morante da cabida en estas páginas a autores con una fuerte presencia en la red, con notable visibilidad, numerosos premios literarios de renombre —entre los que se repiten el Premio Hiperión, el Premio Adonáis o el Premio Loewe Joven, entre otros tantos—, y cuya obra, además, ha logrado adquirir un notable volumen de ventas y ganarse el beneplácito de los más jóvenes, como es el caso de Elvira Sastre o Luna Miguel, que han aterrizado en los escaparates y en las listas de *bestsellers* de la poesía en español —e incluso la narrativa— más reciente.

Pese al intento, y no solo en los últimos años, de recopilar a los autores en antologías y buscar diversos patrones que nos permitan hablar de una generación poética, en el prólogo de *Nacer en otro tiempo*, Álvaro Valverde afirma que actualmente hallamos una pluralidad de voces poéticas, con estilos diferenciados, que no se adscriben a ninguna generación literaria, al igual que alude a la poesía “de España” pero también “en español”, constatando una retroalimentación latente en ambos casos:

No prevalece ninguna corriente ni se ven, como hace pocas décadas, grupos bien alineados. No hay más que comprobar los libros que publican las distintas editoriales, donde se recogen apuestas poéticas de lo más variado. Y dentro, lo recalco, del mismo catálogo. De España, cabe matizar, y, en español, del otro lado del Atlántico. De ahí que la poesía ultramarina haya influido tanto y para bien en la de los poetas de las últimas promociones (2016: 9).

Puede que este hecho sea una causa de otro rasgo que apreciamos en la actualidad: la persecución de la visibilidad en un contexto donde abunda la variedad de propuestas a través de herramientas como los premios literarios, un recurso que permite adquirir notoriedad en un panorama global alentado por la inmediatez característica del mundo *online*. El entorno digital ha propiciado que en los últimos años predomine la necesidad de publicar, cada vez más y con más frecuencia, de participar de esa inmediatez que impera en un mundo donde el poeta —al igual que otros creadores— parece no poder permitirse la pérdida de la visibilidad adquirida y la presencia en el escaparate literario. En este sentido, Valverde afirma que “la prisa, signo y señal de nuestra época, el deseo de llegar no sabemos a dónde, (...) de triunfar y ganar premios y publicar y publicar libros, es un síntoma evidente” (2016: 10). Además, podemos añadir que en un ámbito profundamente precario como es el de la poesía, donde los escritores suelen obtener más dinero de los eventos y actos relacionados con su actividad que con la propia venta de libros, muchos se exponen a multitud de premios literarios como única posibilidad de ver retribuido su trabajo.

Teniendo en cuenta la evidente pluralidad de voces, los editores de *Nacer en otro tiempo*, Miguel Floriano y Antonio Rivero Machina, señalan algunas convergencias halladas en los autores que forman parte de la antología, como la influencia de la tradición y las formas clásicas —especialmente visible en Víctor Jiménez— o la presencia de un tono confesional —latente en toda la producción de Claudia Masin—, rasgos que apreciaremos, más adelante, en la mayoría de los autores protagonistas de esta investigación:

Señalaremos así en primer lugar un grupo de autores cuya praxis lírica conserva en todo momento un delicado respeto por la tradición y por la métrica clásica, además de una insólita soltura tanto con el poema estrófico, cuyas bondades y secreta confianza conocen, como con la plasticidad y la relajada cadencia del endecasílabo. (...)

En casi todos los poemas planea de un modo u otro el tono confesional y directo, ya sea en un verso largo y tendido o en uno contenido y certero (2016: 226-227).

La patente formación y la facilidad de acceso a la cultura literaria precedente y actual, nos aporta una nueva panorámica en la que muchos poetas reflejan en sus versos esta convivencia entre la alta cultura y la cultura de masas, y que los más cinéfilos tienden a ensamblar con absoluta versatilidad. Miguel Floriano y Antonio Rivero Machina apuntan, en el epílogo de la antología, a la confluencia en el poema de estos dos espacios referenciales con la misma naturalidad que muestran en sus vidas:

Conviene señalar también la imbricación en muchos de los jóvenes poetas de la España de hoy entre una alta cultura —con frecuencia avalada por licenciaturas, grados e incluso doctorados— y una insoslayable cultura de masas, dos ámbitos referenciales que no son sino la cotidianeidad de sus vidas. Ni la cultura académica ni la cultura de consumo se insertan ya con el prurito rupturista de las vanguardias del siglo XX, ni con la arrogancia culturalista de la mención por la mención. Por el contrario, las frecuentes menciones a las redes sociales cibernéticas o a los seriales televisivos norteamericanos más recientes, por ejemplo, se implican en el poema con la misma trascendencia y necesidad con que se evoca la tradición clásica y contemporánea de la bien o mal llamada “alta cultura” (2016: 227).

En *Centros de gravedad*, sin embargo, la nómina de poetas seleccionada se acerca más a los autores que conforman nuestro objeto de estudio, ya que se recogen doce nombres —un número menor, pero con propuestas muy variadas— nacidos entre 1970 y 1985: Mariano Peyrou, Abraham Gragera, Miriam Reyes, Juan Carlos Abril, Juan Manuel Romero, Rafael Espejo, Carlos Pardo, Antonio Lucas, Josep M. Rodríguez, Erika Martínez, Juan Andrés García Román y Elena Medel. El antólogo José Andújar Almansa plantea a los autores diversas cuestiones que se dirigen, por ejemplo, hacia la relación entre su obra y la producción poética vigente, o hacia la introspección por su propio material. A través de estas cuestiones encontramos cierta reticencia ante el concepto de *generación poética* o a la identificación con un grupo literario definido.

Pese a que no haya una profunda ruptura entre los miembros de la poesía de la experiencia, protagonista de la poesía española de los años ochenta, es cierto que la conciencia de la individualidad y la heterogeneidad de propuestas han permitido, como

bien afirman Luis Bagué y Alberto Santamaría —responsables de la antología *Malos tiempos para la épica*—, el establecimiento de la creación de un sector poético “policéntrico, cuyos elementos aglutinadores son un arco de edad similar, algunas lecturas compartidas y, sobre todo, el deseo de dejar atrás la polarización que caracterizó la escena literaria de finales de siglo XX” (2013: 13). En esta recopilación distinguimos un grupo de poetas nacidos entre la década de los setenta y los ochenta, donde se encuentran Ana Merino, Juan Carlos Abril, Andrés Navarro, Erika Martínez, Mariano Peyrou, Antonio Lucas, Carlos Pardo, Ana Gorriá, Guillermo López Gallego, Ángel Luis Luján, Mariano Peyrou, Juan Andrés García Román, José Luis Gómez Toré, Raúl Quinto, Josep M. Rodríguez, Javier Moreno y Rosa Benítez Andrés.

Para indagar en el concepto de *canon*, es inevitable que nos centremos en *El canon abierto*, una antología de poesía en lengua española donde se recogen autores de veintiún países, escogidos por investigadores, críticos y docentes que han aportado los nombres de cinco autores nacidos a partir de 1970, y de cuya antología han formado parte los cuarenta más votados. En la lista de autores mencionados podemos encontrar a Claudia Masin, una de las autoras de nuestro estudio, al igual que a Luis Bagué, que ha llegado a formar parte de la nómina final de poetas. Anthony L. Geist ha realizado la selección de poemas de cada uno de estos cuarenta autores, mientras que Remedios Sánchez ha sido la encargada de realizar un prólogo donde se debaten, entre otras cuestiones, el concepto de *canon*, vinculado con el gusto estético predominante de un momento histórico concreto. Según Sánchez, la construcción del canon se subordinaba a un grupo limitado de personas que seleccionaban lo que se debía leer, donde se dependía de los gustos, amistades y enemistades del antólogo, y que actualmente debería tender hacia esta perspectiva de “canon abierto” que ya se evoca en el título de la antología, donde se contemple la poesía como un espejo de la sociedad:

El canon actual ya no puede verse desde aquella superioridad moral de una clase dirigente tradicional, como si hubiese que decidir desde arriba lo que deben leer los de abajo. Son ahora “los de abajo”, los lectores, los que dan las claves para construir un canon que se base en qué libros son los que se leen y qué autores interesan. (...) El canon debiera entenderse ahora como algo permanentemente abierto a lo nuevo, y más allá del mercantilismo y del marketing, como una elección (eso no va a cambiar, siempre hay que elegir) de los referentes valiosos que funcionan como espejo cultural e

ideológico... y que marcan las claves literarias concretas de cada momento. Pero no elaborado por una persona, un individuo al que otros siguen, sino como fruto de muchas voces, un canon construido aprovechando la coralidad de los estudiosos que, desde su independencia y sus años de análisis, valoran aquello de lo que saben (2015: 20).

Sánchez, de igual modo, alude a otro hecho que debemos tener en cuenta, la “perspectiva diacrónica del canon, que no se puede decidir en ese momento sobre los autores que están en pleno proceso de creación de su obra, depurando su voz” (2015: 22). La única manera de alcanzar esos estudios diacrónicos es partiendo de los sincrónicos, considerando el papel del público que compra los libros, pues las ventas “no deben obviarse desde nuestra posición de estudiosos” (Sánchez, 2015: 22). Tras estas consideraciones iniciales y según la clasificación ofrecida en la antología, podemos discernir tres grupos dominantes que han ido calando en la poesía en lengua española desde los años setenta hasta el Nuevo Milenio: en primer lugar, la poesía de la incertidumbre, con poetas españoles y latinoamericanos que han ido evolucionando desde la poesía de la experiencia (Alí Calderón, Andrea Cote, Jorge Galán, Raquel Lanseros, Daniel Rodríguez Moya, Francisco Ruiz Udiel, Fernando Valverde o Ana Wajszcuk); en segundo lugar, la estética del fragmento (Josep M. Rodríguez, Andrés Neuman, Carlos Santamaría, Elena Medel, Ana Merino, Yolanda Castaño o Antonio Lucas), que “partiendo igualmente de la experiencia, han avanzado hacia una conexión mayor con una recuperación de estéticas alternativas de corte más reflexivo, más radicalmente meditativo” (Sánchez, 2015: 53), donde encontramos a uno de los principales autores de nuestro estudio, Luis Bagué; y en tercer lugar, los herederos de la poesía neobarroca o neobarrocos posmodernos de Hispanoamérica (Rocío Cerón, Eduardo Padilla, Javier Bello, Paul Guillén, Romina Freschi o Javier Alvarado), autores que practican una poesía “con un mayor grado de prosaísmo, más hermética, que (...) con estructuras sintácticas bastante extensas en las que se mantienen, en bastantes casos, las influencias dialectales” (Sánchez, 2015: 63-64), donde situamos a Claudia Masin. Precisamente, nos interesa destacar este último grupo —que posee cierto paralelismo con el grupo de la poética del fragmento española— en alusión a la autora de nuestro objeto de estudio, Claudia Masin, caracterizado por una poesía experimental que se suele asociar a otras artes o disciplinas, “en busca de los límites comunicativos de la Literatura, deconstructiva en los esquemas tradicionales del lenguaje, metalingüística y metapoética (...) característica también de

algunos poetas fragmentarios españoles” (Sánchez, 2015: 64); así como el grupo de la poesía del fragmento, donde se ubica a Bagué, y donde tienen cabida autores que usan un lenguaje casi “fragmentario, elíptico, donde el mundo interior se convierte en protagonista. (...) Es una ampliación de la mirada hacia la carencia, lo fragmentario” (Sánchez, 2015: 55).

Entre los cuarenta nombres seleccionados, donde predomina el grupo de la poesía de la incertidumbre en Hispanoamérica y la estética del fragmento en España, encontramos trece españoles, un autor hispano-argentino (Andrés Neuman) y veintiséis autores hispanoamericanos: Fernando Valverde (España), Raquel Lanseros (España), Jorge Galán (El Salvador), Elena Medel (España), Alí Calderón (México), Andrés Neuman (Argentina), Federico Díaz Granados (Colombia), Andrea Cote (Colombia), Ana Merino (España), Lucía Estrada (Colombia), Xavier Oquendo (Ecuador), Álvaro Solís (México), Carlos Aldazábal (Argentina), Sergio Arlandis (España), Antonio Lucas (España), José Luis Rey (España), David Cruz (Costa Rica), Victoria Guerrero (Perú), Yolanda Castaño (España), Pablo García Casado (España), Josep María Rodríguez (España), Daniel Rodríguez Moya (España), Frank Báez (República Dominicana), Javier Bello (Chile), Luis Enrique Belmonte (Venezuela), Hernán Bravo Varela (México), Gabriel Chaves (Bolivia), Catalina González Restrepo (Colombia), Roxana Méndez (El Salvador), Julián Hébert (México), Héctor Hernández Montecinos (Chile), Aleyda Quevedo (Ecuador), Erika Martínez (España), Francisco Ruiz Udiel (Nicaragua), Javier Alvarado (Panamá), Luis Felipe Fabre (México), Mijail Lamas (México), Mario Meléndez (Chile), Urayoán Noel (Puerto Rico) y Luis Bagué (España).

De este grupo, Sánchez analiza algunos factores que pueden influir a la hora de dar a conocer a un autor/a, donde adquiere un gran peso la publicación en editoriales relevantes —como es el caso de Visor, Hiperión o Pretextos—, capaces de ofrecer mayor proyección, ya que internet ayuda en este sentido, pero también contribuye al fortalecimiento de una “oferta *online* desmesurada de información y de poetas que, mientras no sean rigurosamente contruidos desde fuera, no dan confianza al crítico tradicional” (Sánchez, 2015: 83-84).

Precisamente, en una sociedad hiperconectada y compuesta por multitud de propuestas artísticas, muchos de los poetas que escriben en la actualidad han tendido a diversificar sus canales de difusión. Si antes la poesía se limitaba a la publicación en libros y revistas, hoy en día muchos creadores comparten su trabajo en actos culturales, festivales literarios, en videos de *Youtube* o en diversos perfiles integrados en redes sociales. En todos ellos, podemos encontrar un denominador común: la poesía se mezcla con otras artes y otras disciplinas (la publicidad, la fotografía, la música, el cine) y con la vida cotidiana del poeta, que comparte sus versos, pero también su proceso de trabajo, sus influencias, sus dudas, sus quejas y sus intereses. Este hecho bien podría abarcar una tesis específica, pero puesto que nuestro análisis se centra en la lírica y el séptimo arte, nos interesa explorar, brevemente, la nueva relación que establece la poesía con otras disciplinas, algo sobre lo que teoriza Fernández Mallo en *Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma* (2009). Lejos de concebir la postpoesía como una nueva poesía experimental, Fernández Mallo se centra en las características que las separan, ya que las experimentales “se incorporan a la expresión artística mediante la performance, el acto público, y las que no lo hacen, tal es el caso de la ciberpoesía y la holopoesía, no tienen por qué utilizar metáforas contemporáneas” (2009: 32). Javier García Rodríguez y Jara Calles, por su parte, analizan las características de este nuevo concepto, donde se incorporan referencias que remiten a la “ciencia y la tecnología (susceptibles de ser revisadas en términos poéticos), al cine, la arquitectura y el arte contemporáneo, o a partir de los distintos objetos de consumo que se contemplan” (2010: 86-87). Más allá de estos aspectos referenciales, García Rodríguez y Calles afirman que Fernández Mallo recuperaría la cultura del uso y el concepto de *residuo*: la noción de una cultura del uso asimilada como “forma de artesanía” actualizada, así como la posibilidad de reactivar el concepto de residuo, en relación a todo aquello que pasa a poder traducirse y reciclarse en otra cosa (2010: 87).

En otros estudios recientes, como el de Martín Gijón (2018), se habla de la posibilidad de una nueva vanguardia en la que, de manera cercana a lo que hemos visto en la estética del fragmento, el poeta concibe el acto de creación como un proceso abierto y se dirige hacia poéticas que consideran esencial el proceso de creación, pero también el propio aprendizaje:

Frente al clasicismo del poema “bien hecho”, armónico, estas poéticas tienen en común la idea de que más que el fin, importa el proceso, la poesía como reflejo de un acto de construcción progresivo, y la idea de que el poema es aprendizaje por descubrimiento o por accidente. Más que en antologías, esos antiguos retratos de familia, estos poetas conciben su creación como un constante flujo y nos abren los ojos a la necesidad de dar cuenta de la poesía como transcurso y transformación incesante (2018: 159).

Por su parte, Jiménez Millán dibuja el panorama poético nacional de los últimos años en *Poesía hispánica peninsular (1980-2005)*, aludiendo a la proximidad entre vida y literatura, haciendo hincapié en “una indagación en los sentimientos” (2007: 122), y donde la memoria cobra gran importancia. Como síntesis, esboza un nutrido escenario de voces de la poesía hispánica que no rompe con el pasado y en el que, aunque se trate de vislumbrar una evolución histórica marcada por distintas corrientes poéticas con rasgos comunes, no tiene sentido centrarse en una limitada clasificación o en el establecimiento de un cerrado espacio generacional:

Así pues, la diversidad sigue siendo la nota dominante en estos autores que ya han encontrado una voz propia, a tono con el lenguaje de su tiempo. Pero no conviene obsesionarse con etiquetas o marbetes generacionales: si se tiende a una perspectiva histórica, observamos que el discurso de la modernidad apenas ofrece rupturas (...) y sí una cierta continuidad en la búsqueda de sentido o de significación que, en la escritura de poemas, suele revestirse de un halo de melancolía. Desde la apuesta por la lucidez, la poesía moderna mira las ruinas del pasado y el desconcierto del presente para intentar situarse en el mundo por caminos muy diversos (2007: 123-124).

En este caleidoscópico contexto en el que se encuentra la poesía escrita en español, definido por la numerosidad y la pluralidad de propuestas, también hay variedad en torno a la temática cinematográfica. Es aquí donde se ubican los autores que hemos seleccionado como objeto de estudio para analizar la presencia del cine en los versos del Nuevo Milenio, un conjunto de siete voces que se agarran al cine como punto de partida, pero que presentan poemarios monográficos cuya propuesta adopta distintas perspectivas, tanto en el propio planteamiento temático como en el lenguaje, el tono, la métrica o el

nexo que se traza entre la obra y el séptimo arte. De este modo, aterrizamos en la poesía cinematográfica del Nuevo Milenio de la mano de siete creadores que parten de un mismo origen, pero que se dirigen hacia el lector a través de vehículos muy diversos.

2.2. Autores seleccionados

En este punto previo al análisis de contenido, presentaremos a cada uno de los siete autores, nacidos entre 1957 y 1976, contemplando sus trayectorias literarias y las posibles conexiones entre sus obras y el cine, así como el poemario de temática cinematográfica que constituirá la base de nuestro estudio, su relevancia y la crítica generada a su alrededor. El orden de análisis será cronológico, comenzando por Víctor Jiménez (1957) y finalizando con Joaquín Pérez Azaústre (1976). La escasa disponibilidad de fuentes en torno a estos autores —aún más acusada al tratarse de bibliografía muy reciente, de difícil acceso, que discurre más allá de los soportes académicos y traslada la crítica a un entorno inminentemente *online*— nos conduce a buscar el material disponible en la red: recopilamos entrevistas, noticias, reseñas, crítica literaria en medios digitales, entradas en blogs o noticias a partir de las cuales podremos profundizar en la producción poética de cada autor y, muy especialmente, en la obra seleccionada para nuestro estudio. Por este motivo, además de las fuentes habituales de búsqueda de bibliografía académica, consultaremos las hemerotecas digitales de la BNE, así como diversos diarios españoles y latinoamericanos (*Clarín, La Nación, ABC, El Mundo, Público, El País* o *La Vanguardia*).

Numerosos estudios se han centrado en este trasvase desde lo impreso a lo digital, tanto si hablamos de creación de contenidos como de crítica literaria, en la que el propio lector ha cobrado un papel esencial:

La empresa editorial y la institución han modificado la manera de comunicar sus productos ya que internet les permite personalizar la promoción de las lecturas adecuándose a los diferentes tipos de lectores a través de las webs y las redes sociales. La crítica: su peso se ha diluido a favor de la opinión del lector (Lluch, Tabernero-Sala y Calvo-Valios, 2015: 798).

Esta circunstancia que dirige el foco de crítica y difusión hacia el soporte electrónico abre un campo de posibilidades a los lectores, pero también a los autores e

incluso las editoriales: a través de los *book-trailers*, por ejemplo, muchas de ellas crean un contenido de difusión específico para promocionar un libro en el entorno digital y presentar al mercado sus últimas novedades. Por su parte, la mayoría de los lectores del libro tradicional en papel recurren a los espacios de encuentro que brinda la red, y recurren a ella para descubrir un sinnúmero de nuevos autores y para acceder a críticas, entrevistas y material complementario al de la propia obra. Los lectores, en la actualidad, ya no solo acceden a las novedades editoriales y al estado de la crítica a través de medios tradicionales (impresos, radio y televisión), sino que también poseen sus medios de referencia (revistas, blogs, redes sociales) nacidos en el ámbito *online*. Hablamos, en definitiva, de audiencias interactivas, de grupos de lectores que se interesan por los libros, pero también por otros temas y contenidos relacionados, complementarios o incluso exclusivos, que pueden encontrarse en internet: “Se trata de identidades virtuales para las que es tan importante estar al día de las últimas novedades editoriales como intercambiar conocimientos y opiniones sobre los libros que leen, los autores que les gustan, los temas, etc.” (Lluch, Taberero-Sala y Calvo-Valio, 2015: 798).

La difusión en la red es igualmente positiva para el autor, ya que contribuye a una veloz promoción y un nuevo contacto con el lector que permite que este no dependa, únicamente, de la visibilidad a través de revistas y suplementos literarios que, en muchas ocasiones, son de difícil acceso para aquellos que no disponen de un gran volumen de ventas o una reseñable notoriedad pública, algo aún más señalado si hablamos del género poético. Al hilo de este punto y partiendo de esta perspectiva optimista, en el estudio de Rosa Nadales, titulado “La poesía en los tiempos del blog: jóvenes poetisas españolas” (2016) escritoras como Erika Martínez señalan que “con una plataforma o con un blog, el contacto entre el poeta y el lector puede ser directo y ajeno a críticos, editoriales, jurados y otros órganos de autorización” (2016: 199-200). En este mismo estudio, la poeta y editora Elena Medel apunta a los aspectos positivos, pero también negativos, que implica la creación y difusión de la poesía en la red:

Democratización. Con todo lo que conlleva, y con todo lo que significa: cualquiera con una conexión a internet (en casa, en la biblioteca, etcétera) puede leer a los demás, puede enviar sus poemas, puede incluso armar su propia propuesta. Al mismo tiempo, hay tanto que resulta necesaria una criba, porque no todo muestra una calidad mínima; y muchos lectores no se molestan en investigar más allá, y se conforman con lo que encuentran en internet (2016: 200).

La falta de criterios estéticos y la ausencia de un filtro de calidad, así como el exceso de información en línea, pueden provocar, en muchas ocasiones, un nuevo problema; no obstante, resultan innegables las posibilidades que nos aporta el medio digital. En nuestro caso, gracias a él, profundizaremos en cada una de las obras que protagonizarán nuestro estudio.

2.2.1. Víctor Jiménez: *La mesa italiana*

Víctor Jiménez (Sevilla, 1975) es profesor y poeta. En su obra, fundamentalmente poética, encontramos más de una decena de libros publicados en editoriales como Huerga y Fierro, Adonais, Renacimiento, La Isla de Sistolá o Fundación Valparaíso. Tras la publicación de *La mesa italiana* en 2015, el autor publicó *Frecuencia modulada* (2017) y *Con todas las de perder* (2019). Hasta el momento, Jiménez ha obtenido una decena de reconocimientos, entre los que destacan el Premio de Poesía Fray Luis de León (2014); el Premio José Gerardo Manrique de Lara, de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles (2014); el Premio de Poesía Fundación Escritor Francisco Montero Galvache (2017) y el XIX Premio Paul Beckett de Poesía (2017). Además, ha sido finalista en tres ocasiones (1999, 2003 y 2006) del Premio Andalucía de la Crítica. Algunas de las antologías nacionales e internacionales donde podemos encontrar su nombre son la *Sexta Antología de Adonáis* (2004), *Poesía viva de Andalucía* (2006), *70 menos uno. Antología emocional de poetas andaluces* (2016), *Tu sangre en mis venas. Poemas al padre* (2017), *A mi trabajo acudo, con mi dinero pago. Poesía y dinero. Antología poética desde el Arcipreste de Hita hasta la actualidad* (2019) o *Lengua en paladar. Poesía en Sevilla 1978-2018* (2019).

Sus dos últimos libros, escritos a continuación de *La mesa italiana*, nos vuelven a mostrar a un poeta que se sitúa en la tradición métrica española o lírica tradicional, y que da cabida en sus poemas al verso blanco, pero también a la soléa, el pareado, el romance o la décima: *Con todas las de perder* recoge ciento doce soleares estructuradas temáticamente en seis partes, dedicadas al amor, la infancia, la vida, el tiempo, la muerte y la poesía, con especial énfasis en torno al paso del tiempo y a la época de su infancia sevillana, temas que también aborda en *La mesa italiana*. Aunque en esta ocasión el cine

no sea el punto de partida, la recurrencia temática es evidente a partir de la universalización de aquellos aspectos cotidianos. Además, un punto esencial en la poesía de Jiménez es la organización temática de sus poemarios, que giran en torno a un mismo motivo: si en *La mesa italiana* la base era el cine, en la reciente *La frecuencia modulada* el origen no es cinematográfico sino musical, pues cada uno de los poemas nace a raíz de una canción de artistas muy diversos, de sello nacional (Miguel Bosé, Serrat, Luz Casal, Amaral o Rocío Durcal) o internacional (Los Beatles o Simon y Garfunkel).

A raíz de la publicación de *La mesa italiana*, percibimos un número significativo de críticas y reseñas hechas en blogs especializados de literatura (*Criticalia*, *Cuadernos de Caridemo*, *Estado crítico*, *El blog de Alejandro Pérez Guillén* o *El blog de Álvaro Valverde*, entre otros) y en diversas noticias en medios de comunicación (*Huelva Información*, *Diario de Almería* o *El Mundo*), que se hacen eco de la publicación. Un denominador común es la alusión a la originalidad con la que el poemario presenta los textos y su vinculación con el cine, el matiz intimista que los anuda y el predominio de las estrofas clásicas, donde el autor se desenvuelve con soltura: “Despliega con gran rigor técnico, variedad de registros estróficos y métricos —sonetos ante todo—, (...) momentos de su biografía fijados a fuego por unos versos serenos pero apasionados” (Valverde, 2015: s.p.); “El poeta demuestra pleno dominio sobre las estrofas clásicas” (Utrera, 2015: s.p.); “Realmente estamos leyendo con los sentidos el paisaje confuso de nuestra propia vida. (...) Víctor Jiménez es un fiel devoto de la belleza y admite el amor como el antídoto más eficaz para salvarnos” (Pérez Guillén, 2016: s.p.); “Su celo y cuidado en mantener a buen recaudo la mejor tradición poética española. (...) El poeta es actor de actores, y esta circunstancia nos llevará a comprender mejor el universo poético —vital— que nos muestra” (Cerezuela, 2015: s.p.); “Indiscutible virtuosismo técnico de este autor, que es capaz de cuadrar con la mayor naturalidad del mundo un pensamiento propio en el molde de un soneto, de una décima, de una copla o de una soleá” (Doblas, 2015: s.p.); “La memoria, como en anteriores trabajos de Víctor Jiménez, que se gana la vida como profesor de instituto y ya vertió muchas de sus experiencias en las aulas en el poemario *Al pie de la letra* (...) cumple un papel decisivo en estas páginas” (Ramos, 2015: s.p.); “Víctor Jiménez escribe poesía por una necesidad confesada mil veces. (...) La suya es una poesía transparente, que a él le gusta identificar con la escuela sevillana de los Machado, Bécquer, Cernuda, Montesinos...” (Díaz Pérez, 2015: s.p.); “Su celo y cuidado

en mantener a buen recaudo la mejor tradición poética española es un garante de su particular modo de entender la vida” (Anónimo, 2015: s.p.).

Nos enfrentamos a un autor de un clasicismo aparente, y de una recurrente alusión a temas esenciales a lo largo de su trayectoria, como son la infancia, la memoria, el amor o el paso del tiempo. De igual modo, percibimos la transparencia de su experiencia vital en los poemas, donde toman forma intereses personales como la música y el séptimo arte, capaces de adquirir el protagonismo necesario para actuar como génesis y punto de unión de una obra completa, y de invitar a que la vida y cine se unan en los versos, como veremos plasmado en *La mesa italiana*.

2.2.2. Ana Isabel Conejo: *Rostros*

Ana Isabel Conejo (Barcelona, 1970) trabaja como escritora, traductora y profesora. En el ámbito creativo cultiva la poesía, la novela histórica y la literatura infantil, un ámbito donde ha sido destacada con la obtención del XXX Premio de Literatura Barco de Vapor por *El secreto de If* o el XII Premio Anaya por *El sueño de Berlín*, y donde también es reconocida a través del seudónimo Ana Alonso. Junto a Javier Pelegrín ha escrito una exitosa saga de novelas llamadas *La llave del tiempo*, donde se combinan los géneros de ciencia-ficción, fantasía y aventuras. En el terreno concreto de la poesía, la autora ha escrito una decena de obras: las últimas de ellas, que han visto la luz tras la publicación de *Rostros*, han sido *Zapatos de cristal* (2008) y *Todo lo abierto* (2017), Premio Internacional Manuel Acuña de Poesía en Lengua Española. Además de este premio, posee numerosos galardones entre los que podemos citar prestigiosos premios como el Premio Adonáis de Poesía (2003), Premio Hiperión de Poesía (2005) o el Premio Ojo Crítico (2017).

A raíz de *Rostros*, el eco en la crítica queda patente a través de diversas reseñas, noticias, apariciones en blogs y revistas digitales, como podemos comprobar en *Ogigia*, *El Cultural*, *El Gran Felton* —blog de uno de nuestros autores seleccionados, Joaquín Pérez Azaústre—, *La Opinión de Málaga*, *Ideal*, El blog de *Artículos de Arturo Tintero*, e incluso apariciones en libros como *El mito de Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana* (2014), o en artículos de investigación como “Femme fatale. Las estrellas de cine en la poesía hispánica contemporánea” (2012). En el caso de Ana Isabel

Conejo, quizás el galardón del XI Premio Internacional de Poesía Antonio Machado, que obtuvo con *Rostrós*, facilitó una mayor proyección y difusión del poemario hacia diversos ámbitos de crítica literaria, además de su notable carrera vinculada a la literatura infantil y juvenil, que también ha favorecido una más amplia visibilidad.

En este contexto, Salas Díaz reseña la obra en la revista *Ogigia*, a la que se elogia a partir de un “planteamiento original” (2008: 73), y a cuya autora se referencia como una “prolífica y archipremiada poeta” (73). Además de aludir al aspecto unificador que aporta el cine, Salas Díaz afirma que Conejo apunta a los “temas de siempre: la soledad y el dolor, la posibilidad de ser feliz, la difusa línea entre realidad y ficción. Los mejores poemas consiguen trascender la anécdota del propio personaje y alcanzan dichos temas en profundidad” (2008: 73). Un aspecto interesante es la calificación de la obra como un libro sobre cine, pero caracterizado, no obstante, por ser interesante “tanto para los amantes del cine como para los aficionados a la buena poesía” (2008: 74). Por su parte, en *El Cultural*, Túa Blesa alude a esta característica que posibilita una sensación de unidad en todo el libro, pues *Rostrós* no es “una sucesión de poemas reunidos, sino un auténtico libro unitario, cuyos materiales provienen del cine” (2008: s.p.); además, advierte una profundidad temática que va más allá del cine, ya que no es solo “su pasión por el cine, su admiración por una serie de actores y sus ficciones encarnadas sino sobre todo el que ser uno mismo es ser otro, otros” (2008: s.p.). En su blog, Joaquín Pérez Azaústre elogia la obra de la autora, que une cine y versos con una contención emocional muy precisa: “Ha conseguido hacer auténticos retratos emocionales, fisonómicos y cinematográficos de las grandes estrellas de nuestra primera memoria” (2011: s.p.). Aguado Fernández, por su parte, en el diario *La Opinión*, destaca un aspecto del libro mucho más profundo, vinculado a la felicidad y la infelicidad que planea sobre los actores y actrices del libro: “La infelicidad de los que tienen suerte, la felicidad de los que no tienen suerte” (2008: s.p.).

Asimismo, hallamos noticias vinculadas al premio que obtuvo la obra, como la que recoge el periódico *Ideal*, donde Maribel Sánchez destaca una declaración de la propia Ana Isabel Conejo alrededor de la visibilidad del galardón: “Significa una gran difusión, y que lleve el nombre de Machado es un aliciente” (2007: s.p.), y donde se recogen las palabras del jurado en torno a la “serena plenitud de lo humano frente a las pretensiones de un universo eterno” que caracteriza la obra (2007: s.p.).

En el ámbito académico, Portela Lopa (2012) estudia la figura de la *femme fatale* y analiza el mito de actrices como Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana. En sus trabajos, el investigador alude a *Rostros* para definir el “retrato doméstico del mito de Marilyn Monroe, propio ya de la Posmodernidad y efecto de haberlo recibido desde la distancia. El mito llega condicionado y debilitado por la literatura acumulada” (2014: 94), y añade que “se asocia al rostro femenino con frecuencia un *glamour* promovido por la industria” (2014: 94).

A pesar de que su actividad profesional y el resto de su obra no está vinculada al séptimo arte, Ana Isabel Conejo denota un gran interés por el cine clásico que se hace visible en *Rostros*, donde recoge a los actores y actrices más emblemáticos de las películas del siglo XX. La crítica destaca un profundo recorrido por la filmografía de esos títulos míticos, y reseña un intenso esfuerzo creativo y documental: en sus poemas leemos sobre el espacio fílmico, pero también nos exponemos a una cuidada y medida carga emotiva que nos permite leer mucho más allá del cine.

2.2.3. Juan Antonio Bermúdez: *Sesión continua en el Salon Indien*

Juan Antonio Bermúdez (Badajoz, 1970) es periodista y corrector editorial. Su actividad profesional también se encuentra ligada al cine, ya que ejerce como programador cinematográfico, investigador alrededor de la poesía y la contracultura, y docente en el ámbito de la literatura y cine, donde ha impartido diversos cursos y ha ejercido como profesor de “Historia del Cine” y “Análisis de Guion” en la Escuela Andaluza de Cinematografía. Más allá de su evidente vínculo con el séptimo arte, tanto en su ámbito de estudios como en el plano profesional, es interesante reseñar el otro punto de unión con el universo cinéfilo a través de su pertenencia a la ASECAN, la Asociación de Escritores y Críticos Cinematográficos, en la que incluso ha desarrollado una destacable labor como miembro de su junta directiva; asimismo, ha dirigido a revista de cine y audiovisuales *Cámara lenta*. En este entorno, no es de extrañar que el autor haya elaborado una obra como *Sesión continua en el Salon Indien*, en la que plasma su obstinada educación cinematográfica. Además de esta obra, ha publicado la plaquette *Doce poemas apátridas* (2009), al igual que los poemarios *Compañero enemigo* (2007) y *Lumbres, vislumbres* (2013).

Alrededor de las noticias y publicaciones sobre *Sesión continua en el Salon Indien*, encontramos reseñas en espacios como *Criticalia*, donde Utrera apunta a la “vocación cinematográfica de Bermúdez, en su modalidad de espectador cualificado, junto a su sensibilidad para comunicar con palabras aquello que le motiva desde la pantalla” (2015: s.p.). Por otro lado, en el mismo espacio, Utrera señala el contenido social que vertebra los poemas, y que acompaña al contenido cinematográfico: “Algunos poemas ponen en evidencia la rabia contenida del poeta ante situaciones sociales irremediables (...) que, mostradas en la pantalla, buscan su correspondiente correlato en el poema” (2015: s.p.). También encontramos referencias, una vez más, en el *Blog literario de Álvaro Valverde*, que alaba la obra afirmando que los poemas están escritos “con un gran sentido del ritmo (un rasgo muy cinéfilo), (...) y con imágenes a la altura también del noble empeño de lo que podríamos denominar lecturas cinematográficas. Porque hay reflexión y no solo sentimiento” (2015: s.p.), ya que podemos percibir una propuesta lírica cargada de reflexión y contenidos que van mucho más allá del mero homenaje al cine. De igual modo, Valverde cree que no es necesario haber visto las películas a las que alude el poemario para poder disfrutar de él.

Desde la bibliografía periodística, encontramos noticias en la versión digital del diario *Jerez de los Caballeros*, *Diario Sur* o *Diario de Sevilla*, alrededor de su publicación y de algunas presentaciones que el autor realizó en diversas ciudades. En este último diario, donde se entrevista al autor, Charo Ramos califica la obra como “un poemario cinéfilo” (2015: s.p.) donde Bermúdez escribe “de la retina al verso” (2015: s.p.). En esta entrevista, Bermúdez afirma que sus películas favoritas son las que nos recuerdan nuestra propia fragilidad, y que el cine para él es el arte “más humano, el más parecido a la propia experiencia vital” (2015: s.p.).

A pesar de estas breves referencias situadas en un ámbito de difusión más reducido y especializado, podemos aproximarnos a la trayectoria de Bermúdez, que desarrolla una humilde e intensa actividad artística y profesional ligada al cine, tanto en el ámbito de la docencia como en el de la investigación o la dinamización cultural. En su vida y en su obra literaria, en la que inevitablemente se funden los intereses del autor, y donde confluyen vocación y pasión, la relación entre la poesía y el séptimo arte son fundamentales, si bien *Sesión continua en el Salon Indien* nos ofrece el testimonio más evidente.

2.2.4. Claudia Masin: *La vista* y *Lo intacto*

Claudia Masin (Chaco, Argentina, 1972) es psicoanalista, escritora, coordinadora de talleres literarios y docente. Además, como agitadora cultural, coordina diversos grupos multidisciplinares en torno a la poesía. Su obra literaria se ha traducido al inglés, francés, italiano y portugués. Entre su producción, en la que cobra una gran importancia el sector cinematográfico, se hallan más de diez ocho libros de poesía, donde localizamos obras como *Bizarría* (1997), *Geología* (2001), *Abrigo* (2007), *La plenitud* (2010) y *La cura* (2016); además de las antologías *El secreto* (2007), *La desobediencia* (2018) y *La materia sensible* (2015), publicada recientemente en España en el año 2020, junto a la editorial Raspabook. Sin embargo, si hablamos de poesía y cine, debemos aludir a Masin de manera casi automática, pues nos situamos ante una escritora esencial para entender la situación actual de la poesía en español con temática cinematográfica: así lo demuestran *La vista* (2002) —galardonado con el II Premio de Poesía Casa de América—, *Lo intacto* (2018) —galardonado con el Tercer Premio del concurso de Letras de Poesía del 2017 y cuyo poema “Tomboy”, en traducción al inglés de Robin Myers, obtuvo el premio 2019 de la revista Words Without Borders/Asociación de Poetas Norteamericanos de EEUU—, *El cuerpo* (2020) y *La intensidad*, una obra inédita que, según la autora, constituirá el último y cuarto libro de poemas basados en cine. Todos ellos, monográficos poemarios, conforman una manifestación única en torno a la producción poética sobre cine, aunque de momento tan solo *La vista* ha podido ver la luz en España. En el caso de *El cuerpo*, es reseñable un triple vínculo: la inclusión de ilustraciones basadas en los poemas que, a su vez, están basados en películas. Más allá de los títulos a los que hemos podido acceder, donde la raíz se sitúa en el espectro cinematográfico, la autora utiliza el cine como material de sus obras incluso en la portada de poemarios como *Geología*, reeditado en 2018, cuyo fotograma de portada pertenece a la película *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice. Pese a la relevancia que aporta un premio de prestigio como el de Casa de América, las reseñas en medios no son especialmente abundantes: sí que podemos ver referencias en *El País* (2002 y 2006), en la revista *Analecta Malacitana* (2003), en la publicación de poesía de Casa de América *La estafeta del viento* (2012) o en blogs literarios como el *Blog del amasijo* (2013).

En un reportaje sobre poesía latinoamericana titulado “La poesía se escribe en el futuro”, Julio Ortega aludía en *Babelia*, del diario *El País*, a la obra de Masin: “La

argentina Claudia Masín obtuvo el II Premio Casa de América con *La vista* (Visor, 2002), una colección de 21 poemas basados en otros tantos filmes” (2006: s.p.). Años antes, coincidiendo con la publicación de la obra en nuestro país, el mismo diario se hacía eco de *La vista*, y aludía a los comentarios que emitió el jurado del Premio Casa de América a raíz del desconcierto que suscitaba la autoría del libro —la voz de los poemas a veces deambula entre el masculino y el femenino— y el particular planteamiento en torno al cine (Anónimo, 2002: s.p.). En este contexto, *El País* recogía, de igual modo, las palabras de Luis Antonio de Villena, miembro del jurado, quien definió la poesía de Masin como “nítida, clara, de lo inmediato, pero también misteriosa” (Anónimo, 2002: s.p.). Durante el mismo año, *Analecta Malacitana* visibilizaba el poemario gracias a la reseña de Rafael Malpartida, en la que reproducía algunos de los poemas del libro y remarcaba, además de la importante presencia fílmica, el gran peso otorgado a la infancia: “Claudia Masin (...) ha adoptado un prisma poco habitual —y muy interesante a la vez— en la lírica que bebe del cine: toma la voz de alguno de los protagonistas fílmicos y piensa como ellos y desde ellos, con predominio temático de la infancia” (2002: 806).

Por otro lado, en el medio digital el *Blog del Amasijo*, María del Carmen Colombo reproduce las palabras de la poeta María Julia Magistratti en la presentación del libro, quien destacó este sorprendente y consistente vínculo entre la poesía y el cine: “Sobre la superficie plana de la pantalla de cine, ella va con un bisturí, le hace una autopsia a las imágenes que le han quedado reverberando. Y pone todo el cuerpo a disposición: la infancia, sus recuerdos, y también los amores, el dolor” (2013: s.p.). Por último, en *La estafeta del viento*, Juan Carlos Abril enfatiza la naturaleza de una obra construida a partir de la literatura y el séptimo arte y que, según él, deja un poso en el lector, un espacio vacío que supone una de sus claves de lectura: “Ese hueco está relacionado con su naturaleza, con esa *hybris* textual que aúna diferentes, mas no opuestos, espacios sígnicos: cine y literatura” (2012: s.p.).

Por otro lado, si buscamos reseñas o noticias acerca de *Lo intacto*, ubicamos referencias en el diario *Clarín* (2018) o en *La Nación* (2018). En el primero de los diarios, el diario *Clarín*, hallamos una noticia donde se anunciaba la posibilidad de leer gratuitamente una serie de textos premiados por el Fondo Nacional de las Artes, entre los que se encontraban algunos correspondientes a *Lo intacto* (Suárez, 2018: s.p.). A través de dispositivos telefónicos, los usuarios del tren tuvieron la oportunidad de leer

fragmentos de diversos libros, obteniendo un enlace directo que redirigía a la web de compra del libro físico o de su *ebook*, en el caso de que quisieran continuar su lectura. En cuanto a la noticia publicada en *La Nación*, Masin se plasmaba como una de las autoras “más buscadas por los lectores” durante la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, donde muchos editoriales independientes tuvieron un gran respaldo del público (Gigena, 2018: s.p.).

A pesar de los premios obtenidos con ambos libros —en el caso de *La vista*, otorgado en España— y de la traducción de su obra en diversos idiomas, la difusión de la producción de Masin no ha sido especialmente amplia, al menos en lo que respecta a los dos títulos eleccionados. En nuestro país en concreto, *Lo intacto* aún no ha llegado a publicarse y *La vista* se encuentra descatalogada, siendo muy difícil acceder a su producción literaria, aunque se evidencia un profundo respeto por parte de la crítica internacional, que recoge a la autora en antologías y valora su producción, además del seguimiento del público en actos como la Feria del Libro. Resulta visible, no obstante, que la obtención de un premio literario no garantiza una extensa difusión en un género como el de la poesía, sino que entran en juego muchísimos más factores, como vimos al inicio del presente apartado.

“Cuando la poesía dialoga con el cine”: Entrevista a Claudia Masin

De manera previa al análisis de los poemarios de nuestro estudio y ya que esta autora supone un caso excepcional, pues contemplamos en nuestra investigación en profundidad dos de sus poemarios monográficos sobre cine y sabemos que la autora posee una producción literaria ligada a él, es interesante destacar alguna información reseñable que pudimos recoger en una entrevista realizada a Claudia Masin, titulada “Cuando la poesía dialoga con el cine” —que se publicará en el número 3 (2021) de la revista *Trasvases entre la literatura y el cine*— y que nos permitió indagar en su relación con el séptimo arte y el peso que este tiene en su obra. En esta entrevista, Masin desvela el papel que adquieren el cine y la literatura en su vida, ligados a la vocación y a la pasión:

El cine es en mi vida una pasión igual o más potente que la literatura. Soy cinéfila del mismo modo en que soy lectora: con la misma voracidad y la misma —digamos— insaciabilidad. Podría decir, entonces, que no fue una elección consciente escribir acerca de películas, sino que ver cine —y, particularmente, ciertos films— es para mí una experiencia intensísima, que muchas veces, muchas, modificó mi mundo y

mi modo de ver las cosas y por ende, como otras experiencias intensísimas, se convirtió en materia de mi poesía.

En cuanto a los dos libros de nuestro estudio, la autora marcó una visible diferencia entre *La vista* y *Lo intacto*, además de la más recientemente publicada, *El cuerpo* (2020). Mientras que la primera—escrita quince años antes— evidencia el papel de las primeras experiencias amorosas, así como del peso de la infancia o la adolescencia, las obras posteriores contemplan el amor con una mayor madurez, y aceptan el rechazo y la pérdida:

La vista está mucho más ligado a dos tiempos cronológicos, la infancia y la adolescencia, y muchas de las películas que incluye tienen ese sesgo. (...) En los siguientes tres libros, escritos quince años después de *La vista*, es nuevamente la experiencia amorosa la que está en el centro de la cuestión. La gran mayoría de las películas tienen que ver con el amor. Pero ya no se trata de la experiencia amorosa iniciática (...) sino del amor que incluye y contiene la posibilidad cierta e inexorable de la pérdida, del desencuentro, del desamor. Es la voz de quien ya sabe que es necesario, aunque inconmensurablemente doloroso, aceptar la pérdida.

Es por ello que los poemas de Masin, al contrario de lo que plasman otros poemarios que se escriben deliberadamente en torno al cine, rastrean en los sentimientos más profundos, aunque las películas puedan ser un buen punto de partida: “No son poemas que homenajean al cine, actores, directores, etc. Son poemas que parten del efecto, del impacto, de la conmoción que una película ha generado en mí”, afirma la poeta. En este sentido, la intensidad es lo que marca la diferencia, pues Masin siente el impulso de escribir cuando la película evidencia “una relación con la verdad que esté dada por eso: por el impacto emocional que carga y que transmite”, añade en la entrevista. A veces la imagen de la película puede provocar la chispa para que prenda el poema, pero a veces es este el texto el que “va creando sus propias imágenes para dar cuenta del universo que determinada película abrió en mí. Hay imágenes que pueden, o no, tener que ver directa y explícitamente con el imaginario de la propia película”. La literatura y el cine son distintas vías de expresión que se unen en un poema, que dan cabida a diferentes voces, a diferentes vidas:

Yo estoy convencida de que el arte en general, y la literatura y el cine en particular, permiten desarrollar una capacidad que es para mí valiosísima, rara y hermosa: la de la empatía. La de poder ponerse en el lugar de otro, otra, la de poder sentir cómo sería ser ese otro, esa otra. Un niño, una niña, un hombre.

Por encima de todo, lo que hace especial a la obra de Masin dentro de la producción poética sobre cine es su capacidad para hablar a partir del séptimo arte sin tener que aludir a él o rendirle un homenaje explícito, sino que tanto el cine como la literatura forman parte de un mismo proceso: contar historias, ser otra persona, otra cosa diferente a lo que ya se es o se ha sido hasta entonces. Por eso, Masin apuesta por la unión de la literatura y el cine, por las capacidades expresivas que ambas ofrecen y que, juntas, se multiplican.

2.2.5. Joaquín Juan Penalva: *Babilonia, mon amour*

Babilonia, mon amour —accésit del V Premio Dionisia García de la Universidad de Murcia— también supone un caso especial, pues se trata de una obra construida con los textos de Joaquín Juan Penalva (Alicante, 1976) y Luis Bagué (Gerona, 1978), escritores cinéfilos que han llevado el séptimo arte a muchos otros ámbitos de su vida, más allá de la poesía. Por su parte, Luis Bagué es un escritor, investigador y crítico español licenciado en Filología Hispánica y doctor en dicha especialidad. Además, ha codirigido la revista de poesía *Ex Libris* (1999-2015) y actualmente es profesor de Literatura en la Universidad de Murcia y ejerce la crítica literaria en el diario *El País*. Ha recibido más de una decena de premios, en su mayoría de poesía, como el Premio Ojo Crítico (2003), Premio Hiperión (2007) o Premio de la Crítica (2018). En cuanto a las antologías literarias, podemos citar numerosos títulos de los que el autor forma parte, como son la selección de poemas sobre cine revisada en nuestro estudio, *La dolce vita* (2010), *Campos magnéticos. Veinte poetas españoles para el siglo XXI* (2011) o la también citada *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)* (2015). Con siete libros de poesía publicados, Bagué ha editado la mayor parte de sus obras con las prestigiosas editoriales Hiperión o Visor. Si el cine ha estado presente en la obra poética del autor, también lo ha estado en su trayectoria investigadora: objeto de su labor como investigador en el programa Ramón y Cajal sobre las relaciones entre pintura, poesía y

cine, nació *La menina ante el espejo* (2016). Igualmente, su pasión por el cine forma parte de sus aficiones desde temprana edad, tal y como afirmó en el diario *La Verdad*: “El cine ha sido mi gran pasión mantenida a lo largo del tiempo. Soy un cinéfilo apasionado desde los quince años; de hecho, mi primera vocación fue la de ser director de cine” (2018).

En el caso de Joaquín Juan Penalva, hablamos de un escritor y profesor de la Universidad Miguel Hernández de Elche. Además de *Babilonia, mon amour*, ha publicado cuatro poemarios, el último de ellos titulado *Todas las batallas perdidas* (2019). El autor ha sido codirector de la revista de poesía *Ex Libris*, colabora en el suplemento *Arte y Letras*, del *Diario Información*, y en la revista de cine digital *El espectador imaginario*. Penalva se ha formado como crítico de cine y ha escrito recientemente *Cronología de Tarkovski* (2018), otro poemario cinéfilo en el que colabora Luis Bagué, y que exploraremos en apartados posteriores. Esta obra, compuesta por ocho poemas, hace un repaso por la filmografía del director ruso, uno de los grandes creadores de un cine categorizado usualmente como lírico o poético.

Además de la presencia de ambos autores en diversos suplementos culturales, entrevistas y aparición en medios digitales, donde han tenido un eco importante a raíz de su intensa actividad como escritores y críticos literarios, la relevancia de muchos de los premios que han recibido les ha permitido tener un mayor eco en la prensa especializada. En este caso, no sean tan numerosas, podemos encontrar reseñas en los medios *ArtesHoy*, *Bestiario* o en el *Blog de Héctor Castilla*. En *Bestiario*, Mario Altares cataloga la obra como “un libro de poemas cinéfilos” (2005: s.p.), en el que encuentra reflejados muchos de sus gustos fílmicos. Al hilo de este punto, puede que un libro estrictamente cinéfilo, cargado de referencias y orientado al homenaje cinematográfico, cierre aún más el espectro de lectores de poesía que acceden a él. Pese a ello, los más aficionados al séptimo arte, según Altares, advierten una buena recopilación de todos esos “héroes y antihéroes de la nueva mitología que ha creado el séptimo arte, los principales géneros (...) y algunas secuencias que han quedado para siempre grabadas en la retina de los cinéfilos de pro” (2005: s.p.). En esta misma visión coincide María D. Martos en *ArtesHoy*, quien contempla la obra como “un compendio de referencias cinéfilas” (2006: s.p.) pertenecientes al cine del siglo XX. En esta crítica, Martos alude a la selección de películas, personajes y escenas que forman parte del imaginario colectivo, y destaca tres garantías con las que cuenta ese cinéfilo lector: “El entusiasmo ilusionado —y, a veces,

como la cinta fílmica, también ilusionista—, el humor que destilan los poemas y, por último, lo que de esparcimiento lúdico llevan consigo el júbilo y el humor” (2006: s.p.). Esta capacidad de homenajear al cine desde la poesía, a través de un poemario completo dedicado al ámbito fílmico, también la reseña Héctor Castilla a raíz de la presentación de la obra en Murcia, a la que cataloga como “un libro lúdico ante el deslumbramiento del cinematógrafo” (2012: s.p.). Una obra sobre cine, en definitiva, escrita para amantes de la poesía y del séptimo arte a partes iguales.

2.2.6. Joaquín Pérez Azaústre: *Poemas para ser leídos en un centro comercial*

Joaquín Pérez Azaústre (Córdoba, 1976) es un polifacético escritor que ha cultivado el relato, el ensayo, la novela y la poesía. Licenciado en Derecho, desde los dieciocho años se ha dedicado a la literatura, un ámbito en el que ha cosechado premios tanto en narrativa como en poesía, tales como el Premio de Poesía Adonais por *Interpretación* (2000), el Premio de Poesía Fundación Loewe de Creación Joven por *El jersey rojo* (2006), el XXIII Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe por *Las ollerías* (2010), la mención especial del jurado del Premio Biblioteca Breve por *América* (2004), o el reciente V Premio de Novela Albert Jovell por *Atocha 55* (2020). También ha sido coordinador literario del Festival Internacional Cosmopoética (2012 y 2013) y ha ejercido como colaborador habitual en el periódico digital *Diario Abierto* y *Diario Córdoba* —donde aún continúa su trayectoria—, así como en las revistas literarias *Mercurio*, *Letra Internacional* o *Turia*. Pérez Azaústre ha formado parte de antologías de narrativa, como *Pequeñas resistencias. Nuevo cuento español* (2002) o *Macondo boca arriba. Antología de narrativa actual* (2006), al igual que de las antologías poéticas *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (2003), *Terreno fértil* (2010) o *La inteligencia y el hacha. Un panorama de la Generación poética de 2000* (2010), entre muchas otras.

En cuanto a *Poemas para ser leídos en un centro comercial*, alertamos un gran eco en la prensa cultural, desde apariciones en diarios y medios digitales a la presencia en suplementos culturales o programas de radio, como “Historias de papel” (2017) de RTVE, “Córdoba en la Onda” de Onda Cero (2017), el diario *La razón* (2017), *El Cultural* (suplemento de *El Mundo*, 2018), o medios digitales como *Diario abierto* (2017), *Zenda Libros* (2017), *Culturamas* (2017) o *Cordópolis* (2017), la mayoría de ellos durante el trimestre final de 2017, a raíz de la publicación de dicha obra.

En el programa de RTVE “Historias de papel”, donde se alude a Pérez Azaústre como una de las nuevas voces de referencia de la poesía española, se apunta a la relación entre el título del poemario, su contenido y el vínculo con el mundo del cine:

El cine y las salas de cine tienen una referencia constante en este poemario. (...) Los cines son también símbolos de esa ruina. De la celebración del encuentro y la comunicación que suponía ir a las viejas salas de cine, se pasó al ajetreo de las salas de los centros comerciales, que asisten también a su derrumbe ante la individualidad y soledad de los visionados en casa (Manuel Pedraz, 2017: s.p.).

En Onda Cero, en el marco del programa “Córdoba en la Onda”, Pilar Sabarina dibuja la obra como un espacio en el que Pérez Azaústre propone “una memoria poblada por escenas y personajes que son un auténtico imaginario compartido” (2017: s.p.). Por otro lado, en la entrevista que se publica en el diario *La Razón*, realizada por Gonzalo Núñez, el autor apunta de nuevo al símbolo del centro comercial y al papel que opera este en la obra, donde se sitúa como una metáfora “de la degradación de lo que ha supuesto el cine como referente de esa cultura popular. Ese edificio se desmorona, pero aún es posible en sus escombros encontrar belleza y eses es el propósito de este libro” (2017: s.p.). Al mismo tiempo, en *Zenda libros*, Pérez Azaústre alude a la nostalgia de las salas de cine como lugar de encuentro, y señala dos ideas principales en el poemario: “La imagen del centro comercial como lugar de reflexión indirecta para una parte de la cultura contemporánea, o lo que hemos entendido como cultura desde un planteamiento popular —el cine especialmente— y la devastación de esos espacios” (2017: s.p.). Más allá de la simbología del centro comercial, el espacio cinéfilo como punto de encuentro o el planteamiento general del libro, en *El Cultural*, Pérez Azaústre incide en la importancia del cine en su producción poética, algo que ya podemos ver desde libros anteriores tales como *El jersey rojo*, donde afirma que podemos encontrar elementos como “la materia cinematográfica, la de los tebeos y el cómic y también algo de lo publicado en la prensa, además de la literatura” (2018: s.p.).

En cuanto al origen del libro, madurado durante diez años, Pérez Azaústre sitúa su germen en un paseo por un centro comercial donde comenzó a reflexionar sobre todas estas cuestiones. A partir de ese momento, empezaron a sumarse unos poemas que, según relataba en la entrevista realizada para el medio *Cordópolis*, “tenían un registro muy

cinematográfico, y con un aspecto emocional muy propio (...). Me he criado viendo cine desde muy pequeño” (2017: s.p.). Esta zona de intersección entre la vivencia personal y la experiencia compartida es la que da origen al poema que habla sobre cine, y a la que tanto Pérez Azaústre como el resto de los autores que forman parte de nuestro estudio acuden para situar sus versos y escribir sobre lo que ven en la gran pantalla, pero también sobre lo que sucede en la vida, que no queda muy lejos, que a veces parece una misma cosa.

3. EL CINE EN LA POESÍA DEL SIGLO XXI: ANÁLISIS DE POEMARIOS MONOGRÁFICOS

En este apartado profundizaremos en los poemarios monográficos sobre cine escritos a partir del año 2000, de modo que continuaremos la senda emprendida por los estudios y antologías publicadas —y analizadas— hasta el momento. Para ello, tomaremos como base de nuestro estudio una muestra de siete obras poéticas en las que el cine actúa como eje temático. Utilizaremos como soporte metodológico diversos documentos y libros de referencia; especialmente, *Cómo se comenta un poema* (2007), de Luján Atienza; *El comentario de textos poéticos* (1988), de Paraíso de Leal; *Cómo leer un poema* (2010), de Eagleton; y *La mirada al texto: Comentario de textos literarios* (2017), de Navarro Durán, si bien los puntos establecidos a continuación no han seguido un riguroso modelo, sino que se han fijado conforme a las necesidades de los textos que nos atañen. Al hilo de estas cuestiones, Eagleton afirma que “hay un amplio margen para el desacuerdo al analizar poemas. Pero, para empezar, debemos hacer notar que el hecho de no ponerse de acuerdo sobre un asunto no necesariamente conlleva la presencia de subjetivismo” (2010: 127). Por su parte, Navarro Durán habla también de la necesidad de que el lector acomode su mirada a las características de un texto y que, a la hora de comentar un poema, el primer paso debería ser “el reconocimiento de esa forma en la que se nos presenta. No olvidemos que la primera mirada al texto ha de ser siempre global, abarcándolo en su totalidad” (2017: s.p.) y, una vez realicemos este primer análisis, “hay que aprehender su estructura interna, ver cómo están interrelacionadas en él las ideas para expresar su asunto. (...) No hay más fórmula que la lectura atenta del texto” (136). En nuestro caso, aquellos puntos de análisis relativos al contenido temático se han extraído una vez hemos leído y estudiado en profundidad cada una de las siete obras que nos ocupan, de acuerdo con los aspectos esenciales que hemos observado al tratar con cada una ellas, y que resultan claves para entender cómo los poetas se relacionan con el cine y cómo le dan cabida en la poesía más actual.

Pese a que el objetivo principal de nuestra investigación es el análisis temas y motivos que nos permita ocuparnos del cine como temática de la poesía del Nuevo Milenio, nos interesa abarcar, en primer lugar, una serie de cuestiones que nos irán aproximando hasta el contenido del poema, es decir, aquellos aspectos formales que

apreciamos de una manera más fehaciente en cada uno de los textos. Por ello, hemos establecido una sección inicial de “estructura externa y análisis lingüístico” que contempla este análisis previo, para analizar *cómo* escriben los poetas sobre cine: comenzamos por un análisis estructural de la obra para aludir al esqueleto de cada una de ellas, entendiendo cómo se ordenan, cómo se dividen en capítulos y cómo se estructuran los textos. A continuación, nos aproximamos a lo que Luján Atienza denomina como “marcos del poema”, donde incluye título y citas y donde nos centramos, inicialmente, en el título de la obra y en los títulos de poemas. Estos marcos reciben dicha denominación porque “como en los cuadros, sin formar parte de él son los límites que centran la interpretación” (Luján Atienza, 2007: 22). Sin embargo, en relación con la intertextualidad y la pragmática del poema, añadimos otro enunciado, titulado “pragmática del poema: elementos paratextuales”, donde incluimos las citas, las dedicatorias, los epígrafes, las notas, los prólogos o los epílogos, pues son elementos que consideramos relevantes en el análisis de las obras: estos elementos, que también rodean al texto, nos dan la mano para conducirnos poco a poco al contenido del poema, o para aclarar ciertos aspectos sobre él. Por último, realizamos un análisis lingüístico que apunta a los aspectos más esenciales, tales como el léxico predominante o los principales recursos literarios contemplados en todos sus niveles (semántico, morfosintáctico y fónico).

Tras centrarnos en el *cómo*, en el segundo nivel de análisis, el “análisis de contenido”, investigamos en profundidad *sobre qué* aspectos escriben los poetas que hablan monográficamente del cine en sus poemarios. Después de leer y examinar cada una de las obras, hemos fijado una serie de aspectos que suponemos esenciales para poder analizar su contenido. Los poemarios no se analizan individualmente y de manera aislada, sino que cada uno de estos apartados se explican mediante ejemplos extraídos de las siete obras de nuestro estudio, lo que nos ayuda a indagar y a detallar cada epígrafe del análisis con el objetivo de hallar tendencias y divergencias entre los poemarios que nos permitan establecer un análisis completo alrededor de la poesía sobre cine del Nuevo Milenio.

Asimismo, en el siguiente capítulo, centrado en un “análisis comparativo”, gracias a los resultados obtenidos en este ámbito, nos dirigiremos al estudio de las similitudes y diferencias halladas entre las siete obras de nuestra investigación, entre ellas y la producción poética previa —que pudimos estudiar en puntos anteriores—, y entre

ellas y otros poemas actuales dedicados al ámbito cinematográfico, aunque no pertenezcan a poemarios monográficos sobre cine.

Abriendo el análisis de este tercer capítulo y retomando las obras monográficas que protagonizan nuestra investigación, volvemos a detallar, a continuación, los siete títulos que nos ocupan:

Lo intacto (2018) y *La vista* (2002), de Claudia Masin.

Rostros (2007), de Ana Isabel Conejo.

Poemas para ser leídos en un centro comercial (2017), de Joaquín Pérez Azaústre.

La mesa italiana (2015), de Víctor Jiménez.

Sesión continua en el salon indien (2015), de Juan Antonio Bermúdez.

Babilonia, mon amour (2006), de Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva.

3.1. Estructura externa y análisis lingüístico

3.1.1. Estructura en capítulos vs. unidad y predominio de la libertad métrica

Iniciaremos este análisis previo deteniéndonos en la estructura externa de las obras, lo que nos permitirá esbozar una idea inicial sobre cómo están articuladas cada una de ellas. Estos rasgos formales, que podemos vislumbrar en la estructura externa, nos acercarán al texto y nos posibilitarán comprender mejor el siguiente nivel de análisis relativo a la estructura interna, los temas y el contenido. No será una cuestión esencial analizar, sin embargo, la estructura externa de cada poema, al igual que sucederá con cada uno de los puntos siguientes, pues nos interesa tomar una visión global de las siete obras que conforman nuestro objeto de análisis. Por ello, el objetivo no es el estudio individualizado de los de los textos que componen el libro; el objetivo es obtener una visión global de las obras, de modo que no analizaremos la estructura de cada poema, sino que el análisis se sustentará en una visión en conjunto de la totalidad de las obras.

Si seguimos esta premisa, podemos afirmar que las siete obras de estudio, estructuralmente, se alinean en dos bandos: por un lado encontramos aquellas que contribuyen a crear una lectura sin pausas y se muestran como una unidad, sin posibles

divisiones temáticas motivadas por una estructura en capítulos (*Rostros, La vista y Lo intacto*); por otro lado, hallamos las obras que despliegan sus poemas mediante una división en capítulos, en la mayoría de casos —los poemarios que tienden a una mayor intimidad e identificación de contenidos— motivados por una clara división temática e incluso temporal, pues aparecen en el orden cronológico correspondiente a las experiencias que cada autor va relatando y va uniendo con el cine (*La mesa italiana, Sesión continua en el salon indien, Poemas para ser leídos en un centro comercial y Babilonia, mon amour*).

En cuanto a la articulación de los poemas que componen cada libro, encontramos autores que apuestan por un mayor clasicismo y buscan la métrica y la rima (*La mesa italiana* y, en menor medida, *Sesión continua en el salon indien*) frente a un predominio de autores que utilizan, mayoritariamente, el verso libre (*Rostros, La vista, Lo intacto y Babilonia, mon amour*) e incluso utilizan, con frecuencia, el poema en prosa (*Poemas para ser leídos en un centro comercial*).

En *La mesa italiana*, Víctor Jiménez nos presenta un poemario compuesto por cuarenta y nueve poemas estructurados en cuatro capítulos, únicamente numerados y exentos de epígrafes que, sin embargo, parecen buscar su definición en las citas que los acompañan. Dicha estructura está motivada por la búsqueda de un orden temático y temporal alineado en bloques, donde el autor se apoya en ciertas películas que le permiten relatar su infancia, su juventud y el amor, y desemboca en un presente de madurez alimentado por la nostalgia. El prólogo de Juan Lamillar nos ofrece una advertencia acerca del contenido de una obra que va más allá de lo que aparenta y nos depara sorpresas, pues no aspira a ofrecernos un mero homenaje cinematográfico, sino que se apoya en él para contar su propia historia. Lamillar afirma que “no es, contra lo que pudiera parecer, un libro de poemas sobre cine, aunque (...) el cine amplía esa condición y la convierte en su fundamento” (2015: 7) y añade que incluso el título de cada texto puede despistarnos del contenido final, ya que “no nos habla de películas que los títulos parecen anunciar sino que se ampara en ellos para desplegar una geografía (una cinematografía) personal de circunstancias y sentimientos” (7). El poema homónimo que abre *La mesa italiana* y que nos explica el sentido de este título, también nos ofrece un anticipo de lo que veremos en el resto del libro: nos encontraremos, mayoritariamente, con versos de rima consonante y estrofas clásicas, donde destacan los versos de arte

mayor —especialmente, endecasílabos—. El soneto reina como forma métrica predilecta, aunque también podemos percibir otras estructuras como la soleá, la cuarteta o el madrigal.

Sesión continua en el salon indien, de la mano de Juan Antonio Bermúdez, nos ofrece diecinueve poemas que se articulan en cinco capítulos, correspondientes a cinco espacios cinematográficos que han sido relevantes en la historia del cine o en la geografía personal del autor: el Cine Balboa, cine-teatro de su pueblo, o el Rialto, al que solía acudir frecuentemente con una pasional disciplina; el Cinema Nuovo Sacher, un pequeño cine romano donde tiene lugar el cortometraje de Nani Moretti, *Il giorno della prima di Close Up* (1996); el Atrium Beba-Palast, considerado uno de los cines más bellos del mundo, que fue destruido en la Segunda Guerra Mundial; o el también mítico Salon Indien del Grand Café del Boulevard des Capucines de París, que el autor homenajea en el título del libro, donde los hermanos Lumière celebraron en 1895 la primera sesión pública del cinematógrafo. En los créditos del libro, Bermúdez da testimonio de este vínculo tan personal que ha ligado sus vivencias a la historia del cine, así como de aquellos espacios en los que lo disfrutó:

El Balboa, en la Corredera Hernando de Soto, era y es el cine-teatro de mi pueblo. En él, mi primera vez ante una gran pantalla, para ver *Tobi, el niño con alas* o tal vez alguna de Cantinflas. Recién llegado a Sevilla, en 1989, el Rialto de la Plaza del Padre Jerónimo de Córdoba fue uno de los cines que más frecuenté. Allí proyectaron *Muerte entre las flores*, a las cuatro de la tarde de un sábado, solo para mí. Hoy es un supermercado (2015: 53).

Más allá de esta estructura cosida por la memoria personal, Bermúdez muestra una especial preferencia por los endecasílabos, que domina con soltura, seguida muy de cerca de la presencia de heptasílabos. Vemos algunas formas métricas como el romance o como el tradicional soneto que, sin embargo, al igual que sucede en el resto del libro, se nutre de versos blancos. En este sentido, estos se justifican en una obra donde el autor tiende a seguir una misma estructura métrica liberada de rima. Un buen ejemplo de ello es el reseñable y extenso poema final, titulado “Todo es juego (apuntes para una historia del cine sin mayúsculas)”, donde se suceden los versos endecasílabos, carentes de rima,

dispuestos en estrofas de seis versos y con un cierre circular. Una vez más, en este poema que parte del cine pero apunta a la propia vida, no son necesarias las referencias fílmicas explícitas.

En *Rostros*, Ana Isabel Conejo nos presenta treinta y ocho poemas que huyen de la limitación de capítulos, de rimas y de estructuras métricas cerradas. Esta predilección por el verso libre no aleja el ritmo de los textos, que se centran en una estrella del cine retratada en una extensión prácticamente continua, de una o dos páginas. Dicha extensión ofrece armonía al conjunto de la obra, pues la disposición parece ofrecernos intensos cortometrajes que retratan a un actor o actriz y que, a su vez, contemplan el mundo con la carga emotiva de quien es capaz de escribir sobre aquellos que habitaban tras las figuras envueltas en un halo de mitomanía, y sobre qué había más allá de ese mito.

Sucede lo contrario en *Babilonia, mon amour*, estructurada en cuatro capítulos —numerados, exentos de título, pero encabezados por citas— en los que Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva nos ofrecen treinta y seis poemas que homenajean a diversas películas, personajes, géneros, cineastas e incluso compositores, productores y personas que, de algún modo, estuvieron unidas al cine. Si bien la variedad es evidente, podríamos condensar la división de capítulos siguiendo una clasificación temática que estructura los contenidos en personajes, en géneros y corrientes cinematográficas, en películas y en diversos aspectos relacionados con la industria cinematográfica. Estos textos, que dan buena muestra de una ecléctica cultura cinematográfica y que conseguirán cautivar a cualquier cinéfilo, también se liberan de una estructura métrica fija, al igual que de la rima. Además, tienden a condensarse en una sola página, como si una a una se fuese creando la propia película, secuencia a secuencia, dibujada en la mayoría de las ocasiones en una única estrofa, lo que acentúa aún más esta sensación.

En el caso de *Lo intacto* y *La vista*, Claudia Masin nos enfrenta a dos obras que se completan entre sí, y en las que establece una estructura muy similar —pese a los dieciséis años de diferencia entre ambas—, lo que denota la firme y personal voz de su autora. En *La vista*, Masin construye una obra con veintiún poemas que no se delimitan con capítulos ni siguen ninguna métrica ni rima, algo que también sucede en los veintinueve textos que conforman *Lo intacto*. En ambos libros observamos composiciones extensas que, salvo alguna contada excepción, no se dividen en estrofas,

rasgo que se afianza aún más en *Lo intacto*, la más reciente de las dos. Esta estructura en la obra y en los propios poemas condensa, aún más, la fuerza que reside en cada uno de ellos, que pueden ser leídos sin pausa y sin cambio de escenario, y que contribuye a mantener la tensión desde la primera página hasta la última, así como desde el inicio al final de cada poema.

Joaquín Pérez Azaústre, en *Poemas para ser leídos en un centro comercial*, nos ofrece cuarenta y seis poemas divididos en siete capítulos (“La edad de oro”, “Salas abandonadas”, “Cine épico”, “Sesión de tarde”, “Edición para coleccionistas”, “Agencia de viajes” y “Liquidación por cierre”) donde las películas y los referentes cinematográficos se ordenan en la memoria del autor —cuyas vivencias personales, muy presentes, se mezclan con referentes comunes—, y buscan su propia estructura en el poema. La conjugación de los textos es variada y ofrece una lectura dinámica, ya que se alternan la prosa y el verso, sin pausas ni estrofas, creando un efecto muy similar al comentado en la obra de Masin.

3.1.2. Marcos del poema: títulos descriptivos y títulos que juegan con el cine

El análisis de los títulos —tanto de la obra como de los poemas que la componen— es fundamental para que podamos situarnos en un contexto preciso, para enfocar la mirada y orientarnos hacia el contenido. La carencia de títulos, por otra parte, también puede ser muy reveladora: “La presencia o ausencia de título es indicio de una actitud del poeta y anuncio de determinadas técnicas poéticas, (...) nos da una de las claves de lectura del mismo” (Luján Atienza, 2007: 30). Dentro de las múltiples formas que podemos encontrar para titular un poema, basándonos en la categoría que ofrece Luján Atienza, los títulos pueden hacer referencia a: 1) el tema del texto; 2) los personajes; 3) el tiempo y espacio; 4) los subgénero; 5) el símbolo fundamental que articula el poema; 6) un verso relevante; 7) un apóstrofe; 8) los títulos que se leen como inicios del poema; 9) los títulos con referencias intertextuales. A pesar de esta clasificación, Luján Atienza enfatiza la relevancia que posee en la actualidad, más allá del propio título, la intención del autor:

Pero más que el contenido del título importa la intención que el autor titula, especialmente cuando nos acercamos al siglo XX. Hasta entonces domina en general la función

referencial o informativa del título, que servía como un índice identificador del poema. Sin embargo, en nuestros tiempos es normal el uso paródico, irónico, e incluso enigmático, requiriendo toda una reconstrucción por parte del lector (2007: 35).

En este contexto, será muy interesante comprobar con qué intención marcan los autores el título de aquellos poemas que hablan sobre cine, qué grado de información o evidencia aportan, o hasta qué punto juegan con el título de películas y con el propio lector. De este modo, Navarro Durán coloca el foco en la presencia de un autor que utiliza de manera creativa este elemento que enmarca al poema y que el lector acepta, al igual que el contenido del poema, coincida o no con la visión que este puede tener:

De la misma forma que un pintor abstracto puede darle a su obra el título que le sugiere y que para el espectador es una convención arbitraria que acepta, el poeta puede convertir su expresión en asociaciones inéditas que solo él ve. El lector no tiene más que dejarse seducir por las palabras y permitir que le arrastren (2017: s.p.).

Fundamentalmente, hay tres tendencias en los poemarios que conforman nuestra investigación. En primer lugar, hay autores que anticipan, con más claridad, la presencia de un contenido cinematográfico: sucede con *Babilonia, mon amour*, que nos conduce directamente a la *Hiroshima, mon amour* (1959) de Alain Resnais, a partir del texto de Marguerite Duras, y que también podría guiarnos hasta el libro *Hollywood Babilonia* (1959), del mismo año, donde Kenneth Anger relataba algunos de los escándalos protagonizados por las estrellas del cine mudo. Estas alusiones fílmicas nos anticipan también la fuerte carga referencial que participará en todos los poemarios de la obra, donde tendrán una especial relevancia el cine francés, el italiano y el más hollywoodense. Sucede lo mismo con *Sesión continua en el salon indien*, un título que logrará fijar la atención de los más cinéfilos, quienes reconocerán la presencia del primer espacio fílmico en el que los Lumière proyectaron, públicamente, la primera sesión del cinematógrafo, y que el autor utilizará en la propia estructura del poemario como título de uno de los capítulos. Y sucede, igualmente, con *La mesa italiana*, que los más cinéfilos, de nuevo, sabrán reconocer como ese momento en el que las personas que componen el reparto de una película se unen para leer el guion de manera conjunta.

En segundo lugar, otros poemarios no son tan explícitos a la hora de aludir al cine, pero sí que destacan un aspecto muy relacionado con él, que llega a convertirse en un símbolo dentro de la obra, y que actúa como nexo entre poemas. Este es el caso de *Rostros*, un nombre que alude a los mitos de la gran pantalla, pero sobre todo al rostro invisible, el rostro real, sin embargo, el que se revela allá de las luces, de las alfombras rojas y las pantallas, y permanece por debajo del mito, como afirma su autora: “Un mito es una falsa memoria (...) y un rostro es lo que queda de un mito cuando toda su carga de verdad se disuelve” (Conejo, 2007: 9). También es el caso de *La vista*, que capta la atención en el poder de la mirada —no solo en la que observa una pantalla, sino también en la que se dirige a la vida— que enfoca el cine y a los sentimientos, que parte de las imágenes externas al mismo tiempo que dirige sus ojos hacia dentro.

En tercer lugar, hay poemarios que se centran en los símbolos que definen la obra, como sucedía anteriormente, pero que no evidencian su contenido cinematográfico ni aluden a aspectos relacionados con él, como hemos podido ver hasta ahora. *Lo intacto* y *Poemas para ser leídos en un centro comercial* se encuentran aquí, y hacen gala de una profunda y concienciada selección cinematográfica — sobre todo, de manera más visible en el segundo de ellos—. A su vez, se trata de dos de los poemarios donde el intimismo cobra mayor presencia. Especialmente, en el caso de Masin, las películas son la matriz de aquellos temas que se diluyen en el libro, del dolor, la fragilidad y lo que permanece intacto. En la obra de Pérez Azaústre, por su parte, se evidencia el paso por la memoria y el peso de la misma, pues las películas se dan la mano con la experiencia vital, y la referencia a un espacio por algo tan concurrido por un centro comercial también anticipa el enfrentamiento de aquello externo, el cine, con aquello más íntimo, como son los recuerdos y la propia existencia.

Si pasamos al siguiente nivel y buceamos en cada uno de los títulos que encabezan los poemas, *Babilonia, mon amour* propone una serie de nombres que tienden a la ironía y a jugar con el espectador, aunque algunos de ellos se presenten de manera más evidente, o al menos, que resultarán más reconocible para los que están más inmersos en el universo cinematográfico. Otros menos explícitos, sin embargo, los comprenderemos más tarde, cuando comencemos a profundizar en el contenido. Por una parte, hallamos títulos que adquieren directamente el nombre de un personaje o de un actor —del que, usualmente, se mencionarán sus personajes más destacados—, como

sucede con “Hercules Poirot”, el detective de Agata Christie; el inconfundible “Dr. Jones”; “Antoine Doinel”, personaje cinematográfico creado por Truffaut, o actores que adquieren denominaciones en el poemario como “Andy Kaufman” o “Lee (Christopher). El ladrón de sueños”. También observamos otras designaciones que se dirigen hacia géneros y corrientes cinematográficas destacadas, y que suelen presentarse de manera menos evidente —salvo escasas excepciones—, como el “Film noir” o cine negro estadounidense, que despegó entre los años 1930 y 1950; “Italia, 1950”, aludiendo al neorrealismo italiano; “Science-fiction”; “Nouvelle Vague/ Nueva Ola/ New Wave”, en referencia a la corriente francesa de los años 50; “La última carga de Errol Flynn”, retratando el cine bélico; “Río rojo”, para aludir al *western*; “Scream if you know what I did last Halloween”, en referencia paródica al cine de terror; o “Dogme #10”, para enmarcar el movimiento fílmico de vanguardias que ciertos directores fundaron en el año 1995, creando también el Manifiesto del Dogma 95. En la tercera parte del poemario encontramos algunos títulos que toman, directamente, el nombre de la película de la que proceden, o que la colocan de manera referencial, como “Enter the Matrix (Revolutions)”, que también es la denominación de un videojuego basado en el universo de *Matrix*; “Wild at heart”, “Acordes y desacuerdos”, “Amélie”, “Tríptico de *Una habitación con vistas*” o “Las vírgenes suicidas”. También hay espacio para otras denominaciones menos explícitas, cuya alusión iremos descubriendo en el propio contenido, como “El tiempo de los gatos”, referente a *Gato negro, gato blanco* (*Crna macka, beli macor*, Emir Kusturica, 1999); o a “Espectros”, que realmente los habla de *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001). En el cuarto y último apartado, los títulos nos alertan de un contenido multidisciplinar y bastante irónico, donde se mezclan distintas personas que en algún momento estuvieron cercanas al cine o al mundo audiovisual, y que se convierten en protagonistas del poema: aquí se encuadra “Charlie Parker extravía su saxofón”, un conocido músico de jazz del que incluso se hizo una película; al igual que directores y creadores que cobran vida, como “Walt Disney ríe”, “Los hermanos Coen viajan por América”; como también encontramos al músico Ennio Morricone, que adquiere presencia en “El maestro Morricone despeja la incógnita Z” o algunos acontecimientos históricos donde el astronauta “Neil Armstrong es la nueva estrella de la televisión”.

La mesa italiana es mucho más transparente en cuanto a la creación de títulos, pues la gran parte de ellos se corresponde con una película, excepto algunas excepciones

donde se producen ciertas alteraciones en su denominación. Juan Lamillar lo deja claro en el prólogo: “Todos los poemas llevan títulos de películas conocidas (a veces con un cambio irónico” (2015: 7). Estos nos exponen ante un inmenso catálogo de películas que se mueven, fundamentalmente, en torno al cine clásico, de una procedencia variada—desde el estadounidense hasta el europeo más independiente— y que, en gran medida, son adaptaciones de obras literarias llevadas a la gran pantalla. En esta selección, el autor recoge aquellos títulos que forman parte de su filmografía personal. Los poemas homónimos del poemario se corresponden con el título que adaptan las películas en español: “Niebla en el pasado”, “Estación Termini”, “Forajidos de leyenda”, “Éxodo”, “El hombre tranquilo”, “Grandes esperanzas”, “Alatriste”, “El secreto de sus ojos”, “Otoño tardío”, “La red social”, “Juan Nadie”, “Senderos de gloria”, “El fotógrafo del pánico”, “El lector” o “Extraños en un tren” son algunos de ellos. Advertimos, por otra parte, diversas formas de bautizar los poemas en las que el autor incluye una modificación, suprimiendo o añadiendo términos, creando un pequeño juego de palabras: “Con la vida en los talones”, “Al este del desdén”, “Perdona si te llamo”, “Siempre París”, “Último tango”, “Balada triste sin trompeta” y “Con las botas puestas”, en referencia a *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959), *Al este del edén* (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955), *Perdona si te llamo amor* (*Scusa ma ti chiamo amore*, Federico Moccia, 2008), *París, siempre París* (*Parigi è sempre Parigi*, Luciano Emmer, 1951), *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972), *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010) y *Murieron con las botas puestas* (*They Died with their Boots On*, Raoul Walsh, 1941). El poema “Pregúntale al viento”, que pone el broche final a la obra, también adapta el título de una película. En este sentido, la única excepción es el primero de ellos, denominado “La mesa italiana”.

Sesión continua en el salon indien, por el contrario, no nos ofrece títulos tan explícitos, aunque el autor utiliza esto como un recurso creativo que dota al propio poema de un contenido complementario al que se ofrece en el propio texto, no como una manera de despistar al lector, de invitarle a jugar con él o de provocar expectación: de manera previa, en una letra más pequeña, vemos el encabezado “a partir de”, donde el autor nos indica la obra de la que ha partido el texto, junto con su director y su año de estreno. ¿De qué nos hablan entonces los títulos? Bermúdez utiliza diversas formas para darles nombre, usualmente buscando un elemento que destaca en el contenido del propio poema

o que extrae de la película de la que parte, aunque también puede haber una combinación entre el contenido del texto y el de la obra cinematográfica. A veces se perciben referencias poéticas, como en “No volveré a ser joven”, de Gil de Biedma, cuyo contenido se recrea en el título de un poema denominado “Que la vida iba en serio” y que a su vez lo cierra, con una estructura en anillo. A veces, el título es el personaje de la película, como sucede con “Hulot, querido tío”, de *Mi tío (Mon oncle)*, Jacques Tati, 1958). Otras ocasiones, el título ensalza, de manera lírica, el contenido de la película, como en “Lo visible y lo invisible”, de *El globo rojo (Le ballon rouge)*, Albert Lamorisse, 1956). Puede hacerse patente, por otro lado, una combinación entre el título fílmico y la estructura métrica del propio texto, como sucede en “Romance del largo viaje”, a partir de *El largo viaje hacia la ira* (Llorenç Soler, 1969). Otro ejemplo distinto es el de “Charabia”, basado en *Tiempos modernos (Modern Times)*, Charles Chaplin, 1935), donde la denominación alude al título de la canción en la que podemos escuchar por primera vez la voz de Chaplin en la gran pantalla. Desde otra perspectiva, “La misma, la única”, que parte de *At Land* (Maya Deren, 1944), toma su nombre de los versos que aparecen en el texto: “La primera mujer, la misma, la única” (2015: 44). En otro extremo, buscando títulos más explícitos, únicamente podríamos señalar “¿Y el mundo marcha?”, basada en película homónima de 1928 (*The Crowd*, King Vidor), y “Jonás”, de *Jonás, que cumplirá los 25 en el año 2000 (Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000)*, Alain Tanner, 1975).

Desde otra perspectiva, Ana Isabel Conejo nos ofrece lo anunciado en el título del poemario, *Rostros*: un extenso catálogo de actores y actrices de Hollywood, un compendio de intérpretes de cine clásico que se van retratando a lo largo del libro como si de una colección de instantáneas se tratara. De este modo, confluyen en sus páginas algunos de los protagonistas más míticos de la gran pantalla, quienes protagonizan los títulos de los poemas, encargados de enmarcar con claridad y exactitud la imagen que queda grabada en su contenido: “Ava Gardner”, “Robert Redford”, “Errol Flynn”, “James Stewart”, “Ingrid Bergman”, “Clark Gable”, “Marilyn Monroe”, “Gary Cooper”, “James Dean”, “Humphrey Bogart”, “Buster Keaton”, “Cary Grant”, “Bette Davis”, “Greta Garbo” o “Judy Garland”.

Claudia Masin es otra de las autoras que se limita a titular cada texto con la película de la que parten, principalmente en español, tanto en *La vista* como en *Lo intacto*. Sin embargo, hay un juego inverso en este sentido: mientras que otros autores podían

ofrecernos un título más creativo, Masin lleva esta personalización hacia el propio contenido de los textos, que nacen de las películas anunciadas en su denominación pero que van más allá de ellas, buceando, de manera intimista, en temáticas muy diversas que la propia película despertó en la autora. Por otro lado, es reseñable que la propia selección fílmica, mucho más alejada de los grandes clásicos hollywoodenses, en su mayoría, hace que los títulos homónimos no lleguen a ser tan evidentes para el público que acceda al libro sin ser demasiado cinéfilo. Así, en *La vista*, podemos leer “París, Texas” o “Muerte en Venecia” junto a otros como “Niños del cielo”, “Soplo al corazón”, “La infancia de Iván”, “La vida soñada de los ángeles”, “Rouge” o “Daño”. Este hecho se repite en *Lo intacto*, donde hay nombres más populares o más cercanos temporalmente, como “Melancolía”, “Manchester by the sea”, “Ella” (*Her*) o “Una vez” (*Once*), todos ellos situados en películas que vieron la luz entre 2007 y 2011. En la mayoría de los casos, dado que el año de estreno es menos reciente o se trata de películas menos conocidas por el gran público, estos títulos tampoco resultan tan aparentes, como sucede con “El toque silencioso”, “Esteros”, “Chicas perdidas”, “La bella estación”, “Es solo el fin del mundo”, “Hermana” o “Refugio”.

Joaquín Pérez Azaústre, por su parte, nos presenta un libro con diversas y asombrosas formas de denominar los poemas. Encontramos ciertos títulos que reproducen el nombre de una película de manera literal, como apreciamos en “La noche del cazador”, “Grandes esperanzas”, “Doctor Zhivago”, “El león de Esparta”, “Eva al desnudo”, “Gilda”, “El graduado” o “Metrópolis”. Desde otra perspectiva, en *Poemas para ser leídos en un centro comercial* percibimos también otras denominaciones que adquieren longitud mucho más extensa de lo habitual —comparada, al menos, con la del resto de poemarios—, y en las que conocidos actores, actrices, personajes o elementos cinematográficos, e incluso televisivos, como el coche fantástico, asaltan el título y toman el protagonismo de una manera original y sorprendente: “Jack Geismar no vuela a Casablanca”, “Billy Wilder vuelve a ver *La Lista de Schindler*”, “El Dr. Jones mira caer la nieve junto a la chimenea”, “Benjamin Button recuerda a Scott Fitzgerald desde la eternidad”, “El coche fantástico es abandonado en el desguace” o “Foto de Robert Redford con beso de Paul Newman y Joanne Woodward al fondo”. Esta tendencia, donde los personajes y actores interactúan entre sí y acuden a escenarios cinematográficos y originales ambientes, también se reproducirá en el contenido de cada uno de los poemas,

que se nutrirán de referencias fílmicas muy variadas, como veremos en próximos apartados.

3.1.3. Pragmática del poema: elementos paratextuales

En cuanto a la dimensión pragmática del poema, debemos considerar también aquellos elementos paratextuales que, con una función estratégica, introducen y orientan el texto lírico, ya se sitúen al inicio o al final de este (prólogos, epígrafes, dedicatorias, citas, notas o epílogos). En el caso concreto de las citas, si aludimos a las que encabezan los poemas, Luján Atencia percibe en ellas una función similar a la del título:

Son apoyos, llamadas de atención hacia ciertos significados, o elementos formales, suponen cierto juego de complicidad con el lector, etc., pero por encima de todo los caracteriza el hecho de constituir un diálogo con la tradición (2007: 37).

Luján Atienza también contempla las citas como nuevas voces que se introducen en el discurso del poeta y que aportan al texto nuevos significados, de modo que esta irrupción de una voz ajena puede considerarse “como una contra-voz. Al introducir en un contexto nuevo un fragmento, este arrastra significados que en el nuevo contexto se matizan o cobran una vida distinta” (2007: 259).

Citas que adquieren voz en la literatura, la música y el cine

En la actualidad, no solo presenciamos citas que proceden de la literatura, sino que pueden extraerse del propio universo cinematográfico, de la música, la televisión, de una noticia o una frase célebre. Es conveniente que nos detengamos en el estudio de las citas, pues casi todas las obras que conforman nuestro objeto de análisis las contienen entre sus páginas, a excepción de *Rostros*; además, debemos fijar la mirada en su procedencia y en su contenido, ya que será importante diferenciar entre aquellas que parten del mundo cinematográfico o de otros terrenos distintos, y entre las que nos hablen sobre el cine o aludan al contenido del poema. Nos centraremos, sin embargo, en el

sentido más restringido de “cita”, aquella que reproduce textualmente otras palabras que no proceden del creador del texto y se colocan fuera de éste.

En los poemarios cinéfilos que ocupan nuestro estudio, la mayoría de los autores se introducen en el mundo del cine, la literatura o la música para extraer citas que toman dos caminos: por un lado, se apoyan en otras voces para remarcar el poder del cine y la importancia que este medio tiene en nuestras vidas (Juan Antonio Bermúdez y, en gran medida, Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva); por otro, se apoyan en el contenido del texto, ya sea buscando un nexo de unión con la referencia cinematográfica que se presenta en el poema (Bagué y Penalva) o, simplemente, nutriendo su temática (Joaquín Pérez Azaústre, Claudia Masin y Víctor Jiménez).

Inicialmente y cercano al caso de *Rostros*, pese a la multitud de referencias que convergen en los textos de Joaquín Pérez Azaústre, el autor no hace demasiado uso de este recurso. Únicamente recoge dos citas: la voz del profesor Barry Brummett que, a modo de bienvenida, hace referencia al título del poemario y lo dota de significado, a través de “Los centros comerciales son instrumentos retóricos de la cultura capitalista, textos retóricos gigantes” (2017: s.p.); y la del escritor Stefan Zweig, encabezando “Petrópolis”, con “La tolerancia no era vista, como hoy, con malos ojos, como una debilidad y una flaqueza, sino que era ponderada como una virtud ética” (2017: s.p.)

Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva inician la obra con una cita que destaca el matiz de relevancia que adquiere el cine, de la mano del escritor José María Álvarez:

He visto muchas cosas en mi vida,
algunas increíbles y magníficas,
pero ninguna tan hermosa,
tan fabulosamente grande y loca
como esta insólita aventura
del cinematógrafo.

(2005: 13)

Los autores parecen “compensar” la ausencia de títulos al inicio de cada capítulo incluyendo una cita que los encabeza, y que procede de la voz de diversos escritores

—Aquilino Duque, Felipe Benítez Reyes, María Sanz y Manuel Sánchez Chamorro— que aluden al sector cinematográfico o a películas concretas: “Si no fuera / porque esto no es el Rick’s ni Casablanca / juraría que acabo de ver a Humphrey Bogart”, sentencia María Sanz (2005: 45). Su uso no se limita a estos espacios, sino que también toman presencia encabezando algunos poemas. En ellos, algunas proceden de diversas canciones que se relacionan directamente con el contenido, como si de una banda sonora se tratase: así, en las páginas de *Babilonia, mon amour* suena un tema de Cruel Crux en “Las vírgenes suicidas” (2006: 56), Charles Trenet le canta al amor en “Antoine Doinel” (2006: 24) o REM entona su canción sobre Andy Kaufman en “Andy Kaufman in the wrestling match. Yeah, yeah, yeah, yeah” (2006: 22).

Juan Antonio Bermúdez no incluye citas textuales en el contenido, pero sí recopila cuatro al abrir el poemario, de modo que son ellas las encargadas de tomar la voz en la primera página y presentarnos la obra, a partir de los cineastas José Val del Omar y Yasujiro Ozu, y de los escritores Antonio Martínez Sarrión y Virginia Woolf. En todas estas referencias, se habla sobre cine, se destaca su poder como un lugar de encuentro y como un espacio salvaje para seguir creando, o se alude a su evanescencia, a su transitoriedad y a su poder de atracción, como nos relata José Val de Omar cuando escribe “encuentro compartido, / entendimiento, cauce, plaza común / donde toda mirada es táctil” (2015: 9), o Yasujiro Ozu cuando afirma: “Yo creo que lo me atrae de una película es su aspecto transitorio, evanescente como la bruma” (2015: 9).

Víctor Jiménez, por el contrario, no incluye citas al inicio del libro, pero sí lo hace en cada capítulo y junto al nombre de los poemas. Al igual que podemos ver en su estructura y en su elección de títulos, Jiménez se caracteriza por seleccionar una mayoría de voces de escritores clásicos, donde tienen cabida Mario Benedetti, Gustavo Adolfo Bécquer, Jorge Manrique, Octavio Paz o Antonio Machado, quienes no aluden al cine, sino que acompañan la temática del poema, fundamentalmente ligada al amor, la soledad, la nostalgia o la memoria. Por ejemplo, se menciona a Luis Rosales prácticamente al cierre del libro, en relación a esta historia de amor que sucede en sus páginas y va cabalgando en busca de un punto final: “Para toda la vida no basta un solo amor, / tal vez el nuestro sea para toda la muerte” (2015: 83). Por otra parte, la cita final del libro también es reseñable, pues en ella se alude a Bécquer para condensar el contenido del poemario,

pero también para destacar el peso de la memoria y la débil línea que separa realidad y ficción: “Me cuesta saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido” (2015: 87).

Claudia Masin se aleja del mundo cinematográfico y se centra en el literario para extraer las pocas citas que intervienen en *La vista*. Estas se colocan encabezando el poema y dirigiéndose hacia el contenido, a veces aludiendo, al mismo tiempo, a la temática del texto y a la película de la que se parte, como sucede en “La Ciénaga” con la referencia a Osvaldo Bossi, “Una madre es siempre una ciénaga” (2002: 23); y otras, centrándose en el propio texto, como en “La luna”, donde María Negroni toma la palabra y afirma “Como si hubiera alcanzado un punto de máximo esplendor, a partir del cual ya no pudiera” (2002: 11). En este sentido, la escritora Djuna Barnes comienza el poemario retratando su contenido, por eso se alude a la autora para anticipar una mirada en torno al sufrimiento, a lo visible y lo invisible, al cuerpo y al dolor, y a la vista: “En el sufrimiento del mundo hay un hueco por el cual el ser singular cae continua, interminablemente (...) pero siempre en el mismo sitio y siempre a la vista” (2002: 7). En su libro *Lo intacto* el procedimiento es similar, pues todas las citas recogidas proceden de escritores y poetas (Louise Glück, William Goyen, Audre Lorde, Tomas Transtörmer y Gary Snyder) que apoyan la totalidad de la obra y cada uno de sus composiciones. Desde las dos citas iniciales que la encabezan, ya podemos apreciar una alusión, de nuevo, a la importancia de la mirada, de aquello que no se muestra ante nosotros y debe contarse para poder ser visto, como sentencia William Goyen:

Y lo que debes contar es precisamente *aquello que no se vio...* esta es tu tarea. Lo que no se ve atormenta al ojo, como si el ojo fuera un globo de cristal puesto en la cuenca, hasta que el cerebro sepa construir una imagen de lo no visto y dar la visión al ojo (2018: s.p.).

Dedicatorias: la huella de una historia personal ligada al cine

En nuestro caso, las dedicatorias adquieren una gran importancia porque nos aportan información complementaria acerca del nexo que se produce entre la vida de quien escribe y el peso del cine en su obra. Con frecuencia, se invoca a personas con quienes se visualizan las películas, algo que denota una estrecha relación entre historia personal e historia cinematográfica, y entre memoria sentimental y cine.

Salvo en el caso de *Babilonia, mon amour*, que podríamos considerar como una gran dedicatoria al cine, todos los autores utilizan este recurso y nos demuestran, una vez más, que detrás de unos versos que, aparentemente, hablan solo de cine, está la propia vida. Además, a excepción de *La vista* —donde intervienen algunas dedicatorias encabezando el poema—, todos ellos dedican un apartado concreto para introducir dedicatorias y agradecimientos, ubicado al final o al inicio, de modo que estas no interrumpen la lectura ni desvían la atención del contenido hacia un posible destinatario. Sin embargo, si el lector se fija en ciertas dedicatorias y vuelve a los poemas, muchos de ellos cobran un sentido distinto.

Son más breves y asépticas las de *Rostrros, La vista* y *Lo intacto*. En el primero de ellos, Ana Isabel Conejo incluye una breve mención en su inicio: “A mi hermana Julia” (2007: 7), la poeta Julia Conejo Alonso, y un poemario que parecía impersonal a lo largo de sus páginas, de repente, nos ofrece una ventana y nos abre una perspectiva más familiar y cercana. En *Lo intacto* sucede lo mismo, ya que Claudia Masin dedica su obra completa: “A Carolina Cadamuro” (2018: s.p.). Por otra parte, en *La vista* hallamos diversas dedicatorias al final: “Agradezco a mis padres, Greta Pena, Mercedes Roffé, Zulma Ducca, Paula Jiménez, Cynthia Szwach” (2002: 55). De manera previa, dentro de los poemarios, podemos apreciar dos dedicatorias a algunas de estas personas que se mencionan en las dedicatorias finales, como es el caso de “Cría cuervos”, dedicado “a Greta” (2002: 15) o de “La vida soñada de los ángeles”, donde se dirige “a Patricia” (2002: 33). En ambos casos, pese a que percibamos en ellas un nexo entre las obras y la vida personal de sus escritoras, se hace difícil encontrar información complementaria.

Por otro lado, resulta mucho más fácil conocer más a los autores y entender mejor el significado de ciertos poemas a través de las ubicadas en *La mesa italiana, Sesión continua en el salon indien* y *Poemas para ser leídos en un centro comercial*. Bajo el título de “dedicatorias” o “créditos”, los tres autores otorgan páginas completas a esta cuestión. Víctor Jiménez recoge doce, entre las que incluye al autor de su prólogo y a sus padres: “a Carmen, mi madre, que no lo sabe” (2015: 92), a quien dedica “Un grito en la oscuridad”; y “En el nombre del padre”, que lanza “a Víctor Jiménez Cerrada, *in memoriam*” (92). Estos dos textos tan personales pertenecen al capítulo tercero, el que ofrece una mirada notablemente nostálgica desde un presente que tiende al ostracismo, donde el protagonista se interroga, se observa y añora lo sucedido. Podemos acercarnos

más al autor y a la importancia que adquiere la memoria si tras leer la dedicatoria a una madre “que no lo sabe” volvemos sobre el poema y, a partir de ella, intentamos encajar las piezas:

Se ha perdido una niña
de más de ochenta años
por una enfermedad
implacable que, lenta,
sin piedad, va borrando
su memoria, su vida.

(2015: 62)

“En el nombre del padre” también adquiere matices distintos si dejamos nos despojamos del prejuicio de unos versos que únicamente parecen hacer referencia a la película y somos conscientes de la conexión con su propia vida y de que, en realidad, abrazan un contenido muy personal:

Y esperas, impaciente, las respuestas
y una señal o un gesto que te diga
que está contigo ahora, aquí presente.
Porque no puede nadie ser buen hijo
si no siente el aliento de su padre.

(2015: 72)

Juan Antonio Bermúdez también reserva dos páginas completas, al final de *Sesión continua en el Salon Indien*, para listar los “créditos”, en los que narra todos los cines que dan nombre a los capítulos, explicando su importancia y la relación con su vida. Como vimos en apartados anteriores, Bermúdez nos relata la magnitud que posee en su historia el Cine Balboa —el cine de su pueblo, el cine de su infancia—, el Rialto —un

cine habitual al que acudía en Sevilla, y que hoy en día es un supermercado— u otros cines míticos que aparecen en la obra, como el Atrium, convertido en un edificio residencial:

El Cinema Nuovo Sacher, en el número 1 del Largo Ascianghi, es el pequeño cine romano de Nanni Moretti. Allí transcurre su cortometraje *Il giorno della prima di Close Up*. El Atrium Beba-Palast, inaugurado en 1926, en el distrito berlinés de Wilmersdorf, fue considerado uno de los cines más bonitos y grandes del mundo. Una bomba lo destruyó al final de la Segunda Guerra Mundial. Su espléndida fachada curva sigue luciendo en los fotogramas de Berlín, sinfonía de una ciudad, pero en su lugar hay hoy un enorme bloque de apartamentos. El 28 de diciembre de 1895, los hermanos Lumière organizaron en el Salon indien del Grand Café del Boulevard des Capucines de París la primera sesión pública y cobrada del cinematógrafo (2015: 53).

En sus agradecimientos, Bermúdez convoca a una serie de personas que han participado en su intensa relación con el cine, y nos muestra un poemario que va más allá de la gran pantalla, cuyas experiencias tejidas alrededor del mundo cinematográfico probablemente han sido tan impactantes y cruciales como para impulsarle a dedicar una obra a este pasadizo entre cine, vida y literatura:

Estos poemas han ido creciendo y decreciendo hasta llegar aquí, así, desde mis primeras sesiones en el Rialto. O tal vez desde mi primera vez ante la gran pantalla del Balboa. O quizá desde aquel 28 de diciembre de 1895. Su escritura está en deuda con mucha gente (2015: 53).

Al igual que Conejo y Masin, Pérez Azaústre alude a su hijo, a quien dedica *Poemas para ser leídos en un centro comercial*: “A Joaquín Pérez Roca, con quien ya veo películas” (2017: s.p.). Esta cita, de nuevo, une el visionado de películas con la historia personal, y con la de aquellos que nacen y crecen junto al autor y participan con él en la experiencia cinematográfica. Al final del libro, sin embargo, también podemos apreciar un listado de dedicatorias más específicas: por ejemplo, a poetas como Luis Antonio de Villena (“Square La Bruyère, octubre, 2015”), a Pere Gimferrer (“Doctor Zhivago”) o a Juan Manuel de Prada (“Edades de Paul Newman); pero también vemos

otras muy personales, como la que ofrece a su madre (“Grandes esperanzas”), a su tía (“Balada de regreso de la mujer irlandesa”) o a María del Mar Roca, su mujer, a quien convoca en cuatro poemas (“El vellocino de oro”, “Managua”, “Puerta de Toledo” y “Gilda”). Si leemos el poema consagrado a su madre tras ver la dedicatoria, apreciamos aún más un contenido intimista, ligado a la familia y al recuerdo:

Puedes encaramarte en la butaca
para volver a ser la niña en los colores,
zambullirte de nuevo en el pupitre
y volver a mirar tu día de hoy.
No dejes de cantar, no dejes de cantar:
podrás redescubrirte en todas tus edades
y esperar del futuro un abrigo interior,
una repetición justo de este momento,
sentados a un mantel siempre de luz
como toda familia un día de fiesta.

(2017: s.p.)

De igual modo, vemos con otros ojos los versos que dedica a su mujer, su Gilda particular vestida con guantes, tacones y vaqueros, a quien le dice:

No te quites los guantes.
Apoya bien la punta del tacón en mi pecho
(...)
Déjame que te cuide, bailarina en vaqueros,
con los ojos dormidos, temblor de mariposa,
asómate a la luz desde el salón

(2017: s.p.)

Epígrafes y notas

Además de los títulos, capítulos y dedicatorias, podemos observar algunos epígrafes y anotaciones que algunos de los autores de nuestro estudio incluyen, y que nos aportan información complementaria.

Ocurre en *La mesa italiana*, donde además de la página de dedicatorias, Víctor Jiménez destina una sección —que bien podría considerarse un epílogo— a la “Nota de autor” (2015: 91), en la que especifica que cuatro de los textos del libro aparecieron —con diferentes títulos a los que podemos ver en la obra— en *El tiempo entre los labios* (2009), una antología donde, asimismo, adelantaba ciertos textos aún sin publicar. Por otro lado, Jiménez redacta en una nota introductoria la definición de mesa italiana, para hacer partícipe al lector de la dimensión que ofrece la elección de dicho título: “Una mesa italiana es, en teatro y por extensión en cine y televisión, una lectura conjunta con todo el reparto de un guion” (2015: 11). Por su parte, en la obra de Pérez Azaústre podemos encontrarnos, al final de la misma, con otra página destinada a la “Nota del autor” (2017: s.p.), donde comparte con el lector su proceso de escritura y establece la importancia que adquiere la memoria: se trata de un libro que fue redactando poco a poco, de manera paralela a otros que fueron viendo la luz, a lo largo de diez años:

Siempre me ha interesado la imbricación del arte popular en el discurso emotivo. Por eso me ilusiona la conclusión de este viaje, iniciado diez años atrás: cuando, paseando por un centro comercial, tuve la impresión de estar atravesando las ruinas rutilantes de nuestra memoria. Argel, 9 de marzo, 2017 (s.p.).

Otras veces ocurre dentro del poema, como en la obra de Juan Antonio Bermúdez, que introduce algunos epígrafes entre el título y el inicio del texto, donde el “a partir de” precisa de qué película han nacido los versos. Igualmente, este recurso se utiliza en el caso de Pérez Azaústre, quien incluye algunos epígrafes en su capítulo de “Agencia de viajes” para destacar un espacio físico donde escribió el texto, o quizás donde nació el recuerdo que propició su redacción: de este modo, bajo “Bureau d’hiver”, “El verano sangriento”, “Puerta de Toledo” y “Las batallas perdidas”, vemos entre paréntesis

los epígrafes “(Charleville-M’ezières)”, “(Córdoba-Madrid)”, “(Madrid)”, “(Madrid, La Latina)” y “(Córdoba)”.

Prólogos y epílogos

Otros elementos que debemos tener en cuenta si nos aproximamos al contenido de la obra son los prólogos y epílogos, presentes en *La mesa italiana*, *Rostros*, *La vista* y *Lo intacto*.

Juan Lamillar es el encargado de redactar el de *La mesa italiana*. Como veíamos en puntos anteriores, desde este prólogo inicial se nos advierte sobre la presencia de un contenido más allá del puramente cinematográfico. Además de explicarnos el porqué del título, Lamillar resalta algunos de los aspectos claves de la obra, donde la memoria adquiere una carga importante:

Un itinerario, un documental poético, que parte de un tiempo, la infancia, y de un lugar, el barrio sevillano, ya perdidos en la niebla: juegos, costumbres, imágenes veneradas, vecinos que tuvieron que marcharse. (...) Víctor Jiménez firma y filma una peripecia personal que nos es común, pues llega un momento —llamémosle madurez— en el que todos los actores que forman nuestro yo se preparan para escuchar el guion de nuestra vida mirando expectantes al director a ver cómo va a repartir los papeles de la película (2015: 8-9).

Isabel Conejo nos ofrece un “Preámbulo” en *Rostros* (2007: 9-10), donde se detiene en el sentido del título y, por lo tanto, del conjunto de la obra, de las definiciones que en ella ocupan las estrellas, los mitos y los rostros, siempre vinculados con los intérpretes de la gran pantalla, con los actores y actrices que desfilan en las páginas y muestran su cara “real” en el poema:

Las estrellas son mundos que brillan con la luz diminuta y helada de sus nombres, cercanas porque estamos seguros de encontrarlas cada vez que, de noche, elevemos la mirada hacia el cielo. (...) Un mito es lo que queda de una estrella cuando ya no se puede conversar con su luz (ha amanecido). La memoria del frío de su plata, guardada para siempre entre papel de seda. Un mito es una falsa memoria, un recuerdo inventado por el deseo ardiente de un pasado mejor. La búsqueda incansable de los lazos

entre las causas y el significado. Y un rostro es lo que queda de un mito cuando toda su carga de verdad se disuelve. Un encuentro apacible con la vida después del rito oscuro de las identidades (2007: 9-10).

Claudia Masin nos ofrece, al final de ambas obras, ciertas páginas que podríamos considerar un epílogo, donde nos detalla la procedencia de las películas que aparecen en libro, listadas por orden de aparición. En *La vista* especifica: “Los textos que componen *La vista* son recreaciones de ciertos films” (2002: 51). En *Lo intacto*, considera que los poemas “están basados” (2018: s.p.) en las películas que va detallando. Las dos utilizan el mismo sistema, donde la autora no desvela hasta el final del texto a partir de qué película nació cada uno de ellos, de modo que el lector se enfrenta libre de condicionamientos externos, pudiendo desconocer, incluso, que se trata de un texto que recrea o se basa en un determinado título fílmico.

3.1.4. Léxico del poema y léxico predominante: el tono nostálgico del poema que mira al cine y a la vida

Aunque aún no vayamos a centrarnos de lleno en el análisis de contenido ni vayamos a emprender un análisis exhaustivo del actual apartado —pues no se trata del objetivo básico de nuestro estudio—, una visión de las palabras clave, ya sean términos que se repiten o resultan esenciales para entender los textos de cada obra, nos puede ofrecer una idea inicial de aquellos temas que atravesarán los poemas, así como del tono empleado por el autor. Precisamente, Luján Atienza apunta a la capacidad del léxico para contribuir a la definición del tono, así como para configurar un universo propio a través de la selección de las palabras y el vocabulario que instaura el propio texto:

El léxico del poema nos va a dar fundamentalmente el tono del mismo. (...) Por otra parte, el léxico de un poema expresa su universo, es decir, la visión del mundo que se despliega y por tanto tiene una dimensión ideológica. Según esto, las relaciones entre las palabras del poema constituyen la estructura de su mundo; el mundo poético tiene no solo su propio vocabulario, sino también su propio sistema de sinónimos y antónimos (1999: 102).

Nombres propios

Además del léxico del poema, Luján Atienza determina que las palabras que se repiten (palabras-tema y palabras-clave) “nos introducen a la vez en una atmósfera y en un mundo temático” (1999: 103). Esta breve introducción al mundo temático de la obra, en el que nos sumergiremos más adelante, es lo que más nos interesa.

Joaquín Juan Penalva y Luis Bagué (2005) dan forma a un universo mitómano plagado de nombres propios, de personajes, superhéroes, villanos, gánsters, actores, actrices, directores y personalidades vinculadas al mundo audiovisual, recorriendo géneros que van desde el cine romántico al terror, la aventura o la ciencia ficción: Hércules Poirot, Dr. Jones, Ennio Morricone, Jackie Chan, Roger Corman, Spiderman, Lenny Bruce, Andy Kaufman, Walt Disney, Antoine Doinel, Vincent Vega, Drácula, Frankenstein, Sherlock Holmes, Robert de Niro, William Dafoe, Nicole Kidman, Robin Hood, Capitán Blood, André Bazin, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer o François Truffaut se dan cita en un solo libro. Otra manera de recopilar nombres propios es la que utiliza Ana Isabel Conejo (2007): como hemos visto anteriormente, homenajea a los actores y actrices del cine clásico de Hollywood, y pese a que se habla de cada uno de ellos en los textos que componen el poemario, sus nombres se ubican únicamente en el título del poema.

No sucede lo mismo, sin embargo, en la obra de Pérez Azaústre (2017): los nombres de personajes, actores y actrices y personas vinculadas con el cine aparecen en el título, pero también en los poemas; además, tienen protagonismo otros que cruzan la frontera del séptimo arte y se sitúan en el ámbito de la literatura o la política. De este modo, en sus páginas vemos a Tolstói, Dostoievski, Churchill, Reagan, Truman, Stalin, Saint-Exupéry, Spielberg, Harrison Ford, Sean Connery, Daniel Craig, James Bond, Scott Fitzgerald, Errol Flynn, John Wayne, Bruce Lee, Al Pacino, Robert Redford o Paul Newman.

Isotopías de la elegancia: blanco y negro, sombrero y gabardina, alcohol y cine clásico

A pesar de que la elegancia es un rasgo que aparece en casi todos los poemarios y que se manifiesta de diversas maneras, también hay numerosos aspectos en común. Hablamos de los términos “blanco y negro”, de una vestimenta concreta —especialmente, “con sombrero y gabardina”—, de la referencia al cine clásico —más allá de la referencia a los títulos y actores y actrices, como vimos en el punto anterior— y de la ingesta de alcohol. Todos estos términos se asocian a un ambiente sobrio y distinguido, donde tienen cabida las estrellas de cine y donde se marca la distancia entre el lector y el protagonista del relato, cuya vida está impregnada por ese espacio de elegancia.

Babilonia, mon amour (2005) retrata el clásico “viejo celuloide” (19³), las “arrugas” de los protagonistas de las películas, y utiliza sintagmas como “en blanco y negro” (35 y 68) en numerosas ocasiones. El “ron añejo” (25), el “sombrero” (37 y 67) y la “gabardina” (37, 49 y 67), que aparece con frecuencia, también son elementos que contribuyen a insertarnos en este contexto elegante. *La mesa italiana* utiliza, asimismo, utiliza el término “blanco y negro” (25 y 83) y “estrellas de cine en blanco y negro” (23). El amor, que tiene una gran relevancia en la obra, se manifiesta en un amor distinguido e idealizado que encarnan esos personajes de cine clásico, esas “estrellas de cine en blanco y negro” (83).

Desde otra perspectiva, *Sesión continua en el salon indien* (2015), motivado por su propio contenido más próximo a lo social y cotidiano, alude al “añejo *glamour*” de las alfombras rojas y estrellas de Hollywood. Claudia Masin hace algo similar en *La vista* (2002) y *Lo intacto* (2018), puesto que nos enfrentamos a obras mucho más intimistas, que aluden más al cuerpo y a la fragilidad que a la vestimenta y elegancia característica de los actores y actrices del cine en blanco y negro.

En el caso de *Rostros* (2007), sin embargo, conceptos como “blanco y negro” (16) “alcohol” (14), “ginebra” (39) o “champán” (67 y 80), al igual que otros términos asimilados al encanto y la elegancia, mantienen su presencia con una particularidad que se contrapone al tono positivo que acompaña a la mayoría de los poemarios: la del matiz de “disfraz” que también se asocia a todos ellos, pues los actores son distintos frente a la

³ En adelante, para evitar la proliferación de citas con el año del poemario, se indicará únicamente la página de este tipo de referencias múltiples.

cámara. Este hecho se vincula con el Principio de Heisenberg (49), que también se menciona en uno de los poemas, refiriéndose a la capacidad del observador (y de la cámara) para alterar el entorno por el simple hecho de ser testigo e influir en la realidad que está observando. De este modo, los actores y actrices se definen, al menos visiblemente, por la ropa y los complementos que utilizan, y gracias a los cuales pretenden crear su apariencia, su rostro ficticio: “rímel” (14), “medias” (17), “lentejuelas” (22), “falda” (22 y 24), “bolso” (22 y 39), “abanico” (22), “pañuelos” (24), “gabardinas” (24), “lustrarse los zapatos” (26), “chaqueta” (30 y 35), “sombrero” (28, 30, 48, 54, 55 y 71), “vestido” (30, 33, 35 y 49), “perfume” (39), “bolso” (22 y 39), “disfraz” (43), “bufandas” (48), “gafas de sol” (49), “zapatos” (50), “abrigo” (56) y “pulseras” (39).

Por último, en *Poemas para ser leídos en un centro comercial* (2017), la presencia del alcohol, de ciertas prendas y adjetivos con los que se viste a los protagonistas de las películas, se orientan en este mismo sentido: el de unos actores y actrices acostumbrados a la fama, el lujo y el ambiente distinguido y elitista, a través de los propios títulos de los capítulos —“La edad de oro”, “Cine épico”, “Edición para coleccionistas”—, pero también de otros términos que evocan a la ropa, el alcohol y la sensualidad, como “belle époque”, “capa roja”, “ginebra”, “Martini”, “americana”, “tacones”, “perfección”, “dólares”, “carmín”, “esmalte”, “cerveza”, “vino” o “galán”⁴.

Mitomanía y *glamour*

En este punto advertiremos cómo el recuerdo de actores, actrices y películas tiende a magnificarse en la mente del autor favoreciendo el mito, buscando la creación de un espacio donde predomina el lujo y el *glamour*, muy próximos al apartado anterior. En esta dirección se dirigen, especialmente, tres de las obras: la de Joaquín Pérez Azaústre, la de Ana Isabel Conejo, y la de Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva. Los poetas acuden a un léxico concreto para reforzar ese halo de encanto, seducción y fascinación que se crea tanto en la pantalla como en lo que proyectan fuera de ella determinados actores, actrices o personajes de película.

⁴ En los términos extraídos de *Poemas para ser leídos en un centro comercial*, dado que se trata de un libro electrónico sin paginar, prescindiremos de la repetición de “s.p.”.

Penalva y Bagué (2005) aluden a un plano más cinematográfico, donde se ubican ciertos personajes míticos: “villanos” y “superhéroes” (19); “dioses” (21), “hazañas” (25); “malvado” o “leyenda”, (21); “villano” (19, 21 y 37); “héroes” (21 y 65) y “gángster” (33). Desde su perspectiva, Pérez Azaústre (2017) utiliza términos como “suite”, “sauna”, “candidatura al Óscar”, “diosa” o “mansión”, en los que se insertan míticos personajes como James Bond, Sigrid —la intrépida princesa vikinga del Capitán Trueno— o el actor Omar Sharif. Por otro lado, siguiendo esta estela y conectando con epígrafes previos, Conejo (2007) recoge multitud de conceptos donde los actores y actrices tienden a la mitificación, situándose en ambientes sofisticados, retratados como héroes (38, 53 y 75), triunfadores (58) y “valientes” (47); apelando a la “inmortalidad” (37) y a la eternidad (74); con “seda” (30) o con “diamantes” y “belleza” (48); definidos con “elegancia”, “valentía” y “caballerosidad” (78).

Jiménez (2015), por su parte, evoca un ambiente infantil donde los mitos los protagonizaban esos “Forajidos de leyenda”, cuyo sintagma da título al poema (23), y donde también tienen cabida “pistoleros”, “indios” o “vaqueros”. También los mitos aparecen para marcar la diferencia entre la vida del espectador y la vida idealizada de la gran pantalla en “Con las botas puestas” (83), donde se alude a un “amor de película de Hoyllywood”, se unen “célebres estrellas” o “bravos siux” y destacan adjetivos como “glorioso” o “legendario”.

Bermúdez (2015), desde otra perspectiva, pone el foco en los héroes señalando a la sociedad en vez de a los protagonistas de las películas: estos héroes (25 y 26) también se tildan de “supervivientes” (28). Y como vislumbrábamos previamente, en este mismo sentido, en Masin no aparece el mito de manera aparente, sino que aquellos personajes y películas que permanecen en la mente de la autora son el material con el que se construye una historia paralela.

El tono nostálgico y el peso de la memoria

Si la selección léxica propicia la creación de un tono determinado en el poema, es patente el establecimiento de la nostalgia. Alrededor de ella, los autores crean su propio vocabulario, un universo poético donde cada cual establece un conjunto de símbolos,

sinónimos y antónimos que reflejan esta visión del mundo. A rasgos generales, hay aspectos comunes: la alusión a la luz, la oscuridad y las estaciones del año para reflejar un determinado estado anímico vinculado a la felicidad (pasada) o a la nostalgia (presente), así como la referencia a los sueños, a la infancia y a la memoria, que también trataremos en profundidad más adelante.

Todos los autores nos ofrecen poemarios que tienden a mirar hacia dentro, hacia el pasado y hacia la infancia, y aluden con asiduidad al paso del tiempo. Los poemas están ligados a un tono específico, el de la nostalgia, que se representa a través de símbolos como el otoño, la oscuridad y las sombras, estableciendo un sistema de antónimos en torno a la felicidad de la época estival, la luz y la infancia, que parecen formar parte de un pasado soñado, más que de un presente donde la melancolía se alza como protagonista. Pese a su presencia constante en todos los poemarios, empezaremos centrándonos en Víctor Jiménez y Claudia Masin, donde encontramos una mayor abundancia de términos, quizás motivados por el propio carácter intimista de las obras.

Jiménez (2015) adquiere esta voz melancólica para evocar un pasado estival, con luz, calor, felicidad, con el recuerdo de la infancia y del amor, lejos de un presente donde predomina la oscuridad, el silencio y la sensación de abandono, donde los sueños y la añoranza son recurrentes. La memoria es una cuestión omnipresente, incluso representada a través de su madre y el alzhéimer: en “Un grito en la oscuridad” y “El último viaje”, comprobamos que conceptos se unen para relatar la pérdida de la memoria en un ambiente otoñal, oscuro, acusado por el paso del tiempo, que toma forma en “niña”, “tiempo”, “enfermedad”, “memoria” y “sombras” (61); al igual que en “niña indefensa”, “alzhéimer” y “otoño” (76). Las isotopías de una época infantil se manifiestan a través de palabras como “niño” (19, 24, 30 y 32), “infancia” (23 y 25), “críos” (22), “juegos” (22) o “niñez” (22). También aparece un momento idealizado, el “amor de juventud”, asociado a lo “perdido”, a “joven”, “añoranza”, “nostalgias” y “pasado” (58). Este período aparentemente perfecto, ubicado en el pasado, evoca a los “veranos”, “aquella edad dorada”, “esplendor”, “día”, con la sensación de que “se escapa el tiempo” (63); pero también se presenta ligado a términos como “luz dorada”, “muchacha” u “horizonte azul” (79); así como al “verano”, “día claro”, “sencillo” y “paz” (82). En el segundo capítulo, donde el amor y la sensualidad irrumpen con fuerza, hay mucha más alusión a diversas partes del cuerpo y, una vez más, al estío de un tiempo pasado: “deseo”, “pasado”,

“olvidos”, “pecado”, “tu cintura”, “tus manos”, “veranos”, “copas de balón (42); “piernas morenas”, “el sol”, “el verano”, “luces”, “recordaba” (44); “vestido blanco”, “pelo mojado”, “sonrisa”, “beso”, “caricias” (46). Por otra parte, la construcción de un presente frío y silencioso se asocia a palabras como “abandono” (39), “desencanto” (32), “indiferencia” (38), “sombra” (13, 19, 20, 28, 39, 41), “invierno” (19), “oscuridad” (30 y 39), “enero” (19); donde el paso del tiempo se manifiesta en “cicatrices” y “arrugas” (59), “recuerdos” (25 y 28), “otra vida”, “otro tiempo” (28), “memoria” (32) y “olvido” (32 y 49). En este contexto, se recurre a “soñar la vida” (48), a ensalzar los “sueños” (26 y 38).

Masin (2002), a través de su selección léxica, propicia la construcción de un universo donde, igualmente, se recurre con frecuencia a la infancia: “niño” (11, 15, 29), “de pequeño” (17), “infancia” (43) o “niña” (15, 16, 34 y 37), así como a la figura de la “madre” (11, 23, 37 y 41). Los niños, en este contexto, son capaces de “conservar la vista” (16), y de ver en la oscuridad, asemejándose a los gatos (15). De este modo, “crecer” supone una “distorsión” (16). El paisaje lúgubre de la noche toma cuerpo en “luna” (11), “destello” (21), “luciérnagas” (39), “noche” (37) o “sombra” (37), y aparece con frecuencia el olvido (11, 14 y 17), donde los protagonistas se ven frecuentemente inmersos en la “distancia” (31), la pérdida (21 y 49) y el abandono (23, 24 y 35), aludiendo a los sueños (25 y 41), las “ruinas” (45), el “deterioro” (23), la “herida” (25), la “memoria” (43 y 46), el “recuerdo” (37) y la “melancolía” (38).

Bagué y Penalva (2005) también reflejan este tono nostálgico, aunque en menor medida, a través de las alusiones al “tiempo” o la “eterna juventud” (21); con una mirada que se vuelve hacia el “pasado” (72), “antaño” (33), cuyo universo simbólico tiene como sinónimos la “sombra” (66), la “ceniza” (67), la oscuridad (7, 34 y 69), el “otoño” (47) y la “débil luz” (57). La imaginación (69) y los sueños (21, 22, 25, 35, 39, 68 y 70) también son elementos recurrentes. Estos sueños se unen, usualmente, a un ambiente donde recobra importancia la memoria (71), el olvido (69, 22 y 33) o los “sueños de la infancia” (70).

Bermúdez no adquiere con tanta visibilidad este tono nostálgico, pero sí adopta similitudes: contrapone también “la sombra” (13) a la “luz” (13) característica de “aquel verano”, de las “travesuras” (19) y de términos como “niño” (13 y 46) y “mocosos” (19).

Aparece en algunos poemas la sensación de “soledad” y de “culpa” (26) o emerge la “memoria” (46), si bien el contenido léxico de este apartado, una vez más, nos indica que estamos enfrentándonos a una obra mucho más social. Así sucede, igualmente, en *Rostrós* (2007), donde Isabel Conejo retrata a los protagonistas a través de su juventud, que aparece asociada a la inocencia (11). La autora alude a la felicidad de los protagonistas, asociada a la juventud (28), al igual que a la “nostalgia” (47), la “melancolía” (15 y 69), el “pasado” y la necesidad de “perdonarse” (54); a la “memoria” (67) y al “recuerdo” (54). En la obra de Pérez Azaústre (2017), de igual modo, la juventud y la infancia son un símbolo de plenitud, y encontramos diversas referencias al padre, a la madre y al paso del tiempo: se habla de ser “joven”, de “papá”, “madre”, “niña” “hijos”, “niños”, “columpios”, “maternal”, “juventud”, “añorada juventud”, “juvenil”, “sueños”, “futuro”, “distancia”, “antiguo”, “invierno” o “fantasmal”.

Creación de atmósferas y espacios propios: del intimismo al paisaje urbano

La selección de palabras también es capaz de construir una atmósfera determinada: autores como Bagué y Penalva insertan los poemas en espacios fríos, lúgubres y misteriosos, al igual que Jiménez, que incorpora una gran carga de intimismo, pues la soledad, tristeza o cansancio también forman parte del propio paisaje. En este sentido también se dirige Conejo, que presenta espacios nocturnos, cargados de humo y bruma, donde los protagonistas de las películas parecen mostrar su lado más oscuro y personal. Por otro lado, Bermúdez utiliza un paisaje urbano, social, plagado de personajes cotidianos, de calles y edificios donde se gesta la vida más allá de las pantallas. Pérez Azaústre se aproxima a Bermúdez, aunque se dirige hacia el exterior de una manera más global, buscando espacios en ciudades de todo el mundo, en atmósferas que se extienden desde el propio hogar hasta las habitaciones de los hoteles. En otro punto de vista y cercana al intimismo de Jiménez, Masin construye espacios que reflejan la intensidad del propio lenguaje, espacios que son también el cuerpo o toman la forma de animales, de criaturas indeterminadas, donde se personifica el dolor, lo salvaje, lo visceral.

De este modo, específicamente, *Babilonia, mon amour* (2005) recoge “lluvia” (24 y 49); “paraguas” y “noches” (24 y 51); “viento afilado” (35) y “frío” (35 y 47). También se nombra la “madrugada” (56), la “luna” (68), el “vaho” (51) y lo “taciturno”

(57). Por su parte, *La mesa italiana* (2015) nos sitúa en la “noche” (21, 37, 61 y 76) y la “niebla” (19 y 20); en “trenes” (23, 25 y 32), “vías” (26), y estaciones (26 y 31) ya vacías, abandonadas. Toman forma en el paisaje el “silencio” (19 y 61), la “soledad” (19, 39, 61 y 69) o la “tristeza” (28, 37, 38 y 69); además de otros personajes que aparecen en esta geografía urbana: “vendedores ambulantes”, “parejas”, “buscavidas”, “señoritas”, “soldados”, “señoritas” y “ferroviarios” (26). *Rostros* (2007) inserta a los personajes cinematográficos en el “humo” (11 y 20), la “bruma” (11), la “noche” (11 y 69), espacios donde toman partido la “soledad” (19), la “angustia” (50), “el miedo” (38), la “fragilidad” (18) la “tristeza” (20 y 75) y los “amores falsos” (50), frente a la belleza y la sonrisa que se plasma frente a la cámara (48 y 49).

Una geografía profundamente urbana y cotidiana destaca en *Sesión continua en el salón indien* (2015), con “vecinos”, “ciudades”, “tabernas” (14); “desesperación”, “suburbios”, “verdugos”, “mártires” (20); “ángeles”, “mendigos”, “lecheras”, “dignas avenidas” (21); “peluqueros”, “colegio”, “bar” (28). Estos espacios están protagonizados por personajes “anónimos” (43) e imágenes cercanas, por “becarios”, “atascos”, “misas” (23); por “dormitorios cuna”, “cama” “cansancio”, espacios “suburbanos” (p. 24) en los que se manifiesta el “hogar” (26), el “barrio” (27), la “ciudad” y donde también se tiene constancia de los “edificios” (38) o el “ruido” (35). Próximo a él se sitúa *Poemas para ser leídos en un centro comercial* (2017), donde se suceden las “habitaciones de hotel”, las “noches”, la “madrugada”; pero también la “casa”, el “silencio”, “las montañas” o la “chimenea”, al igual que espacios de encuentro como el “teatro”, el “escenario”, la “butaca”; y, más allá, un sinfín de países y ciudades de todo el mundo donde el protagonista se desenvuelve, desde los más reales a los más ficticios, como Marsella, Alemania, Berlín, California, Smalville, Inglaterra, París, Bélgica, Esparta, Grecia, Creta, Babilonia, El Cairo, Boston, Tailandia, Santa Mónica, Madrid, Sicilia, Nueva York, Niza, Montmartre o París.

En otro extremo ubicamos *La vista y Lo intacto*. En la primera de ellas, aparecen “calles vacías” (11), “noche polar” (27), “noche oscurísima” (42), “soledad” (37 y 47), “desconsuelo” (42) o “tristeza” (45 y 47). En este espacio se representan las “criaturas” (27 y 41), los “pájaros” (38 y 45) y los “animales” (24 y 27). Además, toma forma una escenografía personal en la que el “cuerpo” es protagonista (13, 17, 25, 31, 43 y 47): la “mano” (15, 17, 19, 29 y 38), los “ojos” (19 y 47), el “brazo” (35 y 41) o la “piel” (47).

En relación con el título de la obra, no es de extrañar la advertencia de un área dominada por la “mirada” (13 y 23) o la “retina” (46); mientras que, otras veces, la atmósfera va más allá del cuerpo y esta mirada se centra en el “océano” (37 y 31), el “planeta” (11) y las “estrellas” (19). En *Lo intacto*, nos situamos en una atmósfera muy similar, donde la palabra “cuerpo” se manifiesta hasta 73 veces, la palabra “bestia” 16, y la palabra “animal” hasta 111. Esta selección léxica, sin lugar a dudas, pone de manifiesto un ambiente íntimo e intenso donde el cuerpo y los sentimientos forman parte de un espacio personal que se abre al cine, pero sobre todo evoca el propio dolor, las propias dudas, las imágenes más profundas.

3.2. Análisis de temas y motivos

3.2.1. Referentes cinematográficos: el *star system* clásico de Hollywood frente al cine independiente

Los poetas del siglo XX, especialmente los poetas del 27, miraban —y escribían— con devoción a las estrellas de la gran pantalla. Frente a ellos, quienes conforman nuestro estudio dedican sus versos al cine desde un panorama sociocultural distinto, tanto en lo referente a la manera de hacer cine como a la manera de consumirlo. En este inevitable nuevo contexto, sin embargo, una gran parte de nuestros poetas sigue venerando las películas del cine clásico. Por cuestiones temporales, estas marcaron la infancia y la juventud de nuestros autores, de modo que no es de extrañar que muchos de los títulos del *star system* americano se hayan convertido en referentes de su filmografía personal, al igual que de su poesía. Si en *Nacer en otro tiempo* (2016) se evidenciaba el respeto por la tradición de los poetas actuales (Valverde: 226), el respeto por los clásicos del séptimo arte también queda patente en la poesía del siglo XXI. Bagué ya anticipa en su estudio sobre “La poesía del cine de prosa” la preferencia de por un cine narrativo tradicional que ha construido su propio universo de mitos e iconos a lo largo de los años, como es el caso de las atemporales *Drácula*, *Star Wars* o *Blade Runner*, títulos icónicos que no cesan de aparecer en la poesía española: “El cine narrativo tradicional ha sido capaz de crear una mitología repleta de héroes... villanos de leyenda y malvados de excepción. Y un gremio de natural fetichista como el de los poetas no iba a permanecer indiferente ante semejante mitogénesis explosiva” (2018: 27). Más allá del ámbito

estrictamente poético, los referentes clásicos continúan teniendo gran incidencia en nuestros días, pues incluso en un ámbito tan actual como el de las series, que han absorbido una gran franja de la producción y el consumo audiovisual, encontramos ejemplos recientes de gran impacto internacional basadas en un género tan tradicional como el *western*. Así lo refleja el estudio de Morales Domínguez, quien analiza la estructura del género del Lejano Oeste en *The Walking Dead*, afirmando que la figura del zombi en las series contemporáneas “está cada vez más próximo a las películas ambientadas en el Lejano Oeste, compartiendo similitudes como el tipo de héroes, la presencia de la frontera, los indios y la dimensión psicológica de los personajes principales, secundarios y antagonicos” (2016: 3020).

En nuestro estudio, sin embargo, hemos observado que más allá de una evidente tendencia a fijar la mirada en películas clásicas del cine estadounidense, también tiene presencia el cine independiente europeo. En este sentido, sin entrar en posibles debates o explicaciones teóricas sobre qué es el cine clásico, nos limitaremos a estudiar las dos tendencias que apoyan los autores de nuestra investigación: por un lado, las referencias del cine clásico estadounidense que fraguó un auténtico *star system* durante el siglo XX (Gubern, 1979: 139-140), cargado de actores, actrices y películas míticas alrededor del ámbito hollywoodense; por otro, un cine europeo más próximo a lo que ampliamente consideramos como cine de autor (Assayas, 2003: 152-153; Malpartida, 2012: 11-13), cine intimista y cine independiente, pese a que en él tengan cabida, de igual modo, grandes directores, películas y actores que se han convertido en iconos de la industria cinematográfica. Eduardo A. Russo, que investiga en profundidad sobre las características y la evolución del cine clásico, expone una forma distintiva de producir películas:

El sistema de estudios de Hollywood puso a punto un modo productivo muy sofisticado que, en la escala de una gran industria, acompañó las décadas de hegemonía mundial de esta manera de hacer cine. Un dinámico complejo tecnológico e industrial, prácticas sólidamente reguladas de producción, circulación y consumo, y cierta adecuación entre condiciones materiales, funciones sociales y estilos técnicos y artísticos (2015: 20).

Además de esta manera de hacer cine, Russo señala a los espectadores de cine clásico y a la creación de un imaginario colectivo que fue construyéndose gracias a estas

películas, y que a lo largo del siglo XX “modeló muchos de los deseos, fantasías, sueños y pesadillas de la cultura de masas. Un universo que supo integrar corrientes internas de sentido muy distinto, pero que encontraban su cohesión en una experiencia común” (2015: 20-21). Sabemos que los poetas que escribieron durante el siglo XX no dejaban de mostrar su fascinación por Humphrey Bogart, Cary Grant, Marilyn Monroe, Greta Garbo, Charles Chaplin o los grandes cómicos del cine mudo, pero estas referencias permanecen, acaparando un gran interés de los poetas del siglo XXI. Puede que el cine clásico acentúe el sentimiento de pertenencia de aquellos que hablan y escriben sobre cine, pues quizá buscan en las películas clásicas el trazado de un territorio común mucho más amplio que el que puede ofrecer la alusión a un cine independiente, que tiende a dirigirse a un público más reducido. Este tipo de películas, por lo tanto, aseguran un encuentro, una conexión con el lector donde probablemente se cruzan multitud de referentes comunes. Sobre ellos habla Felipe Arranz el número de Litoral dedicado a *Los poetas del cine*:

Referentes que se han incorporado al pensamiento, incluso al de aquellos a quienes el cine no les apasiona; tal es el caso de las imágenes de Rick e Ilsa, despidiéndose en la niebla del aeropuerto de *Casablanca*; de Cary Grant lanzándose a una zanja de maizal mientras le disparan desde la avioneta fumigadora en *Con la muerte en los talones*; (...) o el cruce de piernas de Sharon Stone (2003b: 101).

Aunque en nuestro estudio la mayoría de los autores también incluya títulos de cine nacional y de cine europeo, o contemplen películas más actuales, en el caso de poetas como Claudia Masin y Juan Antonio Bermúdez, la presencia de este este es incluso mayor que la de títulos clásicos construidos en Hollywood. En *La vista*, Masin se inspira en más de una veintena de películas enmarcadas en su mayoría en un cine de autor, del siglo XX y de procedencia europea. Aunque sus referentes cinematográficos también incluyen películas estadounidenses, estos se aproximan más al cine independiente que a las superproducciones taquilleras. El más antiguo de estos títulos es la rusa *La infancia de Iván* (*Ivánovo detstvo*, Andréi Tarkovski, 1962), frente a *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), la más reciente de todas. También hay títulos procedentes de Italia, como *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, 1971), *La luna* (Bernardo Bertolucci, 1979) o *Detrás de la puerta* (*Oltre la porta*, Liliana Cavani, 1982); España, *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973) o *Cría Cuervos* (Carlos Saura, 1975); Francia, *Soplo al corazón*

(*Le souffle au coeur*, Louis Malle, 1971), *Sin techo ni ley* (*Sans toit ni loi*, Agnès Varda, 1985); Irán, *Niños del cielo* (*Bacheha-ye aseman*, Majid Majidi, 1997); Japón, *Escenas frente al mar* (*Ano natsu, ichiban shizukana umi*, Takeshi Kitano, 1992); Gran Bretaña, *Daño* (*Damage*, Louis Malle, 1992); o Nueva Zelanda, *Criaturas celestiales* (*Heavenly creatures*, Peter Jackson, 1994); además de la franco alemana *París-Texas* (Win Wenders, 1984), o los títulos estadounidenses *Cementerio de animales* (*Pet Sematary*, Mary Lambert, 1989) y *Mi mundo privado* (*My Own Private Idaho*, Gus Van Sant, 1991). Por otro lado, en *Lo intacto*, pese a que sigue teniendo un mayor peso el cine europeo, encontramos una evolución hacia películas más actuales, pues tan solo hay siete títulos del siglo XX frente a veintidós del siglo XXI. Hallamos un listado de películas muy recientes, como es el caso de la argentina *Esteros* (Papu Curotto, 2016), las estadounidenses *Manchester frente al mar* (*Manchester by the Sea*, Kenneth Lonergan, 2016) o *Her* (Spike Jonze, 2013), o la francesa *El mal de las piedras* (*Mal de pierres*, Nicole Garcia, 2016). También hay títulos menos recientes, como la italiana *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, Federico Fellini, 1957) o la sueca *Persona* (Ingmar Bergman, 1966). Otras películas tienen origen inglés, como *Solo los amantes sobreviven* (*Only Lovers Left Alive*, Jim Jarmusch, 2013); irlandés, *Once* (John Carney, 2007); ruso, *El regreso* (*Vozyrashchenie*, Andrey Zvyagintsev, 2003); canadiense, *Solo el fin del mundo* (*Juste la fin du monde*, Xavier Dolan, 2016); danés, *Melancolía* (*Melancholia*, Lars Von trier, 2011) o alemán, *Cerezos en flor*, (*Kirschblüten–Hanami*, Doris Dörrie, 2008).

En *Sesión continua en el salón indien*, Juan Antonio Bermúdez también parte de referencias cinematográficas mayoritariamente europeas —a excepción de tres títulos estadounidenses— y de corte clásico, ubicadas en el siglo XX en su totalidad. La gran parte de las películas se enmarcan entre los años veinte y cincuenta, si bien el título más cercano es de los años noventa, la italiana *Querido diario* (*Caro diario*, Nanni Moretti, 1993). Apreciamos títulos procedentes de Checoslovaquia, Estados Unidos, Francia, Austria, España, Grecia o Suiza, como son *La mano* (*Ruka*, Jiří Trnka, 1928), *Tiempos modernos* (*Modern times*, Charles Chaplin, 1935), *El globo rojo* (*Le ballon rouge*, Albert Lamorisse, 1956) o *M*, *El vampiro de Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931), *El largo viaje hacia la ira* (Llorenç Soler, 1969), *El programa* (*Ekpombi*, Theodoros Angelopoulos,

1968) y *Jonás, que cumplirá los 25 en el año 2000* (*Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, Alain Tanner, 1975), respectivamente. Además de estas películas donde predomina el cine de autor, podemos hallar documentales como *Listen to Britain* (Humphrey Jennings y Stewart McAllister, 1942) o títulos más experimentales, como la estadounidense *At Land* (Maya Deren, 1944), de cine mudo.

Retomando una mayor presencia del cine clásico estadounidense, nos encontramos a Víctor Jiménez, Ana Isabel Conejo, Luis Bagué, Joaquín Juan Penalva y Joaquín Pérez Azaústre. En el primer caso, Víctor Jiménez evidencia un amplio eclecticismo en sus referentes, pues los títulos que el autor rememora parten de grandes películas del cine clásico, sobre todo estadounidense, como *Niebla en el pasado* (*Random Harvest*, Mervyn LeRoy, 1942), *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, John Ford, 1952), *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, Frank Capra, 1940), *Forajidos de leyenda* (*The Long Riders*, Walter Hill, 1980), *Éxodo* (*Exodus*, Otto Preminger, 1960) o diversos títulos en los que Hitchcock aparece con frecuencia a través de las películas *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943), *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951) o *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959). Otros títulos poseen una diversa procedencia, como la española *Crónica del alba* (Antonio J. Betancor, 1983), la japonesa *Otoño tardío* (*Akibiyori*, Yasujirō Ozu, 1960), la italiana *Estación Términi* (*Stazione Termini*, Vittorio de Sica, 1952) o la francesa *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990). Por otro lado, aparecen películas mucho más recientes y que también ofrecen una procedencia diversa, como es el caso de uno de los iconos del cine *indie*, *500 días juntos* (*500 Days of summer*, Marc Webb, 2009), la española *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010) o la conocida *La red social* (*The social network*, David Fincher, 2010).

Ana Isabel Conejo, como veremos con mayor profundidad en el siguiente punto de homenaje a los actores y actrices a través del poema, retrata la época dorada de Hollywood en *Rostros*. Cada uno de los actores y actrices que protagonizan los poemas se contextualizan en torno a hechos de su propia vida o rasgos característicos de sus personajes o de películas en las que han aparecido. No hablamos, en este caso, de un listado explícito de películas, si bien es cierto que podemos afirmar la absoluta hegemonía de unos referentes clásicos estadounidenses del siglo XX. Como nos situamos en un libro

donde dichos referentes son indudablemente conocidos por cualquier persona aficionada al cine clásico, en mayor o menor grado, no resulta difícil imaginar al actor o actriz en cuestión en ciertas películas ya convertidas en icono cinematográfico. En algunos poemas como el dedicado a Humphrey Bogart, aparecen títulos explícitos, las estadounidenses e icónicas *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) y *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946):

una trampa de muerte y esperanzas
tan compleja y precisa
como *El halcón maltés*
o tan brumosa como *El sueño eterno*...

(2007: 70)

Y en otros casos, como el poema de Audrey Hepburn, basta con leer los versos para pensar en *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961):

En fin, existe siempre la posibilidad de comerse un croissant
delante de un escaparate de diamantes
y a eso llamarlo amanecer.

(2007: 48)

Continuando esta línea de poetas en las que el cine clásico ha tenido un mayor impacto, en *Babilonia, mon amour* vuelve a predominar el cine clásico del siglo XX, aunque el cine europeo también tiene presencia en la selección de películas del libro, al igual que algún que otro título más reciente, como es el caso de *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001). Entre las películas europeas podemos encontrar títulos procedentes de Reino Unido, Yugoslavia o Italia, además de referencias en homenaje a diversas corrientes cinematográficas europeas, como el neorrealismo italiano de los años 50 o la *nouvelle vague* francesa. Algunos de los títulos son *Una habitación con vistas* (*A Room With a View*, Richard Robbins, 1985); *Gato negro, gato blanco* (*Crna macka, beli macor*, Emir Kusturica, 1998) o *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960). Por otra parte, tenemos títulos estadounidenses como *Gloria* (John Cassavetes, 1980), las sagas de *Indiana Jones* (Steven Spielberg, 1981, 1984, 1989 y 2008), *Matrix* (hermanas Wachowski, 1999 y 2003), el musical *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961), *Las vírgenes*

suicidas (*The Virgin Suicides*, Sofia Coppola, 1999) o *Acordes y desacuerdos* (*Sweet and Lowdown*, Woody Allen, 1999).

Joaquín Pérez Azaústre plasma en sus poemas un universo cinematográfico impregnado por los actores y las películas míticas del cine clásico estadounidense, pese a que también aparezcan ciertas alusiones a personajes o títulos más próximos como *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006) o *El curioso caso de Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, David Fincher, 2008). Como vimos en apartados previos, incluso los propios títulos de los capítulos apuntan directamente a “La edad de oro”, al “Cine épico” o a una suerte de “Edición para coleccionistas”. En este contexto, el autor muestra su preferencia por películas como *El graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *La lista de Schindler* (*Schindler’s List*, Steven Spielberg, 1993), *El último pistolero* (*The Shootist*, Don Siegel, 1976), *Tal como éramos* (*The Way We Were*, Sydney Pollack, 1973), *El jinete eléctrico* (*The Electric Horseman*, Sydney Pollack, 1979) —al que Pérez Azaústre alude en el título de su poemario *Vida y leyenda del jinete eléctrico* (2013)—, *El golpe* (*The Sting*, George Roy, 1973) o *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965).

Claudia Masin

“Cría cuervos”

Los niños, como los gatos, podemos ver en la oscuridad.

Vigías que saben que no pueden deslumbrarse

con su propio sueño, pasamos las horas

tejiendo una tela finísima alrededor

de nuestro miedo. Después, muchos años después,

solías decirme, llega el olvido y podemos dormir

sin sobresaltos. Yo aún no he olvidado.

Cada noche, nos intercambiamos historias

como joyas. Esta te queda bonita,
esta le sienta bien a tu piel, a tus ojos:
*Había una niña que era tan pequeña
que cabía en la palma de una mano.*
Si yo fuera esa niña —pienso— elegiría
vivir en tu mano. Podrías cerrarla
y dejarme sin nada, pero toda buena historia
necesita una tragedia, un vuelco inesperado
en la trama. No quiero que llegue el fin
de tu relato, que la noche se acabe. No sé qué hay
del otro lado. La vida es una imagen
que va desdibujándose, perdiendo los contornos
día a día. Crecer es el tránsito de la imagen precisa
a la distorsión. Quiero seguir siendo niña
para conservar la vista.

(*La vista*, 2002: 15-16)

Como ejemplo de un cine más intimista y mayoritariamente europeo, este poema que adopta el título de la película de Carlos Saura, *Cría cuervos* (1975), alude también al popular refrán “Cría cuervos y te sacarán los ojos”. Carlos Saura, fotógrafo y cineasta de referencia del cine español, deja su huella en el poemario a través de la evocación de una película profundamente reflexiva, crítica, metafórica e incluso surrealista. A partir de ella, Masin nos habla de la infancia, y no es casual —al igual que no es casual que los ojos aparezcan en el título de dicho refrán, anticipando la importancia que cobra la mirada en el poema—, pues en la película vemos a Ana, la protagonista, que recuerda su infancia y la relación con su padre a partir de la muerte de su madre. No es, por lo tanto, una niña que crezca un ambiente idílico, sino una niña que descubre el mundo de los adultos, que

desprecia la figura del padre y conoce desde edad temprana la tristeza, la muerte y la opresión emocional. Desde esta posición parte Masin, quien toma la voz de la protagonista o quizá abandona los marcos de la película para hablar desde la perspectiva de una niña. El poema se nos presenta con absoluta libertad métrica, pero con un ritmo interno donde se marcan diversos conceptos clave que se reiterarán en a lo largo de los versos, como veremos a continuación.

La niña que se presenta en el texto muestra el tema de manera explícita, la infancia, y evidencia la aparición de otros subtemas desde la primera estrofa: crecer, el miedo, el olvido. “Los niños, como los gatos, podemos ver en la oscuridad”, nos dice, y realiza una comparación entre los niños y los gatos, ambos “vigías”, además de subrayar la importancia de la vista. Una serie de características apoyan semánticamente esa definición de la infancia: aquella siempre unida al miedo, o al olvido que se produce al crecer. La primera persona del plural de esa infancia de la que forma parte la protagonista del poema se traslada a un *tú* al que se invoca en “solías decirme”, para finalizar la estrofa afirmando “yo aún no he olvidado”.

La niña, que no es capaz de olvidar, continúa hablando desde un *nosotros*: “Cada noche, nos intercambiamos historias”. A continuación, hace referencia a una de esas historias infantiles populares —utilizando una tipografía cursiva—, como es la del cuento de Garbancito: “Había una niña que era tan pequeña / que cabía en la palma de una mano”. La niña afirma que quiere ser *esa* niña, esa en concreto, y no otra; de este modo, retoma la primera persona del singular y abandona el *nosotros*, y desde esa propia voz vuelve a aludir a un *tú*, en cuyas manos desearía vivir: “Si yo fuera esa niña —pienso— elegiría / vivir en tu mano”. En este punto, desde una marcada primera persona, reaparece el miedo: “No quiero que llegue el fin / de tu relato, que la noche se acabe”. La niña quiere seguir escuchando historias, no quiere que llegue el día. Antes de llegar al final, concebimos una definición de *vida* y de lo que supone *crecer*, conceptos que en el poema se contraponen a la infancia: “La vida es una imagen / que va desdibujándose”, mientras que “Crecer es el tránsito de la imagen precisa / a la distorsión”. Frente a esas definiciones, la niña se niega a seguir creciendo, y afirma rotundamente en un verso final: “Quiero seguir siendo niña / para conservar la vista”. En este final circular donde la infancia abre y cierra el poema, y donde la vista —la capacidad de ver, observar más allá de lo aparente, más allá de lo que son capaces de ver los adultos— supone una isotopía de la infancia, la niña que

comienza hablando desde un *nosotros* afianza su voz y concluye el poema tomando la palabra, reafirmando un *yo* que se niega a crecer y que pone el acento en su propio deseo, en el “quiero”: ella quiere conservar la mirada, su mirada. Si además nos dirigimos al contexto del poemario de Masin, titulado *La vista*, podemos advertir este ejemplo como un texto decisivo dentro del universo poético de la autora: un poema que nos grita la importancia de ser capaces de mirar, de conservar nuestra mirada, como la pequeña que llega al final del poema enfatizando que no quiere la distorsión, que no quiere la mirada de los adultos, que no quiere la mirada de otros.

Claudia Masin

“Ella”

Las bendiciones y maldiciones recibidas en la infancia
no solo fueron físicas. No solo fueron las huellas
del calor, el golpe, la caricia, el frío tremendo para el que no existe
abrigo suficiente, del contacto de la mano
que detiene el miedo. Hubo también palabras,
cayendo como una lluvia de meteoritos sobre un planeta aislado
e indefenso, un aluvión incontrolable que a su paso
va dejando cráteres en la tierra virgen. Me hablaste
y ese mundo perdido volvió
de la misma manera en que vuelve un sueño
cuando despertamos: fragmentario, impreciso
y sin embargo cierto, tan real como el día
que estamos viviendo. Escuché tu voz, desprendida
de toda materia, un eco
que una vez que se ha soltado ya no tiene
nada que ver con la boca que emitió los sonidos.

Me hablaste y escuché
la detonación de un estallido sucedido hace mucho y muy lejos,
del que no me quedaba más que el temblor
en el cuerpo. Los sobrevivientes se llaman entre ellos.
En la noche, cuando ya ha sido exterminado todo
lo que conocían, con extremo cuidado inventan códigos,
sonidos que solo pueden ser reconocidos por alguien que también
está perdido y teme. Yo reconocería
tu voz entre todas, su cadencia, la leve
vacilación, el tartamudeo antes de decir
ciertas palabras, como si el lenguaje mismo hubiera
quedado herido en vos cuando te hirieron, y cada frase
fuera un intento —fallido pero hermoso— de enmendar
lo roto, de envolverlo en un halo que lo proteja
y te proteja. Yo puedo olvidar incluso
que tengo un cuerpo cuando me estás hablando:
las partículas que soy se mezclan con lo que estás diciendo
y ya no soy más que el deseo
de las palabras que me das, como quien frente a un altar lujoso
hace una ofrenda demasiado humilde,
a todas luces inapropiada y sin embargo acierta, alcanza a tocar
el cuerpo que adora y está lejos. *Nunca quise a nadie
como te quiero, dónde estás, quiero entrar, acá
llueve.* No quiero que venga el silencio, el amor
es una conversación tan tenue, siempre

a punto de apagarse, un diálogo que solo escuchan
los que están dentro de él, como solo los peces
de las profundidades escuchan el sonido
adormecedor de las mareas que cruzan sobre ellos.
Y qué pasaría si no estuviera tu voz que me arranca
de lo informe y me da un cuerpo, qué pasaría
si no hubiera vida en la tierra, si la belleza y la violencia
y la extrema intensidad de todo lo que existe
no tuvieran nadie que las admire, se aterre, se conmueva.
No pasaría nada. Si te callaras se abriría el hueco
que hubo antes de que haya dolor y haya consuelo, antes
de que existiéramos, en la hora previa a que empezaran a escribirse
las historias que nos contamos unos a otros
desde que sabemos que contar historias
calma el terror y nos acerca. Aun en ese vacío,
lo que quedara de mí escucharía tu voz como si fuera el viento
que se lleva lo que tengo, y estaría bien así. Estaría bien que después
todo quede en silencio.

(*Lo intacto*, 2018, en *La materia sensible*, 2020: 163-165)

En su siguiente poemario cinematográfico, *Lo intacto*, cuya publicación es más reciente, también intervienen películas más cercanas. En este caso se parte de *Her* (2013), dirigida por el productor, guionista, actor, director de cine y videos musicales Spike Jonze. Hemos seleccionado un título de procedencia estadounidense que, sin embargo, pertenece a un director considerado como uno de los grandes exponentes del cine independiente actual. Hablamos de una película independiente bastante atípica, que

cosechó éxito del público y de la crítica —estuvo nominada a cinco Óscars—, y que se ubica en el género del drama romántico y de ciencia ficción. *Her* narra la historia de un hombre recién separado que entabla una curiosa relación sentimental con su sistema operativo, el cual está especialmente diseñado para hablar con los usuarios y hacer frente a la soledad. Más que de tecnología, la película nos habla de las relaciones humanas y la perenne sensación de aislamiento en un mundo paradójicamente hiperconectado. Masin, no obstante, vuelve a partir de la infancia y a fijar el punto de origen en una película independiente de la que extrae una serie de temas que abarca con absoluto intimismo, delicadeza y reflexión. De nuevo, el cine independiente y los poemas con gran profundidad psicológica y con una dimensión muy personal se dan la mano. En este caso, los versos escarban en la película y extraen de ella ciertos temas. Al mismo tiempo, van mucho más allá de lo aparente, de lo que puede verse en la pantalla a lo largo del *film*.

En el poema, con título homónimo en español, la protagonista vuelve a ser una voz femenina, aunque tanto en *La vista* como en *Lo intacto* hayamos percibido que esta voz es múltiple y cambia constantemente: los textos pueden articularse sobre las palabras de un niño, de una mujer o de un hombre. En este caso, sin embargo, corresponde a una mujer en lugar de a una niña, y se origina aludiendo a un tiempo pasado. El verso libre adquiere un ritmo constante, a lo que contribuye la disposición de los versos, de longitud extensa y carentes de una estructura en estrofas, exentos de pausas, que se suceden dando cabida al encabalgamiento. Desde el primer verso se evidencia uno de los temas principales, marcados explícitamente: “Las bendiciones y maldiciones recibidas en la infancia / no solo fueron físicas.” Además de la infancia, otra serie de temas principales se suceden a lo largo del texto, como son el miedo y el amor, que encuentra su personalización en la voz de la persona que se ama, cuya presencia se invoca en múltiples ocasiones. Hay otros subtemas como son el dolor, el vacío y la soledad, que exploran su antídoto, precisamente, en ese amor, o en las historias de las que ya hablaba Masin en el poema anterior: “Desde que sabemos que contar historias / calma el terror y nos acerca.” Sobre todos esos sentimientos positivos y negativos se alza la infancia, con sus “bendiciones y maldiciones”, con “el calor, el golpe, la caricia, el frío tremendo”, pero también con el “contacto de la mano / que detiene el miedo”. La voz que encarna el amor es la que devuelve el mundo perdido de la infancia, cuya imagen se manifiesta, al igual que en el poema anterior, en torno a las figuras de la noche, de un sueño del que se

despierta. A partir de aquí, la voz abandona el pasado y se ubica en un presente donde se busca el amor, la protección, la salvación.

Masin vuelve a utilizar la cursiva para incluir una referencia en el poema, en este caso, perteneciente a una cita de la película, pronunciada por el protagonista: “Nunca quise a nadie / como te quiero, dónde estás, quiero entrar, acá / llueve”, al igual que en la película Theodore afirma “I’ve never loved anyone the way I love you”. La voz se busca a lo largo del texto, la voz que se lleva el silencio, la voz que calma, que “me arranca de lo informe y me da un cuerpo”. Es en los últimos versos donde la protagonista busca esa voz y pregunta qué pasaría “si te callaras”, concluyendo: “Estaría bien que después / todo quede en silencio”.

Juan Antonio Bermúdez

“Lo visible y lo invisible”

A partir de *Le Ballon rouge / El globo rojo* (Albert Lamorisse, 1956)

Si un texto se abre, estalla
 como un árbol de barro que florece;
 si la sombra y la luz se confabulan,
 solucionan las formas, su belleza
 inexacta, sagrada, misteriosa;
 o si un niño rescata un globo rojo
 —aire sin cuerdas, vivo—
 en la abrupta ciudad de los tranvías,
 acude lo real.

Lo convocan los cuerpos
 y viene siempre a recordar que el mundo

no acaba en los pronombres,
ni en la basta corteza de los atlas.

O tal vez, viceversa:

asomará a los ojos
al minúsculo fin
que aguarda en cada plano
de todo lo visible y lo invisible.

(*Sesión continua en el Salon Indien*, 2015: 13)

En esta línea sobre cine europeo, más intimista e independiente, nos encontramos con “Lo visible y lo invisible”, cuyo título podría aludir a la homónima película alemana de Rudolf Thome (2007) pero que, según especifica Bermúdez, se escribe “A partir de *Le ballon rouge*”, un mediodmetraje de 36 minutos de Albert Lamorisse, ganador de un Óscar al mejor guion original. Nos situamos ante una producción poética, prácticamente sin diálogos, donde un niño de cuatro años —protagonizado por el hijo del director— camina por las calles de París junto a un globo rojo.

Bermúdez da forma, al igual que Masin, a un poema carente de rima, pero mucho más breve y organizado en tres estrofas, en las que hay una evidente preferencia por los heptasílabos y los endecasílabos. La imagen del globo es primordial, pues se trata de la palabra clave que aporta unidad, donde el tema aparece de una manera implícita: este globo, isotopía de la infancia y la ilusión, es rescatado por un niño. El globo es “aire sin cuerdas, vivo / en la abrupta ciudad de los tranvías” —que bien podría ser París, o quizá Sevilla, ciudad donde reside el poeta—, siempre junto al niño, en una imagen donde aparece “todo lo visible y lo invisible”. Este globo regresa a la obra en otra ocasión, en “El globo entre los cables del telégrafo” (2015: 22), un texto mucho más oscuro, donde advertimos el globo, la pelota y otros elementos que pertenecen al campo semántico de la infancia. De este modo, aunque Bermúdez parta de un referente fílmico, el texto abandona ese marco y expande la imagen del niño, de la infancia contenida en un globo,

en aquellas cosas que se ven y en las que no. Al igual que Masin, evidencia el origen en el séptimo arte, pero trasciende la película, buscando un espacio común para el lector cinéfilo y para el lector de poesía, un territorio común: el territorio universal de la infancia.

Víctor Jiménez

“Forajidos de leyenda”

(A Sevilla llegaba todos los días
un tren con el pan de Alcalá)

En el lejano Oeste de la infancia,
una banda de amigos pistoleros,
que lo mismo eran indios que vaqueros,
oculta, espera un tren en la distancia.

Una banda que vuela en la abundancia
de gestas y de gloria, aventureros
al asalto de un tren con panaderos
en busca de la venta y la ganancia.

Y, al olor del crujiente cargamento,
cabalgando veloces sobre el viento,
sin temor ni propósito de enmienda,

a los vagones, de ilusión armados,
suben y golpe dan, enmascarados,

aquellos forajidos de leyenda.

(*La mesa italiana*, 2015: 23)

Próximos al clásico estadounidense, de la mano de Víctor Jiménez, nos encontramos “Forajidos de leyenda”, que extrae el título de una película de Walter Hill considerada como el regreso del *western* en la década de los ochenta, protagonizada por un grupo de ladrones de bancos y asaltadores de trenes que entran en acción tras la guerra civil americana. El texto —del que ya comentamos anteriormente algunos aspectos en el análisis lingüístico, alrededor de la mitomanía presente en los poemas— nos anticipa desde el epígrafe una conexión personal con la propia vida del autor, nacido en Sevilla: “A Sevilla llegaba todos los días / un tren con el pan de Alcalá.” En él también percibimos un claro ejemplo de la estructura clásica que presenta Jiménez en sus poemas, en los que el soneto tiene un papel primordial, como sucede en este caso. Al igual que hemos podido examinar en los textos de Masin y Bermúdez, y a pesar de aludir a una película desde el propio título del poema, Jiménez —como Bermúdez— persigue ese territorio compartido de la infancia, a la que le dedica el primer capítulo de su poemario.

En este sentido, la primera estrofa también es clara en cuanto a la presentación del tema, pues establece una conexión entre la sinopsis de la película y las cuestiones que desarrolla el autor, de modo que el primer verso establece ese lugar donde confluyen ambos mundos: “En el lejano Oeste de la infancia”. A continuación, aparecen “pistoleros”, “indios” o “vaqueros”, y la figura del tren en la distancia. Este campo léxico-semántico, procedente del ámbito del *western* de la película, va tomando presencia a lo largo de las estrofas: “una banda”, “aventureros”, “asalto de un tren”, “cabalgando veloces”, “enmascarados”, “forajidos de leyenda”. Siguiendo una estructura narrativa, como si estuviéramos visualizando algunas escenas, Jiménez va introduciendo el asalto de ese tren cargado de pan, el “olor del crujiente cargamento” al que acude la banda, cuyo verso final remarca el peso de los protagonistas y alude, de nuevo, al título fílmico y poético, “aquellos forajidos de leyenda”.

Ana Isabel Conejo**“Greta Garbo”**

Bajo la primavera de un sombrero francés, la felicidad parece un
horizonte posible,
si no fuera por ese perfil tan delicado,
como recién grabado en la aleación de una moneda.

No se puede tener ese perfil y ser feliz,
igual que no se puede ser joven y ser sabio,
ser un halcón con levedad de alondra.

No se puede mirar con esos ojos
en cuya luz serena se anticipa
toda la dimensión de su leyenda
como una
tragedia necesaria,
y ser, y seguir siendo
feliz.

No se puede ser solo una mujer
con la voz y el perfil de Greta Garbo
Cuando se ha sido ya Ninotchka,
Margarita Gautier
o Cristina de Suecia....

(*Rostros*, 2007: 28-29)

Aunque *Rostros* suponga un homenaje directo a los actores y actrices, hemos visto que sus protagonistas pertenecen al cine clásico americano. En este poema

contemplamos a Greta Garbo, pero también se hace patente el homenaje a algunos de los personajes que marcaron películas clásicas estadounidenses como *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), *Margarita Gautier (Camille)* (Fred Niblo, 1926) o *La reina Cristina de Suecia (Queen Cristina)* (Rouben Mamoulian, 1933). Además del evidente contenido sobre Greta Garbo y los personajes que interpretó en su carrera cinematográfica, el poema va más allá del retrato de estos, de la actriz y de la película, y nos percatamos de un trasfondo donde aparecen otros subtemas, como la felicidad, de la leyenda, del mito que queda tras la imagen de la gran pantalla, un asunto esencial en el poemario de Conejo. En esta disección sobre Greta Garbo, desde el primer verso, “la felicidad parece un / horizonte posible”, y se muestra “un perfil tan delicado”, al que se enfrenta “no se puede tener ese perfil y ser feliz”. A partir de aquí, el resto del poema se contrapone con esa afirmación, intentando escarbar más allá de la imagen de la actriz, abarcando “la dimensión de su leyenda”, pero también una “tragedia necesaria”. El poema, organizado en una sola estrofa, como si de una foto de su rostro se tratase, finaliza precisamente con el adjetivo clave del poema, “feliz”. En este sentido, es reseñable la frase propagandística que se utilizó en los carteles de la película *Ninotchka*, donde se destacaba “Garbo laughs”, rompiendo con la seriedad característica de sus anteriores *films*.

Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva

“Gloria”

Gena Rowlands fuma junto a la ventanilla.

Su gabardina cruda,

que tantas veces barrió el asfalto de Manhattan,

ya no es sino un jirón de antigua sombra.

De nuevo llegará tarde.

Otra vez es culpa del maldito reloj,

del tráfico imposible en Central Park,

de los charcos que deja esta lluvia

sobre la piel marchita de las avenidas.

Las volutas de humo se enredan en sus dedos.

Sigue apoyada en el viejo Ford,

que le recuerda trágicamente sus arrugas.

Está bien. No piensa esperar más.

Aplasta un cigarro con el tacón de su zapato.

No sabe que detrás de la puerta

le aguarda el milagro de una vida distinta.

(*Babilonia, mon amour*, 2005: 49)

“Gloria” nos ofrece el ejemplo de otro clásico estadounidense que, en este caso, se expande sobre el poema y acapara totalmente su contenido: es decir, los autores convierten las imágenes fílmicas en versos centrándose en la descripción de la actriz principal, así como en la recreación del espacio y el ambiente nostálgico que inunda la historia. Este título tuvo un *remake* en 1999, bajo la dirección de Sidney Lumet y con Sharon Stone como actriz principal. En la película primigenia vemos a Gloria —protagonista que da nombre al *film*, interpretada por Gena Rowlands—, la exnovia de un gánster que se hace cargo del hijo de sus vecinos asesinados, un niño que guarda una valiosa información que lo sitúa en el punto de mira de los mafiosos. Ambos se ven obligados a huir por las calles de Nueva York, un espacio que cobra una importancia crucial en la película, rodada casi por completo en exteriores. El entorno melancólico y misterioso que se plasma en la pantalla también adquiere un gran peso en el poema. De este modo, el primer verso reproduce la imagen de Gena Rowlands fumando junto a la ventanilla, “su gabardina cruda”, el paso del tiempo, la lluvia, “las volutas de humo”, el cigarro aplastado, “el viejo Ford”. Si Cassavetes refleja con detalle el marco especial, el poema también lo hace, dando lugar a un texto profundamente descriptivo, breve y que, una vez más, se estructura en una sola estrofa, y que de nuevo nos aproxima a una lectura rápida, muy visual, sin pausa. La estructura explicativa permite que se analice y se describa el motivo inicial del poema, que en este caso gira en torno a la protagonista y el ambiente en el que se mueve: se detalla su ropa, su coche, su manera de apagar el cigarro; además, se apunta el asfalto de Manhattan, la imagen de los charcos que deja la lluvia o

la de Central Park, e incluso, al tiempo: “De nuevo llegará tarde. / Otra vez es culpa del maldito reloj.” El final, sin embargo, se torna sorpresivo: la descripción acaba y se abre la acción o la posibilidad de acción, de cambio, porque la protagonista aparece junto a la puerta, que además de una imagen se convierte en un símbolo de cambio: “No sabe que detrás de la puerta / le aguarda el milagro de una vida distinta”.

Joaquín Pérez Azaústre

“El Dr. Jones mira caer la nieve junto a la chimenea”

Es el héroe judío, el nuevo salomón
pasado por el filtro de Allan Quatermain.
Una mezcla explosiva
de Doc Savage y de la tradición hebrea,
cierta plasticidad del personaje
con antiguos seriales de la RKO
y los comics del gran mago Mandrake
o los estelares de Flash Gordon,
un antiguo atleta convertido
en el libertador de los pantalones
y las cumbres azules sobre selvas volantes
del planeta Mongo.
Algo tiene Indiana
del prestigio cobrizo de Savage,
del estilismo esbelto de Mandrake
y cierto dinamismo visual,
deportivo y risueño de Flash Gordon:

Indiana Jones también es El Libertador,
el héroe que una vez soñara Spielberg
rescatando a los hijos del pueblo de Israel.
Ven al templo maldito, recoge tu alianza,
caminaré por ti sobre las aguas
antes de que incendio azote el mar.
En la última cruzada indiana dice:
Nazis, cómo los odio, porque era el mismo odio,
su herencia silenciosa
como verdad arqueológica y moral.
Incluso mucho antes del regreso
hubo una vieja serie titulada
Las aventuras del joven Indiana Jones,
con un actor bisoño, Sean Patrick Flannery,
retomando el testigo juvenil
que dejara en la ducha de un motel River Phoenix.
En ella intervenía Harrison Ford.
Interpretaba a un Indy barbudo y silencioso.
Cercado por la nieve, perdido en las montañas,
había decidido convertirse
en su propio misterio a los ojos del mundo.
Vivía retirado en su refugio,
con unos pocos libros frente a la chimenea,
el látigo colgado y la pistola
cargada todavía,

esperando a que alguien empujara la puerta.

(*Poemas para ser leídos en un centro comercial*, 2015: s.p.)

En este último poema tomamos como ejemplo la saga de Indiana Jones. En el texto brilla una de las superproducciones estadounidenses más míticas del cine, además de un cúmulo de referencias y conexiones con figuras del cómic, mitos relacionados y otros iconos del siglo XX que se conectan con el Dr. Jones. Dicho personaje es el eje en torno al cual gira todo el contenido del texto, pues el nombre aparece de manera explícita en el título, donde vemos al profesor y arqueólogo observar la nieve, junto a la chimenea. Pérez Azaústre evidencia las referencias fílmicas clásicas de su obra a partir de los títulos, no solo de los poemas sino de los capítulos, como “La edad de oro” o “Cine épico”. En torno a esta icónica saga, compuesta —hasta el momento— por cuatro películas, Pérez Azaústre traza numerosas referencias que desliza en el texto: Allan Quatermain, personaje protagonista de la novela *Las minas del rey Salomón*, base de inspiración para Indiana Jones; las novelas de *Doc Savage* —del que destaca su “prestigio cobrizo”—, otro foco de inspiración para el personaje; al igual que los seriales de la RKO —compañía cinematográfica estadounidense de la época dorada de Hollywood—; o el “gran mago Mandrake”, que luchaba contra los criminales, y del que Pérez Azaústre extrae su “estilismo esbelto” o su “dinamismo visual”. Además de estas similitudes o referencias que el autor pone de manifiesto en los versos, también se evidencia la actuación del personaje como vengador de los nazis: “Nazis, cómo los odio”, afirma el Dr. Jones en el poema, al igual que lo hace en la gran pantalla. Tiene presencia la serie *Las aventuras del joven Indiana Jones*, donde la versión más joven del personaje era protagonizada por Sean Patrick Flanery, y donde también “intervenía Harrison Ford. / Interpretaba a un Indy Barbudo y silencioso”. Uno de los protagonistas más icónicos de Harrison Ford, que desde el 2008 ha vuelto a meterse en la piel de otros de sus grandes personajes —el igualmente icónico Han Solo de *Star Wars* o Rick Deckard de *Blade Runner*— y que volverá a hacerlo con el estreno de *Indiana Jones 5* en el 2021, recibe un homenaje literario en este poema, rico en referencias fílmicas y culturales, que finalmente se muestra “perdido en las montañas, / había decidido convertirse / en su propio misterio a los ojos del mundo”. Pérez Azaústre concluye con un *Indy* en su refugio, “con unos pocos

libros frente a la chimenea, / el látigo colgado y la pistola / cargada todavía”. Además, si en “Gloria”, de *Babilonia, mon amour* el final sorpresivo se manifestaba a través del símbolo de la puerta, el autor aquí utiliza la misma imagen para cerrar el poema: en el último verso volvemos a situarnos ante otra puerta; en este caso, ante una posible salida que no nos evoca un cambio, sino que dibuja la espera, la sensación de quedarse en alerta, “esperando a que alguien empujara la puerta”.

3.2.2. La poesía que rinde homenaje al cine: actores, actrices, personajes, directores, compositores, productores y géneros cinematográficos

Actores, actrices, personajes o directores, entre otros oficios vinculados al séptimo arte, pueden convertirse en protagonistas de los poemas y tener un reflejo explícito en su contenido: desde esta óptica, los poemas extraídos como ejemplo muestran culto a las personas o personajes que aparecen en la gran pantalla, o a aquellos y aquellas que dan forma a las historias y se sitúan al otro lado de la cámara. Si antes hablábamos sobre el origen de las películas, nos centramos en quiénes intervienen en ellas, arrancados del plano audiovisual y trasladados al literario, inmortalizados más allá de la pantalla, en el poema. En este sentido, resulta interesante la reflexión de Peña Ardid alrededor de las referencias cinematográficas en el ámbito literario más reciente, donde los textos “pos-pos-modernos” (2017: 447), a veces, tienden a la acumulación de nombres y citas:

Si en la narrativa del siglo pasado, la referencia a una película buscaba satisfacer un horizonte de expectativas, una complicidad con el lector al que se daban pistas indirectas para su identificación esperando que buscara el sentido que la ligaba a la ficción novelesca, en los textos pos-pos-modernos hay auténticos alardes de erudición cinematográfica que encajan en una narrativa que combina ficción, memoria y ensayo, y que tal vez confía en las posibilidades de consulta en internet (2017: 447).

Desde nuestro análisis, comenzaremos por aquellas obras que muestran una menor cantidad de referentes cinematográficos en su contenido: *La vista y Lo intacto*. Como ya hemos comprobado en otros apartados de la investigación, la autora suele titular los poemas con la película en la que encontraron su germen, donde sí que advertimos un referente explícito, tal y como especificamos en el punto previo de análisis lingüístico. Sin embargo, profundizando en el contenido de los textos, Masin no utiliza nombres de

actores, actrices, directores o personajes en el cuerpo del poema: su homenaje al cine es incuestionable —sobre todo si tenemos en cuenta que varios de sus poemarios están íntegramente dedicados a este ámbito—, pero no queda reflejado, a simple vista, en el contenido temático, o al menos, no se observa de una manera tan clara como sucede en otros poemarios. Este factor provoca que cualquier persona, especialmente las menos cinéfilas, sean capaces de leer el libro sin siquiera concebir en él un contenido con trasfondo profundamente cinéfilo, algo que podríamos comprobar de manera explícita al consultar el listado final de películas en las que se basa cada poema.

Juan Antonio Bermúdez

“Jonás”

A partir de *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*

Jonás, que cumplirá los 25 en el año 2000 (Alain Tanner, 1975)

Jonás,

que cumplirá 40 en 2015,

cruza el vientre del mundo en bicicleta:

la avenida de bruma y remolinos;

las callejas desiertas todavía;

el colegio vacante; el bar opaco;

el tráfigo que funda los mercados;

los puentes y los parques; el aliento

de las panaderías y las fábricas.

A esa hora, camino del camino,

camarada de nadie en el semáforo,

los pies en los pedales, sin fatiga,

sin prisas y sin rumbo, va Jonás,
que cumplirá 40 en 2015.

(*Sesión continua en el Salon Indien*, 2015: 39)

En *Sesión continua en el Salon Indien*, desde una posición similar, también encontramos pocos referentes explícitos, aunque hemos seleccionado tres ejemplos en los que el autor hace un sutil homenaje al cine a partir de diversos personajes de películas, si bien es cierto que el conjunto de la obra supone una manera particular de rendir culto al medio cinematográfico, aunque el tratamiento que empleen cada uno de los escritores de nuestro estudio sea heterogéneo. Aunque en algunos casos esta alusión a actores, directores o películas sea más explícita que la de Bermúdez, el autor utiliza los títulos de capítulos —dedicados a espacios cinematográficos—, los epígrafes o el título de la obra para marcar otros aspectos concretos, como la película de la que procede el texto o diversos espacios de visionado importantes para el autor o la historia del cine. En este primer poema nos centramos en el personaje de Jonás, de Alain Tanner (*Jonás, que cumplirá los 25 en el año 2000*). La selección puede estar motivada por su contenido social, un aspecto en torno al cual giran la mayoría de poemas del libro. En ella, un grupo de personajes relacionados con los sucesos de mayo del 1968 se enfrentan a problemas sociales en torno a la situación económica y social, la jubilación, la sexualidad o la emigración. Entre ellos se encuentra el desempleado Mathieu y su mujer Mathilde, embarazada de un niño que se llamará Jonás. Esta historia, que quizá sea una de las más conocidas del director Alain Tanner —que rodaría una secuela en 1999 titulada *Jonás y Lila*—, nos presenta una historia sobre gente corriente con problemas cotidianos, que es el tema que realmente Bermúdez plantea en el texto, y que late en el trasfondo del poemario. Dos aspectos abren y cierran el poema, de manera circular, el nombre de Jonás y su edad y que, siguiendo el recorrido de la película, colocarían al protagonista con 40 años en el 2015, cuando se edita la obra de Bermúdez: “Jonás, que cumplirá 40 en 2015”, repite el autor, en referencia al título de la película. En un paisaje urbano, a primera hora de la mañana, vemos a Jonás, que “cruza el vientre del mundo en bicicleta”, y que se encuentra con “callejas desiertas”, con el colegio, el bar, los puentes, los parques, una panadería y varias fábricas. Esta enumeración de espacios enfatiza un paisaje habitual,

del ámbito diario, donde podría situarse cualquier poema de *Sesión continua en el Salón Indien*. En la segunda estrofa, de nuevo, visualizamos a Jonás, con “los pies en los pedales, sin fatiga,/ sin prisas y sin rumbo”, una actitud que, del mismo modo, podría caracterizar a cualquier personaje que aterrizara en la obra de Bermúdez. El autor retrata a personajes que transitan por el mundo, que cruzan sus calles y se enfrentan al paisaje urbano, que a veces no tienen rumbo, pero siguen pedaleando, siguen caminando.

Juan Antonio Bermúdez

“Charabia”

A partir de la famosa escena de *Modern Times / Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1935) en la que se escucha por primera vez en el cine la voz de Chaplin

Sin hábito del daño

ni enseñanza

que valga ante el abrupto acantilado

donde pregunta un niño

o cesa el ruido.

Como un torpe cantante sin memoria

delante de su público

impaciente

y de la fiel orquesta que repite

los primeros compases,

esperándolo.

Como un cantante loco que improvisa

mezclando los idiomas,
sus cadencias.

Así, nosotros, casi siempre,
sin poder anotarnos en el puño
la letra de la vida.

(Sesión continua en el Salon Indien, 2015: 33)

“Charabia”, como bien apunta se apunta en el epígrafe, nos sitúa en la escena de *Modern times* en la que se escuchó, por primera vez, la voz de Charles Chaplin cantando una canción que llevaría dicho título. Charlot, que trabaja de camarero en un restaurante, posee el don de saber entretener a los clientes. En esta ocasión, el personaje se guarda la letra de una canción en el puño de la camisa, pero cuando llega el momento de cantar, pierde su letra e improvisa una nueva, basada en “Je cherche après Titine” (Léo Daniderff), modificando su contenido, incluyendo sonidos que se asemejan al francés e italiano y con palabras en inglés, una curiosa mezcla provocará la sorpresa y la sonrisa de los comensales. Este giro puede ser visto como una crítica social ante la imposición de las reglas y la supresión de la libertad individual. Bermúdez alude a la imagen de Chaplin en el verso: “Como un torpe cantante sin memoria”, al igual que en “Como un cantante loco que improvisa / mezclando los idiomas, / sus cadencias”. La tercera estrofa abandona la escena fílmica y vuelve a apuntar a ese *nosotros*, recurriendo a la colectividad, mostrando que el poema va más allá de la imagen cinematográfica con una estructura conclusiva, sentenciando el texto con el epifonema final: al igual que en la película, nosotros no tenemos guiones y no podemos guardarnos instrucciones en el puño de la camisa, como Charlot; nosotros vivimos “sin poder anotarnos en el puño / la letra de la vida”.

Juan Antonio Bermúdez:

“Hulot, querido tío”

A partir de *Mon oncle / Mi tío*

(Jacques Tati, 1958)

Hulot, querido tío,
vivimos en trincheras, enchufados
al canto de los mapas,
pero solos.

(...)

Vamos de un sitio a otro
raudos, acorazados, aturdidos,
peces de zinc en fuga
del colapso.

Y, sin embargo, a veces
cruzamos el umbral de una taberna
dispuestos al encuentro
de la vida.

Y ahí estás, desgarbado,
con tu torpe ademán de tarambana,
probando que no todo
está perdido.

(Sesión continua en el Salon Indien, 2015: 14-15)

De nuevo, tejiendo un poema alrededor de un personaje fílmico, nos encontramos con la francesa *Mon oncle*, cuyo protagonista, el señor Hulot, lleva una vida humilde pero mucho más reconfortante y feliz que la de su sobrino Gérard. El padre del chico ocupa un alto cargo, pero la visita al estiloso y adinerado hogar transmite un ambiente bastante más vacío e infeliz que el del sencillo tío. Hulot, desempleado, será el responsable de llevar y recoger de la escuela a su sobrino, a quien intentará ayudar a mejorar su vida solitaria y aburrida. Bermúdez selecciona esta historia relatada con humor y ternura para poner el foco en el tío Hulot, un hombre torpe y soñador que aparece en la película para aportar el movimiento y el color a una existencia cuadrículada y gris, aparentemente perfecta en cuanto a lujos y comodidades se refiere. El protagonista del poema podría ser el sobrino Gérard, que realmente adopta la posición de cualquiera de nosotros y habla en primera persona del plural: desde ese *nosotros*, somos una sociedad que le dice al señor Hulot que vivimos “en trincheras, enchufados”, ahora más que nunca, conectados a internet, a la televisión, a las redes sociales y las miles de aplicaciones que parecen unirnos, “pero solos”, como se siente Gérard en la película y como concluye la primera estrofa del poema. Las siguientes estrofas mantienen esa posición colectiva, donde Gérard afirma que “vamos de un sitio a otro / raudos, acorazados, aturdidos”, para añadir en la siguiente estrofa la necesidad de encontrarnos: por eso “cruzamos el umbral de una tarbena / dispuestos al encuentro / de la vida”. Finalmente, la apelación directa al tío Hulot, que parece leernos desde el otro lado del poema, regresa a la última estrofa:

Y ahí estás, desgarrado,
con tu torpe ademán de tarambana,
probando que no todo
está perdido.

Podríamos asistir, realmente, a un monólogo de un personaje principal, pero la elección de la primera persona del plural elimina esta sensación. La extracción del personaje principal, de nuevo, conduce a la personificación de una circunstancia social determinada, y permite hacer crítica de aquello que nos rodea: en este sentido, cine y literatura son capaces de poner de manifiesto quiénes somos como individuos y como

sociedad. Si en los poemas anteriores la personificación se llevaba a cabo a través de Jonás o de Charlot, en este caso, Bermúdez elige identificar esta segunda persona a través del señor Hulot, a quien le da nombre, rostro e historia y, por lo tanto, consigue adoptar una voz más cercana, un confidente directo.

Víctor Jiménez

“Con las botas puestas”

“Para toda la vida no basta un solo amor,
tal vez el nuestro sea para toda la muerte”.

Luis Rosales

Aunque lo nuestro nunca fue la historia
de un amor de película de Hollywood,
yo no soy Errol Flynn ni vos Olivia
de Havilland, las célebres estrellas
del cine en blanco y negro de la Warner;
aunque yo no fui nunca el general
del más glorioso y legendario Séptimo
de la Caballería de la Unión
que, en guerra siempre con los pieles rojas,
los bravos siux de Caballo Loco,
al fin murieron con las botas puestas,
ni vos, señora, su valiente esposa
que alumbraba el descanso del guerrero
luchando con sus sombras cara a cara;
aunque por héroe nunca me he tenido

ni siquiera poner gloria por medio
 después de tantos sueños a la lumbre,
 como a su amada Beth le dijo a Custer
 poco antes de partir con sus soldados
 hacia Little Big Horn, donde la muerte,
ha sido —y sigue siendo— muy hermoso
caminar a su lado por la vida.

(*La mesa italiana*, 2015: 83)

En “Con las botas puestas” apreciamos un tratamiento distinto de las referencias cinematográficas en el contenido del poema. El tema principal es el amor de pareja entre un hombre y una mujer: Jiménez utiliza la primera persona del singular para adoptar la voz principal del texto, la voz del hombre que se dirige a la enamorada, a quien apela a través del paso de los años, ya sea desde el *tú* o el *nosotros*. Sin embargo, estos protagonistas desconocidos y esta historia de amor ajena al lector buscan un rostro reconocible, y es ahí donde entran en juego las referencias directas a una película, actores y personajes concretos: por eso el autor define su historia alejándola de una relación idealizada, de “un amor de película de Hollywood”, al igual que él y su amada se alejan de las estrellas de la gran pantalla, a las que sin embargo alude, desde el mito, desde la distancia: “yo no soy Errol Flynn ni vos Olivia / de Havilland, las célebres estrellas / del cine en blanco y negro de la Warner”. También contempla el contenido de la película, los personajes e incluso el título, de modo que vemos al general Custer, a su mujer Elizabeth, o a los siux de Caballo Loco en *Murieron con las botas puestas*.

Esta frase final, en cursiva, también reproduce el contenido de la propia película, pues se trata de las célebres palabras con las que se despide Custer de su esposa. Desde otra perspectiva, fijándonos en la estructura del poema, pese a que no se trata de un texto dividido en estrofas, el punto, la coma y el “aunque” inicial de los versos delimitan tres estrofas, tres circunstancias que se rompen y alcanzan una conclusión en la frase de la película: pese a todas las cosas que han separado a los protagonistas de una vida ideal, ha

sido hermoso caminar juntos. Esta estructura anafórica donde vemos la repetición de la conjunción al inicio de estos tres versos aporta ritmo y sonoridad, enfatizando los obstáculos a los que se han enfrentado los protagonistas y que, sin embargo, han superado. El primer “aunque” parte del *nosotros*: “Aunque lo nuestro nunca fue la historia”; mientras que los de las siguientes estrofas se centran en el *yo*, afirmando “aunque yo no fui nunca el general / (...) aunque por héroe nunca me he tenido”.

Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva

“All that music”

Bienvenida a Xanadú,
donde nos espera Gene Kelly
para mostrarnos los modos
de la felicidad:
ser americano en París,
cantar bajo la lluvia,
visitar alguna vez Brigadoon,
emocionarse con *West Side Story*,
acompañar a Judy Garland
por un camino de baldosas amarillas,
vivir la Era de Acuario,
ser habitual de cualquier cabaret,
estar presente en la corte de Camelot
y, cómo no, en ocasiones,
tomarse un *bellini* en el Moulin Rouge.

Bienvenida al lugar

donde se cumplen los sueños;
déjate llevar por todo ese *jazz*
y cruza conmigo
este particular Paraíso.

Si yo fuera rico...
A fin de cuentas,
los dos sabemos
que tú eres Ginger
en una película
en la que yo soy Fred,
y que, cuando acabe esta escena,
bailaremos juntos
el último vals.

(*Babilonia, mon amour*, 2005: 39)

Si hablamos de homenaje cinematográfico a través de referentes explícitos en el cuerpo del poema, *Babilonia, mon amour* nos ofrece multitud de ejemplos en los que el contenido se estructura en torno a géneros, actores, actrices, personajes y directores, e incluso productores o compositores. Portela Lopa alude al libro de Bagué y Penalva para hacer referencia al contenido mitómano presente en la literatura hispánica, donde este también aparece, más allá del retrato de sus protagonistas, en forma de homenaje a los géneros fílmicos:

El trabajo mitográfico es una constante en la literatura hispánica y universal. El repertorio del cine a disposición de los creadores literarios es una fuente inagotable no solo de figuras y estrellas, sino de personajes paradigmáticos y hasta de géneros. (...) Sofía Loren, Janet Gaynor o Judy Garland acampan en este libro, que pretende sintetizar

todo el *glamour* y el ambiente del cine a través de una poesía irónica, nostálgica y mitómana (2014: 14).

En este apartado de géneros y corrientes cinematográficas al que los autores le dedican un capítulo completo, percibimos cine negro, neorrealismo italiano, cine bélico, de terror, ciencia ficción, *western*, *nouvelle vague* o musical. Hemos tomado como ejemplo un poema de la última sección, referente al musical, donde los autores vuelcan esa perspectiva nostálgica y mitómana, evocando el espacio de comodidad y entretenimiento que los espectadores encuentran en este tipo de cine a través de un tono desenfadado, lleno de constantes referencias a grandes películas de este género, pero también a sus protagonistas. De hecho, en el inicio, ya leemos “donde nos espera Gene Kelly / para mostrarnos los modos / de la felicidad.”

El predominio de los verbos aporta mayor dinamismo, otorgando rapidez y acción, al contrario de lo que sucedería con la acumulación de sustantivos y adjetivos, categorías gramaticales que ralentizan el texto. En el poema, dividido en tres estrofas y de versos ágiles y breves, observamos referencias al musical *Xanadú* (Robert Greenwald, 1980), al actor Gene Kelly —su protagonista, al igual que de otros muchos títulos musicales que también se referencian en el texto, como *Un americano en París* (*An American in Paris*, Vicente Minnelli, 1951), *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Gene Kelly y Stanley Donen, 1952) o *Brigadoon* (Vicente Minelli, 1954)—, a *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961), a Judy Garland y su camino de baldosas amarillas de la película *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Víctor Fleming, 1939), la era de Acuario del musical *Hair* (Miloš Forman, 1979), *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) o *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001).

Como sentencian en la segunda estrofa, hablamos del lugar “donde se cumplen los sueños”. En este recorrido a través de los musicales, donde el protagonista alude a una segunda persona del singular, en femenino, a la que le ofrece un listado de todas las cosas que puede hacer en cada uno de ellos, contemplamos una tercera y última estrofa donde se alude a “Si yo fuera rico”, canción del filme *El violinista en el tejado* (*Fiddler on the Roof*, Norman Jewison, 1971), y donde el protagonista del poema se identifica como Fred y a su compañera como Ginger. Finalmente, percibimos un último homenaje a una de las

parejas de baile más conocidas del género, la de Fred Astaire y Ginger Rogers. Ambos protagonizaron diez películas musicales, mientras que Ginger acumuló un total de 73 películas y Fred, por su parte, 39. Pese a esta intensa carrera en solitario, los títulos más memorables de los dos artistas fueron aquellos en los que participaron juntos.

Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva

“Acordes y desacuerdos”

Era un tipo estupendo.

El demonio de Django Reinhardt

vivía en su guitarra,

pero a Emmet Ray le gustaba

vestirse con el disfraz de perdedor

y pasear hasta la madrugada

por las playas desiertas

en compañía de su novia Hattie,

hablando por señas,

perdidos como el cielo

y mudos como el batir de las palomas.

Era un buen tipo.

Lástima que no hubiese nacido

negro y de Louisiana,

y que no aporrease un piano

en tugurios azules,

como Duke Ellington.

Era un verdadero miserable,

pero nadie podía resistirse a su embeleso
cuando tocaba aquellas viejas canciones
sweet and lowdown.

(*Babilonia, mon amour*, 2005: 56)

Más allá de la película *Acordes y desacuerdos*, encontramos un ejemplo de homenaje a un personaje de película, Emmet Ray, como sucede asimismo con los interpretados por Christopher Lee, con el Antoine Doinel de las películas de Truffaut, con el detective Hercules Poirot o con el doctor Jones, también homenajeado en el poema de Pérez Azaústre. El contenido gira en torno a un ficticio músico de jazz obsesionado con el guitarrista Django Reinhardt, quien a pesar de su virtuosismo se comporta como un hombre arrogante, mujeriego y alcohólico, involucrado en numerosos problemas fuera del escenario. Estas dos facetas, la idílica y la oculta, se reflejan en la estructura anafórica del poema, como se especifica al inicio de sus tres estrofas: “Era un tipo estupendo”; a continuación, la siguiente estrofa se abre con “Era un buen tipo”; y, finalmente, esta cadencia se rompe con la sentencia de que “Era un verdadero miserable / pero nadie podía resistirse a su embeleso”. El texto es descriptivo, pues los autores señalan la figura de Emmet Ray, venerando sus acciones, recordando su vestimenta y sus hábitos: “a Emmet Ray le gustaba / vestirse con el disfraz de perdedor / y pasear hasta la madrugada”. En la segunda estrofa, aludiendo al origen geográfico del jazz —Nueva Orleans, en Louisiana, considerada la cuna del género— y a uno de sus mayores exponentes —Duke Ellington—, los autores afirman:

Lástima que no hubiese nacido
negro y de Louisiana,
y que no aporrease un piano
en tugurios azules,
como Duke Ellington.

La estrofa final rompe con la idea expuesta en las anteriores, sentenciando que, a pesar de su actitud, nadie podía resistirse a su actuación sobre el escenario, dejando hueco para el título original de la película en el último verso del poema, *Sweet and lowdown*, que fue titulada en España *Acordes y desacuerdos*, mientras que en algunos países hispanos recibió el nombre de *Dulce y melancólico*.

Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva

“Nouvelle Vague / Nueva Ola/ New Wave”

André Bazin

dirige un viejo cineclub en las afueras.

Claude Chabrol

acaba de recibir la herencia de un pariente lejano.

Jean-Luc Godard

ha aprendido a escribir en los *Cahiers*.

Eric Rohmer

brinda con las turistas en Montmartre.

François Truffaut

ni siquiera ha terminado sus estudios.

Sobre ellos se cierne la noche americana.

(*Babilonia, mon amour*, 2005: 41)

Como último ejemplo de este apartado, en este fragmento extraído de *Babilonia, mon amour*, concebimos otro tipo de homenaje, el que se realiza a los directores exponentes de la *nouvelle vague*, la corriente cinematográfica francesa de los años cincuenta. Es un poema breve de diez versos que se suceden en una sola estrofa en la que, de manera simétrica, a cada director se le dedican un par de versos: en el primero de ellos, apreciamos el nombre del director, seguido de un verso que aporta información adicional. Además, en la estrofa final se alude a la película dirigida y protagonizada por el propio Truffaut, *La noche americana*, en la que se muestra a un director en pleno rodaje. A su vez, el título parte de la técnica cinematográfica que posee el mismo nombre, y que

consiste en la aplicación de un filtro oscuro sobre la lente de la cámara para simular la ambientación nocturna.

El primero de los cinco nombres que aparecen en el poema es André Bazin, cuyo énfasis se encuentra en torno al cineclub, como bien pudo ser el Objectif 49, que fundó en París: “André Bazin / dirige un viejo cineclub en las afueras”. De Claude Chabrol se escribe que “acaba de recibir la herencia de un pariente lejano”, como sucedió cuando recibió la herencia de su mujer, Agnes Goute, que le permitió realizar su primera película, *Le beau Serge* (1958). Los siguientes versos, correspondientes a Godard, aluden a que “ha aprendido a escribir en los *Cahiers*”, una palpable referencia a los *Cahiers du cinéma*, la revista de cine donde colaboró el director. En cuanto a Eric Rohmer, Penalva y Bagué lo retratan en un momento ocioso en el que “brinda con las turistas en Montmartre”, mientras que Truffaut “ni siquiera ha terminado sus estudios”, pues se sabe que el director los abandonó y comenzó a sobrevivir a través de diversos trabajos. El poema, en definitiva, supone una veneración a la *nouvelle vague*, donde el retrato de cada uno de los directores se realiza en el marco de una acción, una imagen o un dato curioso, dejando testigo de un aspecto mucho más personal que aquello que se puede ver en la pantalla.

Ana Isabel Conejo

“Humphrey Bogart”

Te imagino a la luz de una lámpara verde,
fumándote la noche
con la melancolía de los que ya hace años
que tardan demasiado en conciliar el sueño.

Tus pensamientos
son una voz en *off* que te distancia
un poco de la vida;
solo un poco, lo justo
para no sucumbir
a las tácticas crueles del corazón. La noche
es turbia como solo puede serlo la noche,
y la piel se estremece anticipando

el plomo de una bala,
el mercurio volátil
de una caricia,
mientras tú, que no has sido
nunca cobarde, sientes
de pronto un miedo extraño
ante la oscuridad
de tu propia ternura.

Pero no retrocedes.
Vas despacio
adonde la tristeza
de calles solitarias
y dársenas vacías
quiera llevarte: vas
adonde sabes
que el héroe siempre sale derrotado:
allí donde el amor
trafica con enigmas,
donde la soledad
es capaz de tejer
en torno a una pequeña figura sin valor
una trama de muerte y esperanzas
tan compleja y precisa
como *El halcón maltés*
o tan brumosas como *El sueño eterno...*

(*Rostros*, 2007: 69-70).

En esta misma línea, llegamos hasta el homenaje de actores y actrices estadounidenses en *Rostros*: Montgomery Clift, Rita Hayworth, Lauren Bacall, Claudette Colbert —de origen francés, pero residente en Estados Unidos desde los tres años—, Tippi Hedren, Jennifer Jones, Bette Davis, Joan Fontaine, Deborah Kerr, Edward G. Robinson, Greta Garbo, Gene Kelly, Kirk Douglas, Judy Garland, Eva Marie Saint, Robert Redford, Ava Gardner, Peter O'Toole, Vivien Leigh, Errol Flynn, James Stewart,

Audrey Hepburn, Fred Astaire, Maureen O’Hara, Ingrid Bergman, Clark Gable, Marilyn Monroe, Gary Cooper, Burt Lancaster, Grace Kelly, Henry Fonda, Katherine Hepburn, Humphrey Bogart, John Wayne, James Dean, Buster Keaton y Cary Grant. Ya en el apartado anterior seleccionamos un poema de Greta Garbo y leímos un extracto del texto escogido para ilustrar este punto. En este poema dedicado a Humphrey Bogart, seremos testigos de cómo Ana Isabel Conejo escoge a un actor y homenajea su carrera artística, pero también caracteriza su personaje. A continuación, nos enfrentaremos a los versos sobre Errol Flynn, cuyo tratamiento es bastante diferente: no hay referentes explícitos en torno a personajes o películas, sino que este se cose sobre su figura como actor, pero sobre todo como hombre, mostrando que más allá del rostro conocido había una historia, alguien real. Este patrón lo repite la autora en numerosos poemas, cuyo contenido sobre actores o actrices míticos de Hollywood no se centra, sin embargo, en la superficie cinéfila de lo que vemos en pantalla o en la alfombra roja.

En el texto, la autora utiliza la segunda persona para dirigirse al protagonista de la historia como si se tratara del receptor del poema, al cual se describe de una forma marcadamente visual. En la primera estrofa, Conejo dibuja al protagonista junto a una lámpara verde, “fumándote la noche”, en un ambiente melancólico. Bogart, fumador empedernido tanto en la gran pantalla como fuera de ella, acostumbraba a verse con un cigarrillo entre los labios o en la mano. El actor —al igual que numerosas películas, especialmente del cine en blanco y negro— romantizó la imagen del tabaco, y el halo de elegancia que parecía siempre acompañar a sus personajes iba unido al humo del cigarrillo. Esta imagen tan reconocible del actor es la que utiliza la autora para situar a Bogart en su contexto. Muchos espectadores buscaban las marcas que utilizaban sus actores favoritos en la gran pantalla, persiguiendo también aquello que formaba parte del ambiente de *glamour* y distinción que parecía acompañar a las estrellas del cine.

Ya en la segunda estrofa, se destacan dos cualidades: por una parte, el misterio, la aparente frialdad y la fortaleza construida en la distancia y que, en el fondo, esconden la ternura: “Tus pensamientos / son una voz en *off* que te distancia”; a continuación, sale a relucir el valor en “mientras tú, que no has sido / nunca cobarde”; pero también la dulzura y delicadeza en “ante la oscuridad / de tu propia ternura”. La tercera estrofa muestra el avance hacia la tristeza y la soledad, hacia la derrota y el amor, hacia historias

como *El halcón maltés* o *El sueño eterno*, dos iconos del cine negro americano que Bogart protagonizó, y que se enmarcan perfectamente en el espacio y el tono del poema:

Vas despacio
 adonde la tristeza
 de calles solitarias
 y dársenas vacías
 quiera llevarte: vas
 adonde sabes
 que el héroe siempre sale derrotado.

Ana Isabel Conejo

“Errol Flynn”

La marea te trae piedras tan blancas como pájaros
 y el amor tiene forma de mascarón de proa
 habituado al viento y al salitre.

Un hombre es también esa efervescencia
 del cuerpo, esa ambición de brisa de la piel,
 ese alto desafío a la ceniza,
 un hombre es también esa consciencia de sus brazos.

Y en las inmediaciones de las islas
 el corazón navega bajo bandera negra.

(*Rostros*, 2007: 45).

En “Errol Flynn”, como anticipábamos, el tratamiento es diferente, si bien es cierto que hablamos de otro texto dirigido al culto a un actor. En primer lugar, apreciamos la mezcla entre la apelación inicial a esa segunda persona y un posterior sujeto indeterminado: “La marea te trae” en la primera estrofa. A continuación, advertimos “Un hombre”, mientras que en la estrofa final se centra en “el corazón”. Ana Isabel Conejo utiliza un campo semántico que gira en torno al mar, y nos habla del amor, que “tiene forma de mascarón de proa / habituado al viento y al salitre”. No obstante, frente a la efervescencia, los pájaros y la libertad del espacio, también aparece el hombre: “un

hombre es también esa consciencia de sus brazos”. La imagen que destaca para concluir el texto es la isla, además de la bandera negra bajo la que navega el corazón, el símbolo de rebeldía final. A través de estas alegorías podemos reconocer al actor, que protagonizó *Against all flags* (*La isla de los corsarios*, George Sherman, 1952), y que también se convirtió en buscador de oro, explorador militar o marino mercante, entre otros oficios. Errol Flynn, galán de la época dorada de Hollywood, murió con solo cincuenta años, tras una vida alimentada por el alcohol y los excesos. En diversas comparecencias públicas, el actor afirmaba que pretendía exprimir la libertad durante la primera mitad de su vida, que el resto no era importante. Este carácter libre e insumiso se funde con la simbología del poema, que bien podría aludir a *La isla de los corsarios* o al espíritu del propio actor fuera de las cámaras, cercana a la imagen de una isla.

Joaquín Pérez Azaústre

“Billy Wilder vuelve a ver *La lista de Schindler*”

Fernando Trueba un día preguntó a Billy Wilder

por su fascinación por *La lista de Schindler*:

el viejo director de *Sunset Boulevard*

la había visto cien veces.

Le contó que su madre, con su abuela,

habían sido enviadas a un campo de exterminio.

Hace ya medio siglo que las perdí a las dos

y todos estos años he intentado encontrarlas.

Cada vez que veo esa película

la paro fotograma a fotograma,

las busco entre los extras.

Hace apenas un mes creí reconocer la cara de mi madre

al lado de una niña con un abrigo rojo

y escondiendo a un pequeño en el vientre de un piano.

Era de madrugada. No había bebido mucho.

Poco después el sol entró por la ventana.

Había sobre mis ojos un resplandor de trigo.

El cielo estaba azul. Toda la noche

había estado lloviendo en California.

(*Poemas para ser leídos en un centro comercial*, 2015: s.p.)

Llegamos al poemario de Joaquín Pérez Azaústre, del que extraemos tres poemas de ejemplo: en primer lugar, el homenaje a dos directores, Billy Wilder y Fernando Trueba; en segundo lugar, el recuerdo a un personaje cinematográfico, James Bond; en tercer lugar, la mención un actor, Omar Sharif. En el primero de ellos, “Billy Wilder vuelve a ver *La lista de Schindler*”, se unen las referencias a la película del título y a *Sunset boulevard* (Billy Wilder, 1952), a las de Wilder y Fernando Trueba. El poema nace a raíz de una anécdota, algo a lo que Pérez Azaústre recurre en sus versos cinéfilos: parte de un dato curioso, o de alguna declaración de un actor o actriz. En este caso, el punto de fuga se inserta en la relación entre Trueba y Wilder. El director español, cuando recibió el Óscar por *Belle Époque* (1992), afirmó que su único Dios era Billy Wilder. Sin embargo, a pesar de que mucha gente piensa que a raíz de dicha declaración comenzó la relación entre ambos, los directores ya se conocían. En un reportaje que el canal clásico TCM emitió en homenaje a Wilder, Trueba narraba que el primer encuentro sucedió en 1988, cuando él se encontraba en Los Ángeles haciendo un cásting para una película y, gracias a amigos en común, logró conocer al director austriaco. A partir de entonces, Trueba acudía a Los Ángeles cada vez que podía con el pretexto de volver a verle, pues profesaba una gran admiración por él. En uno de esos encuentros, Wilder le confesó haber visto *La lista de Schindler* en varias ocasiones. Trueba le preguntó por qué le gustaba tanto la película, pero Wilder le respondió que, más que gustarle, su fascinación partía de una historia muy personal: perdió a su madre y a su abuela en un campo de concentración, de modo que acudía a la película, una y otra vez, persiguiéndolas entre los numerosos extras que aparecían como figurantes aun sabiendo que jamás las encontraría allí.

A raíz de esta tierna anécdota que deja entrever la relación de amistad y admiración entre Trueba y Wilder, Pérez Azaústre construye un poema breve, narrativo, que solo aquellos más cinéfilos sabrán identificar como una historia real, aunque este parezca ir más allá de lo estrictamente real o verídico. Los primeros versos comienzan con la pregunta de Trueba: “Fernando Trueba un día preguntó a Billy Wilder / por su fascinación por *La lista de Schindler*”. En los siguientes, aparece la respuesta de Wilder, en relación con su madre y su abuela, mientras que, más adelante, Billy Wilder del poema afirma haber reconocido la cara de su madre. Los versos finales destacan este ambiente de ensoñación y alcohol, alejado de la realidad, justo al borde del amanecer, tras una noche de lluvia en California, donde residía el director, situándonos en un plano onírico que deambula entre la realidad y la ficción.

Joaquín Pérez Azaústre

“Oferta laboral”

Se buscan aspirantes a James Bond.

El M16 no encuentra voluntarios

ansiosos de temblar.

El espionaje ya no está de moda,

igual que los casinos con la luz apagada,

como el nacionalismo sobre el mapa del mundo.

James Bond es el garante de nuestras libertades:

dejó a los viejos cantos soviéticos de sombra

desmayados en unos cementerios

que ahora solo apilan sus estatuas.

Siempre tendrás la playa, con un bikini blanco

mientras un dry martini arde en la arena.

Alístate sin más, no te lo pienses:

me ha dicho Moneypenny que quedan varias plazas.

Se requieren idiomas, relativo optimismo,

catadura moral para ser, si hace falta,

traficante de esclavos,

y el deseo de ser otro relator del asombro.

(*Poemas para ser leídos en un centro comercial*, 2015: s.p.)

En torno a las menciones a personajes del cine, si anteriormente vimos al doctor Jones, ahora nos centramos en la mítica figura de James Bond. La manera de presentarlo, asimismo, es muy distinta de la que hemos visto en otros poemas de este apartado. Como anuncia el título, se trata de una “Oferta laboral” que sirve de pretexto para hablar de la figura de Bond, de rasgos característicos del personaje o de otros personajes. “Se buscan aspirantes a James Bond”, se afirma en el primer verso. A continuación, se alude al M16, la agencia de inteligencia del Reino Unido, o se dice que el espionaje “ya no está de moda”. Nos situamos ante casinos y cementerios, pero también ante playas, bikinis blancos y martinis: el Bond espía frente al Bond que disfrutaba de la vida. También está presente la señorita Moneypenny, secretaria que se manifiesta en las novelas y películas: “me ha dicho Moneypenny que quedan varias plazas”. Para finalizar, los últimos versos enuncian una serie de características que todo aspirante a James Bond debería tener: “Se requieren idiomas, relativo optimismo, / catadura moral para ser, si hace falta, / traficante de esclavos”. En torno a este verso, conviene aludir al cómic de la serie *James Bond 007*, titulado “Traficantes de esclavos”, que se publicó en 1985 en la editorial Bruguera. Pérez Azaústre, de este modo, nos traslada a un poema que recuerda a un personaje, aunque este y su historia se presentan de una forma novedosa, yendo más allá del poema que exalta de manera directa al protagonista.

Joaquín Pérez Azaústre

“Doctor Zhivago”

Omar Sharif tenía los ojos de una ensoñación. Era un jugador en el bridge de la vida, un observador plácido desde la amplitud acristalada de las habitaciones de hotel. Pasaba temporadas en Madrid, porque España le dio el mejor sol del desierto y su alegría tranquila de terno atardecer. Decía que había llegado a la llanura de su biografía, que ya apenas veía algunas películas de Chaplin y que solo tenía dos novias, de 35 años, en París y en El Cairo, como dejándonos asomarnos al oasis. Omar Sharif no fue una estrella fugaz. Su solidez armada en el matiz del gesto contenido y la profundidad de sus ojos, rasgados en las briznas de una oscuridad que anunciaba un descenso a los infiernos íntimos, se contenía con una exquisitez británica, un refinamiento la apostura que nunca hizo dudar de la aristocracia de sus personajes. (...) Como Kavafis, había nacido en Alejandría, en el aire cansado de unas calles con memoria sonora del misterio, entre el incendio de su biblioteca y también las pasiones ocultas a la luz. Tras 18 películas egipcias, David Lean llegó a El Cairo en 1962 para rodar una parte de *Lawrence de Arabia*. Omar Sharif había estudiado inglés en la Royal Academy of Dramatic Art de Londres, pero no solo el limpio acento inglés le dio el papel del jerife Alí: tenía los rasgos, la hondura, la fragilidad y la fuerza del león dormido del desierto, la determinación templada de un carácter que conoce sus límites, al contrario que el idealista Lawrence/Peter O'Toole. Alí/Omar Sharif sabe quién es, dónde está su frontera con la realidad y también el tamaño de su golpe en la historia. Ganó un Globo de Oro y su candidatura al Óscar, y empezó la leyenda de su joven pasado nacional, con sus veinte películas egipcias, que ahora se abrazaba al nuevo cine, de Hollywood rodado en los estudios de Cinecittà y de Chamartín, con amplios exteriores. También con David Lean llegó *Doctor Zhivago*. Para varias generaciones de mujeres, Yuri Zhivago ha sido y será siempre Omar Sharif. Después, a lo largo de los años y de las tempestades, su expresivo rostro se proyecta en ese magisterio tácito de los hombres que nos dan testimonio con su mera presencia, con una aparición marcada y poderosa, en esa inmensidad de la fiebre serena y la mirada viva en el puro galope del desierto. Muere Yuri Zhivago en un hospital del barrio de Heluán, en El Cairo, donde todo empezó. Ha muerto Omar Sharif, un actor que siempre vivió en hoteles, que acumuló pocos bienes y perdió una noche un millón de dólares al bridge. Ha muerto un seductor que conoció el temblor de la nocturnidad, pero que solo tuvo un gran amor, la actriz Faten Hamama. Ha muerto una expresión de intensidad que había encarnado todas las geografías, los idiomas, las pasiones y el goce sensorial de la tierra, en una vida plena, y también unos ojos que soñaban a un hombre.

(*Poemas para ser leídos en un centro comercial*, 2015: s.p.)

En tercer lugar, encontramos un ejemplo de un poema dedicado a un actor, pese a que el título haga referencia al personaje —y a la película, a su vez basada en la novela homónima de Borís Pasternak— del doctor Zhivago. A diferencia de los otros textos de Pérez Azaústre que hemos visto hasta ahora, aquí leemos un poema en prosa, donde reside la misma intención lírica que en el resto de la obra, pero que abandona los límites de la versificación: el autor, de esta forma, nos habla de la vida del actor, así como de algunas de las películas que protagonizó o en las que participó, como *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962) o la mencionada *Doctor Zhivago*. Pérez Azaústre, habitual columnista en diversos diarios españoles, recrea una especie de obituario poético donde repite, en las últimas frases del texto, la muerte del intérprete, y con él, de sus personajes:

Muere Yuri Zhivago. (...) Ha muerto Omar Sharif, un actor que siempre vivió en hoteles, que acumuló pocos bienes y perdió una noche un millón de dólares al bridge. Ha muerto un seductor. (...) Ha muerto una expresión de intensidad.

No obstante, Pérez Azaústre recurre a algunas vivencias del actor y realiza tanto una descripción física de sus rasgos más destacados como una de corte emocional:

Su solidez armada en el matiz del gesto contenido y la profundidad de sus ojos. (...) Tenía los rasgos, la hondura, la fragilidad y la fuerza del león dormido del desierto, la determinación templada de un carácter que conoce sus límites.

La alusión a la mirada, además de figurar en el fragmento que acabamos de presentar, también aparece en el texto de manera circular, de modo que la mirada marca el inicio y el final, invitándonos a que nos asomemos a ella y conozcamos más a fondo a Sharif: “Omar Sharif tenía los ojos de una ensoñación”, leemos al inicio, mientras que en el cierre sabemos que “había encarnado todas las geografías, los idiomas, las pasiones y el goce sensorial de la tierra, en una vida plena, y también unos ojos que soñaban a un hombre”.

En sintonía con el texto en torno a Wilder y Trueba, en este caso también figuran ciertas anécdotas que se dejan caer y se recogen durante el texto, ejerciendo de hilo conductor. Leemos que “solo tenía dos novias, de 35 años, en París y en El Cairo” y, más

tarde, este detalle se convierte en el interruptor que propicia los detalles sobre los orígenes del actor: “Las dos novias finales, en El Cairo y París, sintetizan el pasaporte doble de Sharif”. Más adelante, emerge su nacimiento en Alejandría, salen a relucir sus estudios en inglés en la Royal Academy of Dramatic Art de Londres, o se recuerda el momento en el que ganó un Globo de Oro y fue nominado al Óscar, cuando “empezó la leyenda de su joven pasado nacional, con sus veinte películas egipcias, que ahora se abrazaba al nuevo cine, de Hollywood rodado en los estudios de Cinecittà y de Chamartín”, sintetiza Pérez Azaústre.

3.2.3. El cine como decorado

Pero ¿siempre se habla de cine cuando hay cine en un poema? En este apartado analizaremos qué otras formas adopta el medio fílmico en los poemarios que abordamos en el estudio, es decir, qué papel desempeña cuando sus historias o sus protagonistas no son el centro del poema, sino el telón de fondo. Hay libros —como *Babilonia, mon amour* o *Rostros*— que, principalmente, como comprobamos en el punto anterior, rinden culto al séptimo arte, a sus actores y actrices, a sus películas, a sus directores o a sus diversos géneros o movimientos cinematográficos; mientras que otros —especialmente *La vista* o *Lo intacto*— parten de referencias cinematográficas, más o menos visibles en el texto, pero tratan sobre aspectos sociales o vivencias personales. Incluso en el primer caso, en el de aquellos poemarios con un contenido fundamentalmente cinéfilo, podemos intuir un trasfondo personal o un subtema que atraviesa la temática inicial de la historia (o el rostro) que vemos en la gran pantalla. Por lo tanto, aunque el cine esté siempre presente en el contenido, hay otros temas comunes que se repiten en los poemarios seleccionados, como el amor, el dolor, la nostalgia, la infancia o la figura de la madre y la familia. Parafraseando a Carver (1981), podríamos resumir el objetivo de este apartado con una pregunta: ¿de qué hablamos cuando hablamos de cine?

El séptimo arte, desde esta perspectiva, puede ser el marco dentro del que se desarrolla la historia, o el interruptor que pone en marcha el verdadero contenido del poema. Por eso, cuando hablamos de las películas que nos marcaron, de nuestros directores, actores o actrices fetiche, o de las canciones, los libros y todas aquellas cosas que consideramos “nuestras”, no solo estamos refiriéndonos a ellas, sino que, a través de

ellas, estamos definiéndonos a nosotros mismos, desvelando recovecos de nuestra identidad, mostrándonos al otro, sin pretenderlo, a partir de lo que escuchamos, lo que vemos, lo que leemos. De igual manera, el poeta alude al cine pero no solo escribe sobre cine, sino que la elección de esa película, esa actriz o ese personaje nos aporta información sobre sus propios gustos, sobre su vida, pero también sobre las películas y los protagonistas que marcan una época, que logran trascender la historia fílmica y acceder al poema, así como de ciertas circunstancias sociales o emocionales que aparecen en la gran pantalla y se ponen de manifiesto en ese texto. Como sostiene el citado escritor Agustín Fernández Mallo en su reciente ensayo *Teoría general de la basura*, incluso si leemos a un poeta y filósofo como Lucrecio lo haremos desde nuestro filtro del presente, buscándonos a nosotros mismos, y a nuestra sociedad, en sus palabras:

Lo importante de un verso de Lucrecio no es que me esté contando cómo era Lucrecio o cómo era el estado de la ciencia en el siglo II d.C., sino todo lo contrario, me dice como soy yo hoy, o mejor dicho, construye mi identidad hoy; habla de mí, de nosotros, no solo de Lucrecio. Y si hablase solo de Lucrecio daría igual pues de todos modos solo puedo leerlo desde el filtro de mi presente (2018: 17).

Teniendo en cuenta estos aspectos y a pesar de que partimos de dos libros que rinden un homenaje explícito al cine, *Rostros y Babilonia, mon amour* —en este caso, con un ejemplo de tributo a una película y a sus protagonistas, y con otro dedicado a una actriz—, hemos seleccionado un par de poemas que muestran que, incluso en estos dos libros, hay un trasfondo que va más allá del cine, y hay ciertos aspectos temáticos que también toman presencia, aunque el contenido cinematográfico tenga un peso mayor.

Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva

“Amélie”

El cielo de París se viste de gaviotas.
 Un viejo traza un cuadro impresionista:
 el señor Collignon, hostil y taciturno,
 al frente de su pequeño puesto de verduras;
 el mobiliario art déco de una cafetería
 bajo la débil luz que filtran las ventanas;

una *sex-shop*, un *tiovivo*, una estación de metro;
el rostro persistente de un desconocido...

Este es el vecindario de Amélie Poulain.

(*Babilonia, mon amour*, 2005: 57)

En primer lugar, nos adentramos en un ejemplo basado en la película *Amélie*, donde se retrata a uno de sus singulares personajes: “el señor Collignon, hostil y taciturno, / al frente de su pequeño puesto de verduras”, el malhumorado dueño de la frutería donde la protagonista acudía a comprar. En la película se adquirió el espacio que en la vida real posee Ali, un trabajador que tiene una tienda de alimentación en el barrio de Montmartre, en París, y que aprovechó el rodaje para conservar el mismo decorado, embellecerlo y atraer al numeroso público que a día de hoy se acerca a su negocio a comprar fruta, pero también a hacerse fotos o adquirir pósters y postales de la película, en el número 56 de la *Rue des Trois Frères*. Además de este personaje, vemos la alusión al *film* y a su protagonista en el verso de cierre, aunque las “pistas” anteriores son bastante reconocibles para cualquier espectador de la película: “Este es el vecindario de Amélie Poulain”. Sin embargo, además de estas dos referencias explícitas en el texto, el poema podría considerarse un homenaje al barrio parisino de Montmartre, a sus pintores, al cielo, a sus cafeterías, a la luz de la ciudad o su antiguo y mítico *tiovivo*, que se mantiene a los pies de la basílica del *Sacré-Coeur*. En un libro marcadamente cinematográfico, que considera películas, personajes y actores y actrices entre sus versos, también hay espacio fuera del marco cinematográfico, como en este caso, desde donde se contempla una ciudad, un rincón de París, un paisaje urbano, un ambiente o una manera de vivir: la de Amélie y su entorno, que se refleja en la película, pero que también tiene cabida sobre la página.

Ana Isabel Conejo

“Audrey Hepburn”

En fin, existe siempre la posibilidad de comerse un *croissant*

delante de un escaparate de diamantes

y a eso llamarlo amanecer.

Pero la relación oculta de ese gesto con la autenticidad de una sonrisa no se explora en ningún tratado filosófico.

Veamos: están los gatos, su voluntad impredecible, están los teléfonos necesitados de cariño como un animal abandonado, están las bufandas de lana que se tejen para demostrar algo, sabiendo bien que nadie se las va a poner nunca.

Están los folletos de viajes y las gafas de sol que te protegen del sol y los sombreros de Givenchy que te protegen de toda maldad y el *rouge* que te protege de la fatalidad de las palabras.

Pero eso tampoco explica lo conmovedor de una sonrisa.

Lo que nos lleva a plantearnos la relación de una mirada con la expresión de unos labios, de un vestido negro particularmente elegante con el pliegue preciso de una boca, de una mujer real con la belleza del personaje que interpreta.

O, dicho de otro modo: puede ser que el principio de Heisenberg se le deba aplicar también a un rostro: la observación altera lo observado, nadie sonrío así cuando no hay una cámara.

(*Rostros*, 2007: 48-49)

En segundo lugar, el protagonista es el rostro de Audrey Hepburn, que se dibuja a partir de una de sus interpretaciones más conocidas: la escena inicial de *Desayuno con diamantes*, donde su personaje desayuna café y *croissant*, al borde del amanecer, ante el escaparate de la joyería Tiffany. Esta escena de apertura de la película se presenta como el gancho para el resto del poema, que explora “la relación oculta de ese gesto con la autenticidad de una sonrisa”, enmarcando al personaje en un mundo que, sin embargo, en el texto parece anunciar la presencia de un vacío que despunta detrás cada cosa aparentemente vulgar y cotidiana, como “los sombreros de Givenchy que te protegen de toda maldad / y el *rouge* que te protege de la fatalidad de las palabras”, además de los teléfonos, “necesitados de cariño como un animal abandonado”, o las bufandas de lana,

que no aparentan ser trascendentales hasta que se alude a ellas como “bufandas de lana que se tejen para demostrar algo”. En este punto, nos vamos aproximando a la actriz que aparece tras el personaje, a “una mujer real”, como se detalla en los versos que cierran. Precisamente, en torno al final, encontramos un elemento clave que resume el sentido del poema, y que podría extenderse al de la obra al completo, a *Rostros*:

puede ser que el principio de Heisenberg
se le deba aplicar también a un rostro:
la observación altera lo observado,
nadie sonrío así
cuando no hay una cámara.

Como ya anticipamos en un apartado anterior de la investigación, el significado del libro podría condensarse en estos últimos versos: el aparente rostro de las estrellas de cine se coloca sobre el papel para realizar un minucioso análisis de sus personajes, pero también de aquello que transmiten los actores, de aquello que queda tras las películas, o por encima de ellas. Es en este punto donde cobra importancia el Principio de Heisenberg, donde el observador influye en la realidad que observa por el hecho de ser testigo. En este ejemplo, Audrey crea un rostro ficticio para una película, pero “nadie sonrío así / cuando no hay una cámara”. Por eso, en *Rostros* se habla de actores y actrices, pero sobre todo se alude a lo que ellos y sus personajes representan, aspectos como la belleza, la aparente perfección, la tristeza, la soledad, el vacío. Se fotografían rostros que parecen alejarse del frío y distante *glamour* de las películas de Hollywood, y que también nos reflejan a nosotros mismos, evidenciando que ellos, sus rostros reales, no son tan diferentes de los nuestros.

Juan Antonio Bermúdez

“Romance del largo viaje”

A partir de *El largo viaje hacia la ira*
(Llorenç Soler, 1969)

Somos nosotros, aquellos
de las forzosas maletas

amarradas con las guitas
del hambre y de la miseria.

Somos los que descendieron
en estaciones ajenas,
con una foto de boda
por tesoro en la cartera,

los que en barcos atestados
y en vagones de tercera,
los que a pie, en carro o en burro
cruzaron tantas fronteras,

los que hacían desconfiar
cuando pedían faena
con este acento tan bárbaro,
con esta piel tan morena.

Somos los que levantaron
chamizos en las cunetas,
a orilla de las ciudades
que nos cerraban las puertas.

Se nos olvidó muy pronto
pero está cerca esa fecha
en la que fuimos nosotros
los extraños, los de afuera.

(Sesión continua en el Salon Indien, 2015: 29-30)

Dirigiéndonos hacia un enfoque más personal, llegamos hasta el poemario de Juan Antonio Bermúdez y nos detenemos en un texto que refleja el contenido de la obra, donde la temática social es la predominante, aunque esta se apoye en el trasfondo cinematográfico sobre el que se inserta el poema. En este ejemplo, como ya se anticipa

en el título, se presenta un texto con una estructura métrica definida: el romance, característico de la tradición oral española. En su epígrafe se hace referencia a *El largo viaje hacia la ira*, un documental que muestra las consecuencias socioeconómicas de la migración interior en España durante los años sesenta, especialmente reseñable en Barcelona, que actuó como uno de los focos receptores más importantes. Apuntando hacia un colectivo, el de los ciudadanos españoles, al que se apela mediante el “somos nosotros” inicial de las dos primeras estrofas, y que vuelve a repetirse en el “somos” de la penúltima; y hacia una época ya vivida, a la que se alude mediante un tiempo verbal en pasado, Bermúdez utiliza el documental como un cimiento que sostiene los versos, o como un decorado sobre el que se desarrolla la acción del poema. El contenido social de la película, por lo tanto, da pie al autor a escribir un texto en con la misma temática, en consonancia con los poemas que dan forma a *Sesión continua en el Salon Indien*. Se trata de un poema con tintes históricos que gira la vista hacia el pasado, hacia lo que fuimos como sociedad. Desde esta perspectiva, el autor nos señala y nos conduce al recuerdo, apelando a nuestra conciencia histórica, reclamada en la última estrofa:

Se nos olvidó muy pronto
pero está cerca esa fecha
en la que fuimos nosotros
los extraños, los de afuera.

La percepción del individuo y los problemas sociales y económicos a los que se enfrenta la sociedad en su conjunto buscan un marco temporal y espacial en las películas de las que parte Bermúdez en cada texto: el cine no es, por lo tanto, un punto de llegada en sus poemas, sino un punto de partida que permite dirigirse hacia otros lugares, rastrear en algunos temas o, como en este ejemplo, intentar hacernos más conscientes.

Claudia Masin

“La luna”

Como si hubiera alcanzado un punto de máximo esplendor, a partir del cual ya no pudiera.

María Negroni

Después de una cierta hora, las calles se vacían
y yo salto a olvidarte. Es más fácil en las calles
vacías. Me pierdo como una piedra terrestre
arrojada a territorio lunar. Entonces la luna se vuelve
una playa bañada por la luz del Mediterráneo,
donde jugaba de niño. No puedo volver a tomar
lo que he perdido, nadie puede. Si no está
permitido el regreso y no deseo avanzar,
quizás debería tener miedo, pero me enseñaste
a no temer, a estar despierto hasta tarde
en la casa desierta escuchándote cantar, con la promesa
de que el sueño llegaría. Aún soy el niño
que atraviesa la noche en su nave, un pequeño
astronauta. Hemos perdido contacto con la base,
nos hemos quedado solos aquí arriba, las constelaciones
y yo. Dame la calma, dame el silencio que acaricia,
no este silencio como una aguja que cruza lentamente
la frontera de las venas y apacigua
el rumor de la sangre pero no alcanza
a apaciguar el deseo de tocarte. ¿Cómo voy a construir
mi casa lejos de la tuya, de dónde van a sacar mis manos
el oficio de poner cada ladrillo uno encima
del otro para levantar una pared que nos separe? No sabría.
Me decías que algún día vendrían a buscarme
los extraterrestres, que yo no pertenecía a este planeta.
Nos reíamos. Yo, desde entonces, no he hecho otra cosa
que preparar con paciencia mi bolsito a la espera
de que llegue ese día. Tu voz es el hilo de seda
que conduce a las ruinas de la luna. Madre —te dije—
no tengo sueño todavía.

(*La vista*, 2002: 11-12)

Más adelante, con un carácter notablemente intimista, Masin ofrece el ejemplo de aquellos poemas más personales, en los que el personaje y el relato fílmico accionan el botón que pone en marcha otra historia, donde el paisaje sentimental se extiende sobre el texto, y donde las sensaciones y las reflexiones más intensas parten de una película, pero buscan el poema para poder desarrollarse. Por eso, Masin utiliza la voz de un niño, que bien podría ser el protagonista de la película de Bertolucci, *La luna*, centrada en una tortuosa relación materno-filial, pero utilizada por la autora como materia prima de lo que será el texto final, trascendiendo los límites de la propia película. Masin cambia notablemente la voz de sus textos, ya que puede hablarnos desde la perspectiva de un niño, de una hija o de un hombre adulto, lo que evidencia el papel de las películas en su proceso creativo: un personaje y una historia son instrumentos que provocan la reflexión, que permiten el desarrollo de una idea que acabará convirtiéndose en poema. En “La luna”, contemplamos un espacio solitario y frío, recurrente en sus textos, donde la infancia irrumpe como en tantas otras ocasiones:

Aún soy el niño
 que atraviesa la noche en su nave, un pequeño
 astronauta. Hemos perdido contacto con la base,
 nos hemos quedado solos aquí arriba, las constelaciones
 y yo. Dame la calma, dame el silencio que acaricia

A partir de una historia tan íntima como la que narra la película, la autora traza la geografía personal del protagonista del poema, una voz que persigue la calma, como la buscan aquellos personajes que aparecen en los versos de Masin: seres que hablan de la soledad, del vacío, del dolor, que persiguen una cura, que buscan desesperadamente el amor de los otros, de una madre, de una pareja, de uno mismo. Estos seres que se interrogan el mundo y se cuestionan su presente y su pasado se sienten extraños, y en unos poemas transitan junto a animales salvajes y en otros, como este, se mueven junto a extraterrestres, y tantean un espacio de entendimiento con todos aquellos que tampoco se sienten parte del mundo: “Me decías que algún día vendrían a buscarme / los extraterrestres, que yo no pertenecía a este planeta. Nos reíamos”. Esta alusión del hijo que busca a su madre y se busca a sí mismo en el recuerdo, vuelve a marcarse en los versos finales: “Tu voz es el hilo de seda / que conduce a las ruinas de la luna. Madre

—te dije— / no tengo sueño todavía”. Y así, el personaje de la película de Bertolucci cobra una nueva vida entre las páginas de Masin, y adopta un rostro que quizás se asemeje más al de la autora que al del chico de *La luna*, al rostro de Masin cuando se convierte en animal, en ser herido, en madre o en hijo.

Claudia Masin

“Melancolía”

No soy yo la que quedé suspendida en el espacio, sin contacto
con la tierra. Somos todos: solo se salvan los animales
y los niños, encerrados en el puro placer de estar vivos,
del que solo el crecimiento
o la muerte los liberan. Los demás ¿qué sabemos
del verdadero olor del invierno, si ni siquiera recordamos cómo era
sentir el tajo del frío en la cara por donde entraban
las miles de pequeñas esquirlas de la helada, si hemos olvidado,
de todas las cosas, la más importante: cómo se sentía
el sol que forzaba el deshielo del cuerpo
largamente congelado, cómo era
desprezarse como un jaguar saliendo del letargo
y lanzarse a correr desesperados, enloquecidos de dicha
por haber —finalmente— despertado? Si no es la alegría,
que sea el desastre la fuerza que nos saque de la cueva,
que nos haga temblar, que nos rescate:
no es morir, no es el fin del mundo conocido
lo peor que podría pasarnos. Es estar en un limbo
donde el día y la noche se confunden, donde la única esperanza
es que la vida pase sin dejar marca, que los demás
no puedan lastimarnos, que nadie nos toque
de tal manera que después nos haga falta
ese contacto. Lo peor
no es que todo estalle y se termine, sino
que nada se pierda porque no hemos tenido nada,
apenas un miedo inconcebible,

más amplio que el universo conocido, más dañino
que un planeta que choca contra el nuestro y lo devasta.

(*Lo intacto*, 2018: s.p.)

En *Lo intacto*, pese a tener dieciséis años de diferencia con respecto a *La vista*, hay numerosas similitudes en torno al tratamiento de los poemas, así como ciertos temas sobre los que la autora regresa, aunque lo haga a partir de un listado de películas más actuales que en su obra anterior. La poeta recurre a *Melancolía*, una onírica película que encaja perfectamente con las imágenes que utiliza en su poesía. En la producción cinematográfica se presenta la colisión de la Tierra con un planeta mayor, *Melancolía*, una boda y una familia desestructurada, y algunos aspectos importantes como la problemática de la depresión, expuesta a través de uno de sus personajes. Sin embargo, con gran simbolismo y con la misma melancolía a la que alude su título, por encima del tono apocalíptico de su trama, también se refleja el apocalipsis interior de sus personajes y el desasosiego que asoma tras ellos. Este tono melancólico, intimista y reflexivo, característico de la poesía de Masin, y la importancia de las relaciones familiares y personales, la búsqueda de la identidad y el vacío existencial, recurrentes en sus poemas, vuelven a tener cabida.

Al igual que en el texto anterior, la autora regresa a la imagen de la soledad espacial, así como a la presencia de animales, de niños: “No soy yo la que quedé suspendida en el espacio, sin contacto / con la tierra. Somos todos: solo se salvan los animales / y los niños, encerrados en el puro placer de estar vivos”. En esta ocasión, al contrario que sucedía en el otro texto, nos habla una voz femenina. Esta voz, una vez más, parte de la película, pero explora las profundidades de ciertas sensaciones, aquellas que demuestran que la inmovilidad, el vacío y el desconcierto son peores incluso que el fin del mundo: “no es morir, no es el fin del mundo conocido / lo peor que podría pasarnos. Es estar en un limbo / donde el día y la noche se confunden”. Masin, de nuevo, explora la angustia y la soledad, y para ello escoge la voz de aquellos personajes que ejercen como vehículo de sus palabras, que sitúan al lector en un plano reconocible de una película, pero que transgreden su historia y rompen sus límites. De este modo, la voz del poema reflexiona a partir de *Melancolía*, se sitúa ante un posible final del mundo y sentencia:

“Lo peor / no es que todo estalle y se termine, sino / que nada se pierda porque no hemos tenido nada”.

Víctor Jiménez

“Un grito en la oscuridad”

Se ha perdido una niña
en las calles oscuras
y en la noche, en silencio,
su grito es un venablo
que alcanza las estrellas.
Incapaz de valerse,
tan sola, por sí misma,
de dar un solo paso,
sin cesar, por sus nombres
—no conoce más rostros—
llama y llama a sus padres,
a su hermano y hermanas,
pero ellos, tan lejos,
sabe Dios si la escuchan.
Entre sombras que pasan
ante su soledad,
de desierto en desierto
y de páramo en páramo
sin moverse de sitio,
va buscando su casa,
el calor de su hogar,
su abrigo, su refugio.
Se ha perdido una niña,
desvalida y desnuda,
en su mundo de niebla,
en las calles del tiempo,
como si la llevara,
arrasándolo todo,

un vendaval terrible
de regreso a la nada.
Se ha perdido una niña
de más de ochenta años
por una enfermedad
implacable que, lenta,
sin piedad, va borrando
su memoria, su vida.

(*La mesa italiana*, 2015: 61-62)

Cercano a Masin, Víctor Jiménez construye un poema a partir de una película, la cual sirve de apoyo para tratar una temática tan íntima como es la figura de la madre y, en concreto, la memoria. En *Un grito en la oscuridad*, la hija de los protagonistas, apenas un bebé, desaparece. A pesar de ello, la historia que se narra en la pantalla se aleja de la que se cuenta en el poema: el autor busca conexiones entre la película y la propia vida, de modo que la historia fílmica es usada por Jiménez para tirar del hilo de su propia historia, que en este caso gira en torno a su madre —que sufre Alzheimer— y se identifica con la figura de la niña indefensa perdida, que va perdiendo su memoria. De este modo, el foco se centra en la estructura anafórica que se repite hasta en tres ocasiones, en la imagen de la niña desorientada: “Se ha perdido una niña”. En este contexto, aparecen imágenes que remiten al estado emocional de la protagonista, el ambiente lúgubre de las calles oscuras, la noche, el silencio, la niebla, las calles del tiempo que contrastan con lo que, al principio, aparenta ser solo una niña. Es en los versos finales cuando se desvela a la protagonista del poema, convertida en una niña al revelarse su pérdida de la memoria:

Se ha perdido una niña
de más de ochenta años
por una enfermedad
implacable que, lenta,
sin piedad, va borrando
su memoria, su vida.

Además, como ya analizamos en el punto previo de las dedicatorias de las obras, descubrimos al final del libro que la protagonista es la madre del propio Jiménez, a quien se dirige el poema. El autor, de un modo similar al que utiliza Masin, da el salto hacia una historia personal utilizando el trampolín que le ofrece la historia cinematográfica. Y aunque ambas difieren en su contenido, los personajes y el tono de la película se convierten en un símbolo para la historia que el poeta narra en *La mesa italiana*.

Víctor Jiménez

“El hombre tranquilo”

Y fue amor. Y nos dio vida.

Y lo sabe hasta tu sombra.

Porque dime... ¿quién olvida

lo que en silencio se nombra?

(*La mesa italiana*, 2015: 41)

En el siguiente ejemplo extraemos una cuarteta, otra de las estructuras clásicas a las que el autor recurre en algunos poemas. Partiendo de la mítica historia de amor protagonizada por John Wayne y Maureen O’Hara en *El hombre tranquilo*, un punto de origen que Víctor Jiménez utiliza para hablar, brevemente, de romance ya pasado. Esta trama amorosa se recuerda en numerosos poemas, regresando a ella a través de numerosas películas, evocándose a través de personajes y estrellas de cine que, sin embargo, remiten a un mismo sentimiento, a una misma imagen del amor en pasado. Los verbos “fue” y “dio” marcan este tiempo pasado que ya finalizó. Además, el autor remite a un *tú* en “Porque dime...” al que también se dirige en numerosas ocasiones, cuando narra una llamada ausente, o cuando formula una pregunta o busca el modo de emprender una conversación que necesita ser pronunciada.

Joaquín Pérez Azaústre

“Grandes esperanzas”

Espejo y plenitud, nada sonora
sin más puros reflejos que el lenguaje
de la perla encendida, con las incrustaciones
ambarinas del cielo tras la puesta de largo.
Abriremos el bosque bajo el eco de bodas,
mientras la orquesta acierta con el vals
y el charol brilla más que el barniz del silencio.
Una foto pequeña, primera enfermedad,
con el vestido rosa y guantes largos:
la pizarra es testigo de la fosa de agosto,
la melodía lluviosa cada noche de invierno.
No dejes de cantar.
Vuelvo a reconocer tu rostro en el salitre,
en la nuca del corcho, témperas y pinceles
y aquel cuchillo de cocina al fuego
para explicar el vuelo de la fugacidad.
En El Coso atardece con tu voz siempre clara
si las niñas al corro son el patio en Lucena
y la noche es rojiza bajo el fuego del lunes.
No dejes de cantar.
La ruta y la llegada, crepitante en la espuma,
es la iconografía del sacrificio.
La primera virtud derramada en la arena,
como una silueta delineada en la orilla
deja de ser recuerdo: es un instante
con esa prontitud que adelanta a las olas
en lo que dura, apenas, el parpadeo del mar.
Hoy mido la distancia de esa playa hasta aquí.
Parece que han pasado tantas vidas
como gigantes duermen en mi respiración.
La mirada gigante, el sol gigante.
No dejes de cantar.
La acuarela menuda, como un sorbo de humo,
contiene el logaritmo del hotel:

el mundo es una cama supletoria
 si llegamos el viernes con un viento industrial
 y dejamos un eco granulado en los muslos
 fértiles y combados de palmeras danzantes.
 Puedes encaramarte en la butaca
 para volver a ser la niña en los colores,
 zambullirte de nuevo en el pupitre
 y volver a mirar tu día de hoy.
 No dejes de cantar, no dejes de cantar:
 podrás redescubrirte en todas tus edades
 y esperar del futuro un abrigo interior,
 una repetición justo de este momento,
 sentados a un mantel siempre de luz
 como toda familia en un día de fiesta.

(Poemas para ser leídos en un centro comercial, 2015: s.p.)

En el ejemplo extraído de la obra de Pérez Azaústre volvemos a identificar un poema dedicado a su madre, como podemos comprobar en el apartado destinado a las dedicatorias. La película, adaptación de la novela de Dickens, narra una historia de amor entre un joven de clase media baja, Finn, y una chica de clase alta, Estella, cuya relación de amistad comienza en la infancia. Estella, sin saberlo, se convertirá en la fuente de inspiración de los dibujos de Finn, quien llegará a ser un famoso pintor. En el poema se alza la imagen de la infancia, además de la recurrente alusión al pasado: “Puedes encaramarte en la butaca / para volver a ser la niña en los colores”. La selección del léxico, la construcción del ambiente y las imágenes que se transmiten nos sitúan a medio camino entre la película y la vida del autor: la búsqueda del pasado, del territorio seguro del ayer, de lo conocido, también se representa en las niñas en el patio de Lucena (Córdoba) y del Coso, su plaza más antigua, centro neurálgico utilizado de fiestas y mercados. De este modo, Pérez Azaústre, nacido en Córdoba, acude al paisaje de lo cotidiano, intervenido por una notable presencia de elementos marinos, como apreciamos en “tu rostro en el salitre”, “derramada en la arena”, “delineada en la orilla”, “adelanta a las olas”, “el parpadeo del mar” o “esa playa”. Asimismo, advertimos elementos pictóricos que nos remiten, al mismo tiempo, a la película y a la vida más allá de la película, como sucede

en “corcho, témperas y pinceles” o “la acuarela menuda”. En esta cascada de imágenes, el autor se dirige a una segunda persona del singular, receptora del poema, a quien invoca hasta en cinco ocasiones: “No dejes de cantar”. Una súplica que, en torno al final, se repite dos veces en un mismo verso: “No dejes de cantar, no dejes de cantar”. Este canto que se implora nos remite a la primera voz, a la estampa cordobesa de los patios de Lucena: “En El Coso atardece con tu voz siempre clara”. Desde esta perspectiva, la poesía de Pérez Azaústre ejerce como nexo entre la historia cinematográfica y la literaria, demostrando que Dickens, los paisajes de Inglaterra, los patios de Lucena, el cine y la propia vida no son tan diferentes, e incluso, pese a su aparente lejanía conceptual, pueden encajar a la perfección en un poema.

3.2.4. Complicidad entre el autor y el lector cinéfilo

Escribir sobre cine supone emplear una mirada distinta que no apunta hacia el mundo o hacia el interior, sino que también se dirige a la pantalla. El filtro del cine se coloca sobre la propia vida, haciendo posible que se fundan las imágenes creadas por el poeta y las proyectadas por el universo cinematográfico. Es por ello que, además de analizar el contenido desde la prevalencia del cine en el poema —con la poesía como homenaje al cine o el cine como telón de fondo— o desde los referentes cinematográficos en los que se basa el poeta, es importante estudiar la relación que se establece entre el autor y el lector. Ante los poemarios de nuestro estudio, donde el cine aparece de manera monográfica, es interesante analizar qué vínculo establece el autor con el lector, ya que el séptimo arte puede aparecer explícitamente en la obra, o puede ser el autor quien juegue con su contenido, invitando al lector, para que sea este quien descubra la película de la que parte el poema, o quien advierta el trasfondo fílmico. Como ya hemos visto en el apartado destinado al análisis de los títulos, este suele ser evidente, ya sea a través del propio nombre, en un epígrafe posterior o en un listado de películas final, donde se deja constancia de cada uno de los referentes. Sin embargo, el contenido se presenta de maneras muy diversas ante un lector con el que se establece una conexión muy distinta a la habitual: hablamos de la complicidad que se forja al aludir a ese territorio de encuentro que supone el cine, en el que autor y lector se unen. En ese territorio común, ambos confluyen en esas experiencias compartidas ante la gran pantalla, aunque cada cual las

haya vivido en diferentes circunstancias, o haya extraído de ellas algo distinto. La conexión que suponemos en dos personas que comparten intereses, que han visto una misma película y hablan “un mismo idioma”, sitúa al lector en un espacio reconocible y familiar en el que se siente cómodo, y del que se siente partícipe. ¿Podemos reconocer esta conexión en el poema?

Desde una perspectiva teórica, Tomás Albaladejo alude al lenguaje poético, donde utilizamos el mismo que empleamos para comunicarnos de una manera diferente, aprovechando de manera plena y exhaustiva sus posibilidades. De este modo, en nuestro lenguaje cotidiano no empleamos expresiones o construcciones que solemos utilizar en la poesía, actualizando el potencial que nos ofrece el lenguaje (2003: 23-24). A partir de esta premisa, Albaladejo cuestiona la relación de complicidad establecido entre el poeta y el lector de poemas:

La poesía implica al lector y le hace cómplice, como intérprete que es, de un lenguaje poético, precisamente en un espacio proyectado desde el poema, desde el lenguaje, y como tal, exterior a la obra, pero incorporado a esta. (...) La poesía como construcción lingüística y, por tanto, comunicativa, es la clave de la conexión íntima entre el poeta y el lector y entre el lector y el poeta, y sus respectivos espacios fuera del lenguaje y de la poesía, pero orientados al lenguaje y a la poesía, sobre una experiencia compartida en la que el poema se insiste o sobre una experiencia que desde el poema se llega a compartir (2003: 33-34).

Este aspecto preciso es el que más relevancia adquiere para el análisis de nuestros textos, la experiencia compartida en la que se insiste, o la experiencia que se llega a compartir. En este caso, la experiencia previa compartida en torno al cine se refuerza en el poema, aunque cada poeta utilice el contenido cinematográfico de un modo distinto y con un objetivo diferente. En general, en el texto poético, Pere Rovira alude al poema como “una invitación a la discusión y al diálogo íntimo. El poema es la pantalla o el espejo con el que el poeta y el lector se relacionan, no entre ellos, sino consigo mismos” (1996: 26). Desde esta perspectiva, nos interesa contemplar el contenido cinematográfico, además de como un motivo de homenaje en el texto poético, como un recurso que permite al autor establecer un espacio, un ambiente, un tono o unos personajes reconocibles para el lector cinéfilo, o un motivo a partir del cual surge la reflexión o el diálogo que se

establece en el poema. Pere Rovira también añade que la poesía moderna tiende a distanciarse del poeta y aproximarse a la persona, situándose próxima a la tradición moderna europea: “Escriben para ser personas, no para seguir siendo Poetas. (...) El poeta se mueve así en un conflicto que oscila entre la aceptación y el rechazo de sí mismo” (1996: 28). En este conflicto se sitúa, particularmente, el poeta que habla sobre cine, que busca su espacio entre la voz que se inserta en los versos y la del contenido cinematográfico, donde pueden habitar vivencias propias que se funden con vivencias e imágenes cinematográficas, o personajes y sentimientos que el autor extrae de la propia vida, pero que surgen de personajes cinematográficos, o se unen con ellos en la página.

En cuanto a la recepción del lector, Lázaro Carreter alude a la importancia de la situación de lectura, muy diversa para cada lector, y condicionada por sus circunstancias individuales, psicológicas, culturales, sociales o incluso políticas. Desde este enfoque, una correcta lectura depende de la “mayor o menor complicación intrínseca del mensaje, de su pertenencia a un momento cultural de sencillo o complejo acceso, y de la preparación del lector” (1976: 30). Además, añade que la elección y la decisión de leer “solo pueden darse si el receptor considera que el mensaje posee actualidad para su vida” (1976: 31). Para un lector de poesía que también es aficionado al cine, o incluso para aquel lector de poesía que llega al poema cinematográfico de manera casual, el encuentro con películas, actores o actrices reconocibles y afines a sus gustos puede propiciar de una manera más inmediata una conexión con el lector, que encontraría esta “actualidad” a partir de referentes comunes, más o menos cercanos al tiempo actual o a sus vivencias previas. En los versos cinematográficos, además, pueden aparecer imágenes procedentes del séptimo arte que son reconocibles para el lector. En este sentido, Lázaro Carreter también alude a la generación de imágenes en el poema:

Las connotaciones del poeta generan imágenes, estas a su vez provocan los símiles, las metáforas y otras figuras, de donde se deduce que los símiles, las metáforas y las otras figuras generadas por las imágenes pueden ser difícilmente inteligibles. ¿Qué son las imágenes? Podemos llamar así al reflejo de las cosas en otras cosas que las devuelven transformadas. Esa reflexión no es neta y exacta como la del espejo; por el contrario, añade. El poeta, a quien se atribuye generalmente, y no sin razón, fuerte capacidad imaginativa, necesita ver las cosas doblemente: como son y como parecen (1982: s.p.).

Esta capacidad del poeta para dar forma las cosas “como son y como parecen” se extrae del material que supone aquello que se ha en la gran pantalla, pero también de aquello que no puede verse en ella. Si pensamos en algunos de los primeros poemas con contenido cinematográfico, podemos encontrar un buen ejemplo en los autores del 27, que escribieron sobre cine con gran fascinación, dejándonos algunos de los primeros testimonios de la unión entre el poema y el séptimo arte. En estos poemas iniciales, advertimos que la imagen cinematográfica penetró en su poesía con fuerza, ayudándoles a explorar la realidad de un modo distinto y ofreciendo, a su vez, nuevos recursos para la poesía:

Los poetas del 27 se sintieron fascinados por el mundo de la imagen, pues gracias a ella, lograron captar la realidad en un sentido mucho más amplio y descubrir áreas ignotas de ella, hasta entonces, lo que revirtió en su creación poética. El cine actuó en ellos a modo de fuente en la que saciaban su sed, pues representaba la renovación el dinamismo, la modernidad, en el sentido primigenio del vocablo, y, una vez asimilados dichos conceptos, lo extraído del cine lo vierten en la literatura. Se da una interrelación entre las dos manifestaciones artísticas: el cinematógrafo ayudó a los poetas de la generación del 27 a expandir su imaginación, y ellos lo vuelcan en una poesía más profunda, más rica en imágenes y recursos (Lobato, 2008: 81-82).

En cuanto a los poetas del Nuevo Milenio, apuntando a las obras que componen nuestro estudio, hemos comprobado la claridad con la que se suele anticipar al lector el contenido cinematográfico a partir de los títulos del poema, que oscilan entre los títulos —mayoritariamente— descriptivos y los que juegan con el cine. Las referencias fílmicas son evidentes, ya que los actores, actrices, títulos de películas y otros referentes los que toman presencia en el título, algo que orienta al lector hacia un contenido cinematográfico, aunque este sea más o menos explícito en el poema. En *Sesión continua en el Salon Indien*, pese a que Bermúdez utiliza títulos menos evidentes, añade un epígrafe posterior donde marca, concretamente, a partir de qué película surge la idea del poema, incluyendo su director y su año de estreno; en *La mesa italiana* el título de la película es el protagonista, aunque a veces se parafrasee y se uno alternativo, incluyendo algún pequeño cambio, como en *Con la vida en los talones* o *Al este del desdén*; de una manera similar, operaba *Babilonia, mon amour*, con nombres bastante descriptivos, o *Rostros*, donde los actores y actrices son los que dan nombre al poema. Por su parte, en *La vista* y

en *Lo intacto*, la mención en el texto calca la de su referente fílmico, e incluso se incluye un apartado final donde se recopilan todas las películas que han influenciado la obra, junto a su título en idioma original, país, dirección y año de estreno. En *Poemas para ser leídos en un centro comercial* se intercalan los títulos de películas con los de personajes o intérpretes, además de otros que, al igual que Bermúdez, no son tan abiertamente cinéfilos, como sucede con *Oferta laboral*, cuyo contenido es el que nos ofrece la clave sobre su protagonista, con un primer verso que anuncia “Se buscan aspirantes para James Bond”.

Sin embargo, a pesar de que esta denominación tiende a mostrar de una manera clara la base o la referencia cinematográfica presente, si profundizamos en el contenido, este no suele ser tan evidente. En primer lugar, partimos de dos ejemplos de Pérez Azaústre y Masin en los que el nombre del texto se corresponde con el título de una película, mientras que el contenido cinematográfico no resulta tan explícito o evidente: ambos autores parecen fijar la base en el cine, pero construyen el poema dirigiéndose hacia la propia vida. Con este enfoque, los autores pueden dar pistas sobre su contenido, aunque este vaya más allá de la historia de la película, de modo que el lector es capaz de reconocer la temática y el ambiente de la referencia fílmica concreta que aparece en el título, e inmediatamente, busca esos referentes en el poema o lo lee con un enfoque distinto, orientándose hacia ese ambiente al que remite el *film*. Desde esta perspectiva, el título es un recurso más, un elemento que contribuye a crear una relación cómplice con un lector que, posiblemente, conocerá la película y descubrirá muchos más matices que los que puede ofrecer un poema en el que no existe esta conexión previa. En otros títulos desconocidos para el lector, quizás el poema es un buen punto de partida para que, posteriormente, busque información acerca de su historia y sus protagonistas, fomentando así conocimiento de nuevas obras para el lector interesado en el séptimo arte, o para aquel que desea descubrir qué hay detrás de esos poemas, como si de un juego se tratara.

Joaquín Pérez Azaústre

“La noche del cazador”

El escritor dibuja el mapa del leopardo
con esa placidez del cazador
que vuelve al campamento con las manos vacías.

Málaga por la tarde, alerta en la terraza
de tantas otras tardes sobre un cañón de arena.
Por qué no dedicarnos a otra cosa.
Tú tienes el bufete y una guapa mujer.
La vida es más sabrosa con el corazón débil.
La vida es más sabrosa con el corazón fuerte.
Tenemos el mejor trabajo de este mundo,
no más de treinta años y cierta resistencia.
Templamos los aceros de la noche
y salimos al bosque
de los viejos hoteles con amplios miradores
y pasillos fantasmas, los talones alzados
sin que nos cicatricen las heridas de baile.
No esperes a la bestia dentro del diccionario
ni revuelvas el lecho como un pez abisal:
otros ya lo intentaron y descansan
en el jardín inglés de la academia rubia.
Ahora es el momento:
aquí en el horizonte, solo busco al leopardo.

(*Poemas para ser leídos en un centro comercial*, 2015: s.p.)

En la película *El gran cazador* se presenta el robo y el asesinato de Ben Harper y de su compañero de celda, Harry Powell. Este último, obsesionado con el botín escondido por Harper y después de que este sea ahorcado, saldrá de la cárcel, buscará a su familia y enamorará a su viuda con el único objetivo de conseguir el dinero. En el poema, sin embargo, no hay asesinos, no hay dinero, no hay muertes: la caza es la del escritor, que busca un leopardo, pero no uno cualquiera sino el suyo, su botín, su recompensa. Los versos parten con la fuerza que otorga el propio título de la película, enfocando hacia el oficio de escribir y en un paisaje malagueño, aspectos que nos podrían aproximar mucho más a la vida del autor que a la de los personajes de la cinta. En el primer verso, la primera persona nos sitúa en “Málaga por la tarde, alerta en la terraza”, y pregunta a su acompañante: “Por qué no dedicarnos a otra cosa. / Tú tienes el bufete y una guapa mujer”. Las referencias al trabajo están presentes, así como al ámbito literario:

“Tenemos el mejor trabajo de este mundo, / no más de treinta años y cierta resistencia. / (...) No esperes a la bestia dentro del diccionario”. Y si el objetivo del escritor que emprendía su propia caza, que “dibuja el mapa del leopardo” tomaba cuerpo al inicio del verso, en el cierre del poema se regresa sobre esa idea, abandonando la apelación al *tú* y al *nosotros*, regresando a la imagen inicial, cerrando el círculo: “Ahora es el momento: / aquí en el horizonte, solo busco al leopardo”. Con la misma voracidad con la que Powell busca el dinero y persigue a su presa, el escritor se alza entre los versos en un mundo completamente distinto que, no obstante, conserva el mismo espíritu de búsqueda, con un léxico que remite a ese ambiente salvaje, al “cazador”, “campamento”, “bosque”, “resistencia”, “heridas”, “bestia”, “leopardo”. La historia que nace en la película captura este ambiente hostil y violento en el que se mueve también el protagonista del poema, pese a que poca relación guarde con un asesino: la trama fílmica es un pretexto o una base sobre la que edificar los versos, sobre la que construir una reflexión que apunta a la vida. Quizá el lector conocedor de la película sea capaz de apreciar la conexión entre ambas.

Claudia Masin

“Esteros”

En otros tiempos, a los animales de los esteros
se los salía a cazar en el relumbre de la siesta,
el acero del sol y de las armas caía a pique
sobre el agua quieta. Ahora
se los deja vivir, como una concesión graciosa, un don
que el poderoso le otorga a su sirviente. Los yacarés
pueden salir, como nosotros,
a tumbarse el día entero en el calor, lagartos viejos
y cansados que soportan mansamente
el peso de los pájaros que se montan en su cuero antes
de levantar vuelo de nuevo. Las pirañas,
como buenas criaturas furtivas e implacables,
se arremolinan en torno a los cardúmenes a esperar
sin ansiedad que caiga la presa. Se les ha perdonado la vida
a los zorros grises, a las corzuelas, está prohibido

divertirse a expensas de su terror y de su intento
desesperado e inútil de camuflarse en la maleza. Vos y yo
fuimos criaturas salvajes que no corrieron la misma suerte:
solo al resguardo de la mirada ajena
pudimos andar al aire libre sin que una mordedura
insidiosa, inesperada, nos arrancara
la alegría del cuerpo. No teníamos miedo, sin embargo.
Rapiñábamos el alimento que nos era negado, corríamos como locos
huyendo del tiempo que ya estaba llegando,
el tiempo en que seríamos separados por la ley que determina
que las únicas pasiones posibles entre dos chicos
—o dos hombres—
son la saña, la ira, la violencia. ¿Cómo fue que escapamos,
qué descuido del cazador nos dejó libres,
cómo fue que en el pecho sobrevivió un amor
certero como la piedra que podría
habernos derribado de un solo tiro?
Yo no sé cómo hacemos las personas
que no estábamos destinadas a existir
para mantenernos vivos. Quizás por la fuerza
irreprimible que se produce al reunirnos,
al dejar de ser cada uno
la bestia solitaria, única en su especie, que nació preparada
desde su nacimiento para ser extinguida.

(*Lo intacto*, 2018: s.p.)

En *Esteros* somos partícipes de la crónica de amor truncado entre Matías y Jerónimo, dos adolescentes de una pequeña población de Argentina que vuelven a encontrarse años más tarde, enfrentándose a sus sentimientos desde la edad adulta. En la creación escrita, Masin nos guía, de nuevo, a un universo muy personal donde todos los poemas parten de una película sin renunciar a un fuerte vínculo que los une entre sí, y que contribuye a mantener una misma línea argumental en torno a los temas sobre los que reflexiona la autora: seres salvajes que se revelan, extraen su dolor, persiguen el amor y emprenden una huida hacia una cura, o lo que es lo mismo, hacia un recoveco seguro

donde poder mostrarse. Una vez más, aparecen estos seres, diversos animales que se van sucediendo en el poema y que son un símil de ese *nosotros* que surge en el séptimo verso, “como nosotros”, cuyo sentido se concreta más tarde: “Vos y yo / fuimos criaturas salvajes que no corrieron la misma suerte”. Los animales salvajes que transitan, “los animales de los esteros”, “los yacarés”, los “lagartos viejos”, “el peso de los pájaros”, “las pirañas” “los zorros grises” o “las corzuelas”, son animales libres, frente a la primera persona del plural que se opone a esta libertad ansiada. Los protagonistas de la película se reflejan perfectamente en algunos versos, huyendo de la edad adulta, sabiendo que “las únicas pasiones posibles entre dos chicos / —o dos hombres— / son la saña, la ira, la violencia”. De este modo, Masin regresa al universo del poemario a partir de recuerdos fílmicos que apoyan su construcción, que reafirman el ambiente, el tono y las temáticas concretas que se originan en el libro. Los personajes de *Lo intacto* buscan su rostro en diversos títulos cinematográficos que Masin no selecciona al azar, al contrario: son el motor que acciona el poema, que vuelve a poner en marcha en engranaje de las historias que se funden en la obra y parecen relacionarse entre sí, de esos entes indomesticables, esa “bestia solitaria, única en su especie” a la que se alude, de nuevo, al cerrar el texto. Finalmente, la duda regresa en los versos finales, partiendo del “yo no sé”, y la respuesta se enmarca en un “quizá” que plantea la fuerza a partir de la unión de esos seres solitarios e inadaptados:

Yo no sé cómo hacemos las personas
que no estábamos destinadas a existir
para mantenernos vivos. Quizás por la fuerza
irreprimible que se produce al reunirnos,
al dejar de ser cada uno
la bestia solitaria, única en su especie, que nació preparada
desde su nacimiento para ser extinguida.

A través de estos dos ejemplos de Masin y Pérez Azaústre, es evidente que las películas a las que se hace referencia, o desde las que se parte, son capaces de acercarnos aún más al texto, de situarnos en un ambiente determinado o de transmitirnos un sentimiento o contarnos una historia que va más allá del poema que se enmarca en la obra. No obstante, no es indispensable conocerlas: el poema puede leerse al margen de la película, de modo que no es necesario buscar referencias más allá de los versos para

entender su contenido. Una vez más, el conocimiento de la película tiende una mano hacia un lector que se siente cómplice del poema, que reconoce una trama, una referencia o una inspiración en el contenido cinematográfico al que se alude. Desde esta perspectiva similar, hemos extraído dos poemas de la obra de Víctor Jiménez en los que el título se corresponde con una obra cinematográfica: “Niebla en el pasado” y “El secreto de sus ojos”:

Víctor Jiménez

“Niebla en el pasado”

Será por este frío y que ando solo
por la calle esta tarde del invierno
en que apenas se ven los edificios
y las sombras que cruzan en silencio;
será por tanta soledad tan fría
y tanta pérdida en los ojos secos,
por lo que ahora veo cómo viene,
con sus padres y hermanos, a mi encuentro,
un niño, un niño que conozco, un niño
que, de repente, llega de otro tiempo
de ilusiones y luz en la mirada
subiendo el puente que le acerca al cielo.
Y mira y pasa entre la niebla y va,
en esa tarde mágica de enero,
en busca de Tres Magos que le traen,
desde Oriente, regalos, caramelos...
Mas vuelve el frío y sigo solo y sigue
el niño aquel perdiéndose a lo lejos.

(La mesa italiana, 2015: 19)

Víctor Jiménez

“El secreto de sus ojos”

“Te mirabas mirada por mis ojos
y desde mi mirada te mirabas”

Octavio Paz

La tarde está mirándome a los ojos.
La tarde, pelirroja en el poniente
que al viento mueve suaves las caderas
como la mar sus olas con la brisa,
no aparta de mis ojos la mirada.
No deja de mirarme. Está mirándome
con su honda luz, con sus ojos infinitos,
como se mira un sueño, una quimera.
La tarde está mirándome en silencio,
como si me quisiera decir algo
que no pueden sus labios revelar
por más que lo desee el corazón,
por más que el corazón lo tenga escrito.
Me está mirando con pasión la tarde,
como nadie en la vida me ha mirado,
como solo se miran los amantes
que saben que su amor es imposible.
La tarde está mirándose en mis ojos.
Y, en verdad, me pregunto si es la tarde
o eres tú o es tu ausencia quien me mira.

(*La mesa italiana*: 79)

Si bien el cuerpo del poema no hace referencia al argumento de la película, el autor anticipa al lector su contenido a partir del título. Esta manera de darle nombre al texto, con un carácter notoriamente descriptivo, sin embargo, anticipa el tono y la temática aun sin exigir al lector haber visto la película. En *Niebla en el pasado*, la trama gira en torno al oficial Ronald Colman, sumido en un estado de amnesia tras la Primera Guerra Mundial. Por su parte, Jiménez también alude a la memoria, pero se aleja de la historia fílmica, centrándose en la imagen de un pasado infantil junto a su padre y sus

hermanos en la tarde previa al Día de Reyes. Los primeros siete versos nos sitúan en el presente, en un ambiente frío y silencioso que justifica la sensación de soledad que provoca esta mirada hacia el pasado: “Será por este frío y que ando solo / (...) será por tanta soledad tan fría”. Por todo ello, el protagonista afirma “por lo que ahora veo cómo viene”, y nos conduce a los siguientes versos, donde regresa junto a sus padres y sus hermanos en “esa tarde mágica de enero”.

La magia, la ilusión y el pasado compartido se oponen a la frialdad y a la soledad del presente, como sentencian los dos últimos versos: “Mas vuelve el frío y sigo solo y sigue / el niño aquel perdiéndose a lo lejos.” Cercano a Masin, Jiménez tiende a buscar aquellos títulos cinematográficos que sostienen la particular temática que se desarrolla en el libro, siempre ubicada en torno a la nostalgia, la infancia, el amor ya vivido. Aunque la película sea una herramienta más para construir el poema, Jiménez no remite a la pantalla de cine: nos invita a que nos miremos en ella, inicialmente, para que luego nos dirijamos hacia la vida. Sucede lo mismo en “El secreto de sus ojos”, donde el amor se conjuga, de nuevo, en pasado, y donde retorna la añoranza propia del presente. Si el lector conoce el referente fílmico que da origen al título, hallará una posible conexión entre el poema y el *filme*, entre el peso de la mirada y la historia cosida entre los protagonistas, que se aman en silencio: en la película, tras las miradas se oculta el amor, pero también la verdad que gira alrededor de la historia de un asesinato sucedido veinticinco años atrás. Jiménez recoge la carga de la mirada como símbolo de la verdad y el amor: repite, al inicio de varios versos: “La tarde está mirándome a los ojos / (...) No deja de mirarme. Está mirándome. / (...) La tarde está mirándome en silencio”. Más tarde, descubrimos los ojos que nos desvelan la clave del poema, los que buscan un amor imposible y denotan lo ausente, los que se personifican en la tarde y miran, directamente, hacia el protagonista:

como solo se miran los amantes
que saben que su amor es imposible.
La tarde está mirándose en mis ojos.
Y, en verdad, me pregunto si es la tarde
o eres tú o es tu ausencia quien me mira.

Jiménez relata el amor añorado y vuelve sobre sus pasos hasta la infancia. Una inequívoca sensación de pérdida atraviesa todos los poemas, la misma que explora su reflejo en las películas a las que alude. En el caso del poemario de Bermúdez nos

encontraríamos ante una situación similar, donde las películas que lo recorren contribuyen a mantener una misma línea temática, en este caso, centrada en un enfoque social. Bermúdez, por su parte, apunta a los títulos cinematográficos que también retratan esta colectividad, que cuentan las historias de personas humildes, paisajes urbanos, situaciones cotidianas.

Desde un prisma distinto apreciamos *Babilonia, mon amour* o *Rostros*, donde se exige un lector cinéfilo que sea capaz de descifrar el contenido de poemas, cuyo eje es el propio cine, ya sea a través de un género, un personaje, una película o un intérprete. En cualquier poema de *Rostros*, la complicidad se establece con el perfil de un lector cinéfilo que quiere profundizar en el séptimo arte: en este fragmento de Rita Hayworth tenemos el ejemplo de una conexión distinta con el lector, que conoce a la actriz y que la reconoce en el poema, pero que también es capaz de percibir todo lo que representó para la sociedad en un momento determinado, convirtiéndose en un icono de la sensualidad. En los versos, por lo tanto, la alusión a la inmortal intérprete de *Gilda* nos remite a los labios pintados de las adolescentes de posguerra, el vuelo de la falda o los tacones, símbolos de una mujer que se vestía y se maquillaba con rebeldía, que deseaba y necesitaba dejar de esconderse:

Ana Isabel Conejo

“Rita Hayworth”

Antes que nada, eres la bofetada
 en los labios pintados de las adolescentes
 de posguerra, su miedo al vuelo de las faldas
 que podían alzarlas más altas que los cielos
 pintados de los mapas,
 el miedo a los tacones, a su vértigo
 de cabina de avión entre las nubes.

(*Rostros*, 2007: 13)

Hitchcock afirmaba: “Un buen drama es como la vida, pero sin las partes aburridas” (1960). La poesía tiene la misma capacidad para extraer la intensidad, para provocar que la vida emerja, eliminando lo superfluo. El cine que se hace presente entre los versos predispone al lector a adoptar una actitud distinta, a buscar una conexión con

una determinada película y estimular una posición cercana a ella, a su ambiente, a su tono, a sus personajes. Los autores de la mayoría de los poemarios no se dirigen únicamente hacia el cine ni piensan en un lector cinéfilo, sino que son capaces de aunar cine y poesía, y de utilizar las referencias fílmicas como recurso adicional para hablar de la propia vida. La complicidad con el lector de *Babilonia, mon amour* y de *Rostros* se establece de manera distinta, poniendo el foco en el medio fílmico, dirigiéndose hacia quien ama el cine y lo busca en el poema y, por lo tanto, habla el mismo lenguaje que el creador del poemario.

3.2.5. La pérdida del cine como lugar de encuentro

¿Qué sucede con el espacio, físico y emocional, que supone el séptimo arte? Desde este enfoque, nos centramos en el cine como un lugar de encuentro que ha ido transformándose de manera vertiginosa a lo largo de los años. Antes, se nos “exigía” acudir a la sala de proyección, y las sesiones matutinas para los niños o los encuentros en torno a la gran pantalla se convertían en todo un acontecimiento, una ocasión especial donde no faltaban las palomitas y donde, con frecuencia, los asistentes enlazaban una sesión con la siguiente. Más tarde, el cine fue encontrando nuevos entornos de exhibición que alejaron al espectador de las grandes salas y lo aproximaron a la comodidad del propio hogar: las cintas Beta y VHS, el videoclub de los años 80 y 90, el cine en DVD, el *Blu Ray*, la explosión de lo *online* y el auge actual de las plataformas de contenidos audiovisuales en casa, como HBO, Netflix, Amazon Prime, Filmin o Movistar. Hoy en día, cualquier plataforma se convierte en un pequeño cine, desde el televisor o el ordenador a una *tablet* o un móvil. Las butacas se vacían y los espectadores hallan nuevas formas de consumo audiovisual desde el sillón de casa. El ruido de las palomitas y los cuchicheos del resto de asistentes, desaparecen. En su lugar, ahora muchos contestan a un *whatsapp*, curiosean el ordenador, deambulan por redes sociales y emprenden numerosas incursiones a la cocina mientras que la proyección transcurre en el televisor del salón o en el portátil. Especialmente, en las últimas dos décadas, la llegada de las plataformas de video bajo demanda ha originado un gran cambio en la manera de consumir contenidos audiovisuales, ya que las generaciones más jóvenes acceden a ellos, en su mayoría, de manera *online*, tal y como se afirma en recientes estudios en torno al consumo mediático de adolescentes y jóvenes:

Se constata la profundización en el traspaso del consumo desde la televisión al espacio digital, donde el acceso es casi ilimitado, y donde se permite un mayor control por parte del usuario en términos de ubicuidad, inmediatez en el acceso, y control sobre la gestión del propio tiempo de consumo. Aunque en realidad no se deja de ver la televisión, sino que se emplean otros dispositivos, siempre con una orientación clara hacia el entretenimiento (García Jiménez, Tur-Viñes y Pastor Ruiz, 2018: 38).

Esta convergencia digital y el trasvase de público del cine al hogar, no solo entre público juvenil, ha provocado que el mercado cinematográfico también redirija su oferta y persiga la máxima personalización de contenido. Las citadas plataformas nos ofrecen títulos personalizados, nos recomiendan películas, series o documentales que se adaptan a nuestro perfil, que se generan a partir de aquello que hemos visto o hemos guardado en nuestra lista de favoritos. Recientemente, también hemos visto la aparición de extensiones creadas para instalar en el navegador, así como el surgimiento de aplicaciones, con el objetivo de consumir contenido audiovisual junto a otras personas a distancia, e incluso poder comentarlo a través de un chat, tales como *Rabb.it*, *Gaze* o *Netflix Party*.

Al margen de las salas de cine, los cines de verano también suponían un punto de encuentro entre los espectadores, llegando a vivir una época dorada a partir de los años cincuenta y sesenta, llevando las proyecciones a calles o plazas de ciudades y pueblos, a parques, playas y numerosos espacios abiertos. Tras la crisis del sector, en los últimos años se están ofreciendo nuevas iniciativas públicas y privadas que favorecen este tipo de proyecciones. A raíz de la crisis sanitaria, económica y social provocada por la COVID-19, el autocine —surgido entre los años 30 y el final de la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos— también está volviendo a adquirir importancia. En nuestro país, donde aún podemos encontrar siete de ellos, en la fase 1 de la desescalada ya se podía acudir a estos espacios con total seguridad, permitiendo una alternativa de ocio segura.

Desde el ámbito de la literatura, ¿cómo han influido estos cambios en la poesía cinematográfica? En apartados anteriores hemos comprobado que, durante la década de los años veinte, los movimientos de vanguardias conectaron a la perfección con el séptimo arte y los poetas comenzaron a elogiar la velocidad, las nuevas máquinas y los avances tecnológicos. Entre ellos, encontramos la aparición del cine y del cinematógrafo, alrededor del cual surgen numerosos poemas centrados en el propio espacio

cinematográfico en el que se enmarcaban los espectadores, asombrados ante un medio al que aludían con pasión, como sucede en “El Cinematógrafo”, de Gerardo Diego, o “En el cinema”, de Guillermo de Torre:

Guillermo de Torre

“En el cinema”

A Valéry Larbaud

“Le cinema n’est pas de la photographie.

Le cinema est de la peinture animé.”

L. DELLUC, *Cinéma*.

Empaquetados de negro en la sala
sentimos agujereados nuestras carnes
por la inyección vivificante de los films

Una descarga de potencial energético
y de estímulo hipervitalista
sacude nuestras fibras

Alto voltaje
La sala del cinema
 es una máquina electromagnética
Foco de incitaciones
Acciones y reacciones
Palpita el pulso de la vida
 en las imágenes simultáneas de la pantalla
 Todos nuestros sentidos ven únicamente
 y abocan a la irradiación del haz angular
El plural estremecimiento de los espectadores
se unifica en miles de miradas dardeantes
hacia la pantalla desbordada

Vértigo vibracionista
del film norteamericano

Douglas Fairbanks —Wallace Reid — William Duncan — Río Jim

El impulso la astucia la celeridad

Fabulismos de los gigantes añiados

Y las fibras del ambiente hipertrofiado

Constelaciones de aviones

Sierpes de automóviles

Ramilletes de hélices

Encajes de humaredas

Cabalgadas disparos incendios

La intriga es absurda —decimos los cineastas

Mas quedan vibrando

los paisajes desfilantes

las pasiones auríferas

y los gestos fotogénicos

El lazo del “cow boy”

estrangula la intriga sentimental

Y el grito mítico Arriba las manos

eriza el episodio de resortes

(A un ángulo penumbroso

el cine-teatro átono

—besos y claros de luna—

de film italiano nostálgico)

La velocidad accional

forja las diplopías

y arma el mecanismo

de la expectación.

(*Viento de cine*, 2002: 45-46)

Gerardo Diego

“El Cinematógrafo”

A Santos Capa

Cinematógrafo Ferrusini.

Bajo los arcos de la alameda
alza su templo frente a la rueda
que tienta a Fuentes y a Manzzantini.

Órdago mago, fausto y sonoro
combina timbres dulces y crueles.
Giran las musas y los donceles
policromados de azul y oro.

El Casanova que en medio esgrime
diestra batuta rítmica y cauta,
divos y orquesta someta a pauta
para que el friso sus vueltas mime.

Dentro ya, sombras, luces rayadas
y parpadeos de línea trunca.
Viviendo estamos nueva espelunca,
nueva prehistoria, nuevas andadas.

Carreras, sustos, risas, sucesos,
saltos, caídas, guardias, ladrones,
vallas del crimen, exploraciones.
Se inventan manos, viajes, besos.

De pronto el mundo cabe en linterna.
Vive la vida sueño en pantalla.
La vida es sueño, la vida calla.
Muda es la vida, la loca eterna.

Cuando salimos a la alameda
bajo los arcos multicolores,
nueva es la vida, nuevas las flores,

nueva la antigua luz de la seda.

(*La dolce vita*, 2010: 38-39)

“En el cine”, de Guillermo de Torre, es un claro ejemplo de la poesía que rinde homenaje al cinematógrafo y al nuevo lugar de encuentro, pues en el poema lo primordial es el espacio, eliminando todo aquello que se mantiene mal otro lado de la sala de proyección. Lo que importa sucede “En el cine”, ante unos espectadores “agujereados” por las películas, cuyo espacio se define con adjetivos como “hipervitalista, vibracionista, energético”, y al que se alude con términos como “vértigo, mítico, velocidad”. De Torre habla directamente de la máquina, de la devoción por esa “máquina electromagnética” que tiene en vilo a quienes acuden al cine. Por su parte, en “El Cinematógrafo”, de Gerardo Diego, la alusión al medioes explícita, tanto en el título como en el contenido. El mundo se divide en dos: dentro y fuera del cine. Dentro todo cambia, se percibe con rapidez, se suceden las emociones de una manera vertiginosa y, con una mirada calderoniana, la vida enmudece, el sueño se aviva, y vida y sueño no tienen límite: “De pronto el mundo cabe en linterna. / Vive la vida sueño en pantalla. / La vida es sueño, la vida calla”. Al regresar a la realidad, esta se percibe como algo nuevo: “nueva es la vida, nuevas las flores”. Se habla del espacio cinematográfico con fascinación, otorgándole la capacidad de ofrecer nuevas emociones, consiguiendo que la realidad, después de esta experiencia, se percibe con otra mirada distinta.

Además de estos dos textos de ejemplo, hay numerosos testimonios que comparten el mismo tratamiento por el espacio cinematográfico en numerosos poemas, especialmente ubicados en la primera mitad del siglo XX, como los siguientes:

- “La linterna mágica” (Gregorio Martínez Sierra, *Flores de escarcha*, 1900).
- “Vagamente” (Manuel Machado, *Caprichos*, 1905).
- “Cinematógrafo” (Luis Ram de Viu, *Del fondo del alma, 1900-1901*, 1908).
- “Cinematógrafo” (Pedro Garfías, *Grecia*, mayo 1919).
- “Friso ultraísta” (Guillermo de Torre, *Grecia*, mayo 1919).
- “Cines” (Lucía Sánchez Saornil bajo el seudónimo Luciano de San Saor, *Ultra*, 20, febrero 1921).
- “Caballos en el aire [Cinematógrafo]” (Jorge Guillén, *Cántico*, 1928).

- “Cinematógrafo” (Pedro Salinas, *Fábula y signo*, 1931).
- “Cine” (*Imagen*, 1922) y “El cinematógrafo” (*Mi Santander, mi cuna, mi palabra*, 1961), de Gerardo Diego.
- “A Circe Cinemática” (Francisco Ayala, *Indagación del cinema*, 1929).

Conforme el acceso al medio se va popularizando, los nuevos poemas hablan del cine más allá de la máquina y se centran en el cine como espacio de encuentro, lo que queda reflejado en textos que fotografían las imágenes del cine al aire libre, de la multitud en las salas, de la asistencia de niños, del encuentro de parejas y numerosas escenas que atestiguan la presencia del cine como parte de las actividades de ocio incluidas en la vida cotidiana. Aunque algunos textos se centran en el espacio cinematográfico ya en la primera mitad del siglo XX —ejemplos que ofrecen textos de Alberti o de Arconada—, este contenido se va extendiendo a partir de los años 50, como podemos leer en poemas de García Baena, Caballero Bonald, Martínez Sarrión, de Ory o Fernández Molina, y algunos más cercanos al final de siglo, como los de Benítez o García Montero:

- “Verano” (Rafael Alberti, *Marinero en tierra*, 1925).
- “Nocturno romántico en el cinema” (César M. Arconada, *Urbe*, 1928).
- “Vamos al cine esta noche” (Eduardo Westerdahl, *Poemas de sol lleno*, 1928).
- “Cinelandesco” (Concha Méndez, *Surtidor*, 1928).
- “Palacio del Cinematógrafo” (Pablo García Baena, *Óleo*, 1958).
- “Al tamaño del cine” (Carlos Barral, *Diecinueve figuras de mi historia civil*, 1961).
- “Cinematógrafo” (José Manuel Caballero Bonald, *Descrédito del héroe*, 1967).
- “El cine de los sábados” (Antonio Martínez Sarrión, *Teatro de operaciones*, 1967).
- “Estuve en el cine” (Carlos Edmundo de Ory, *Metanoia*, 1978).
- “En el cine” (Antonio Fernández Molina, *Poesía social. Antología*, 1982).
- “Última sesión” o “El espectador” (Javier Benítez, *Día del espectador*, 1998).

- “Miércoles, día del espectador” (Luis García Montero, *Completamente viernes*, 1998).
- “Matiné (sesión infantil)” (José Julio Cabanillas, *En lugar del mundo*, 1998).

Desde esta perspectiva que ofrecen los poemas sobre el espacio cinematográfico y sobre la unión que propicia, los poetas fueron acompañando, de manera paralela, la evolución del cine y de su consumo desde el ámbito poético, reflejando las experiencias de los espectadores, las cuales iban cambiando conforme lo hacía el soporte. Dicha experiencia cinematográfica comenzó a generar nuevos versos, nuevas historias: las que veían en la gran pantalla, las que surgían en la vida, coincidiendo con su visionado, y las que la propia película despertaba en los poetas. Ejemplo de ello son los citados textos de Pablo García Baena y Luis García Montero:

Pablo García Baena

“Palacio del Cinematógrafo”

Impares. Fila 13. Butaca 3. Te espero como siempre.

Tú sabes que estoy aquí. Te espero.

A través de un oscuro bosque de ilusionismo

llegarás, si traído por el haz nigromántico

o por el sueño triste de mis ojos

donde alientas, oh lámpara temblorosa en el cuévano

profundo de la noche, amor, amor ya mío.

Llegarás entre el grito del sioux y las hachas

antes de que la rubia heroína sea raptada:

date prisa, tú puedes impedirlo. O quizás

en el mismo momento en que el puñal levanta

las joyas de la ira y la sangre grasienta

de los asesinos resbala gorda y tibia,

como cárdena larva aún dudosa

entre sopor y vida, goteando

por el rojo peluche de las localidades.

Ven ahora. Un lago clausurado de altos

árboles verdes, altos ministriles, que pulsa
la capilla sagrada de los vientos
nos llama; o el ciclamen vivo de las praderas
por donde el loco corazón galopa
oyendo al histrión que declama las viejas
palabras, sin creerlas, del amor y los celos:
“Pagamos un precio muy elevado por aquella felicidad”;
o bien: “Ahora soy yo quien necesita luz”.
y más tarde: “Tuve miedo de ir demasiado lejos”,
en tanto que el malvís, entre los azafranes
del technicolor, vuela como una gema alada.
Ah, llega pronto junto a mí y vence
cuando la espada abate damascenas lorigas
y el gentil faraute con su larga trompeta
pasea la palestra de draperías pesadas
junto al escaño gótico de Sir Walter Scott.
(...)
Vendrás. Alguna vez estarás a mi lado
en la tenue penumbra de la noche ya eterna.
Sentado en la caliza de astral anfiteatro
te esperaré. Tal ciego que recobra la luz,
me buscarás. Tus hijos estarán en su palco
de congelado yeso, divertidos, mirando
increíbles proezas de cowboys celestiales,
y yo, ya sabes dónde: impares, fila 13.

(*La dolce vita*, 2010: 78-79)

Luis García Montero

“Miércoles, día del espectador”

No se descarta que al salir del cine
una pareja cuente con nuevos enemigos.

La película es mala,
las sombras buscan cuerpos para encontrar deseos,
se oyen voces de actores,
imágenes dudosas,
pero los labios son materia viva
en las butacas observadas
y los botones pierden su vergüenza.
Suenan disparos inútiles,
la camisa deshecha,
la mano que naufraga entre los muslos.
Se persiguen dos coches por tus hombros
y estalla un edificio,
una lengua de fuego en la ventana,
llamas que desesperan vientre abajo,
el pelo negro por la mano abierta,
negro como la vida en la pantalla,
como el silencio del actor que mira,
del acomodador,
del público encendido.
Ya no tienen edad para estas cosas,
comenta el matrimonio de la última fila.
Y pienso que es verdad. No se descarta,
no se descarta que al salir del cine
una pareja cuente con nuevos enemigos.

(*Viento de cine*, 2003b: 347-348)

“Palacio del Cinematógrafo”, uno de los textos más populares de García Baena, fue publicado en el número 36 de la revista *Caracola* en el mes de julio de 1955, aunque tres años más tarde se editaría en el poemario *Óleo*. Entre los versos, el espacio cinematográfico, donde tiene cabida el poema, adquiere una gran importancia. La vida real y la ficción se funden, pues se intercalan las imágenes de la gran pantalla con la voz de aquel que evoca el amor dirigiéndose hacia un *tú* real o imaginado. El protagonista espera la llegada de alguien, y fantasea con ese momento exacto donde podría aparecer:

“Llegarás entre el grito del sioux y las hachas/ antes de que la rubia heroína sea raptada”. Este protagonista sigue uniendo su voz a las imágenes o a las intervenciones de los personajes fílmicos, enmarcando el espacio cinematográfico como un lugar de espera constante, donde la vida continúa en la gran pantalla mientras él parece estar inmóvil en una perpetua soledad en la que se cuelan retazos de esperanza: “Vendrás. Alguna vez estarás a mi lado / en la tenue penumbra de la noche ya eterna. / Sentado en la caliza de astral anfiteatro te esperaré. Tal ciego que recobra la luz.” La soledad del que espera adquiere un espacio al que se hace referencia constantemente, además de una ubicación exacta que, precisamente, es la encargada de marcar un cierre y una apertura simétricos: “Impares. Fila 13”. Mientras que en otros poemas emergen algunas referencias cinéfilas a actrices como Marlene Dietrich (“Oda a Gregorio Prieto”), en “Palacio del Cinematógrafo” lo importante es lo que sucede en la sala, el lugar de encuentro que permite al protagonista deambular entre la ficción y la realidad, o imaginar la propia vida. Según García Galán, García Baena otorgaba una gran importancia al cine, pero también al espacio cinematográfico, territorio donde confluyen vida y sueño:

El poeta ha manifestado que el cine era para él una evasión y le permitía revivir una pasión soterrada, algo interior. La propia sala de cine era en los años de la posguerra, junto con junto con las iglesias, lugares de teatralidad propicios para los sueños. (...) Se advierten resonancias de la vida como sueño o el sueño como una proyección de la realidad (2003: 117 y 118).

Por otro lado, en “Miércoles, día del espectador” el cine es el lugar que enmarca, una vez más, una historia de amor. De igual modo, observamos una apertura y cierre simétricos, donde la sala es el espacio de referencia: “No se descarta que al salir del cine / una pareja cuente con nuevos enemigos.” Con un tono más irónico y lejos de la nostalgia del poema precedente, las imágenes de la gran pantalla se suceden mientras los protagonistas desatan su pasión entre las butacas, ajenos a la película. En este caso, realidad y ficción también se mezclan, aunque sea la realidad la que gane el peso y sean los espectadores quienes se conviertan en el foco de atención de toda la sala, del acomodador, del público: “Ya no tienen edad para estas cosas, / comenta el matrimonio de la última fila”. Así mismo, los ojos del lector olvidan la pantalla y centran toda su atención en la intimidad de los dos espectadores y de sus arrumacos, que arrebatan el

protagonismo a la película y se convierten en el foco de atención del texto. El espacio cinematográfico, nuevamente, propicia el lugar de encuentro entre espectadores y lectores, y entre vida y ficción.

En el contexto actual, como advertimos a través de los poetas de nuestro estudio, el consumo de cine, la pérdida de muchas salas y la reflexión sobre el antiguo y el nuevo espacio fílmico siguen teniendo cabida en los poemas. La obra de Pérez Azaústre sitúa en primera línea la reflexión sobre los espacios de encuentro, como son las salas de cine o los centros comerciales —incluidos en el título del poemario—, símbolos de la cultura contemporánea popular. La degradación de estos espacios comunes y la búsqueda de belleza alrededor del séptimo arte dan lugar a un conjunto de poemas que unen las referencias cinematográficas con la experiencia personal, y donde confluyen lo personal y lo compartido. El autor ejerce como buen guía de un recorrido lleno de anécdotas cinéfilas, de retazos fílmicos, de nombres propios y de vivencias personales asociadas al cine, pero también ejerce como explorador de pequeños tesoros bajo los escombros de salas abandonadas, dejándonos la sensación de que algo se está perdiendo. A través de los siguientes fragmentos, contemplamos dos ejemplos en los que el cine cobra importancia al ser enfocado como un lugar de encuentro físico o emocional: en el primer poema se plasma la pasión junto al cine, en el interior de las salas, y en el segundo se muestra la pasión por el cine.

Joaquín Pérez Azaústre

“Operación Dragón”

En el fondo nos miran, y nos oyen gemir
dentro de la pantalla, en esa misma tarde
tras una graduación de la poesía social
que es una tarde nuestra en el cine en Madrid.

(Poemas para ser leídos en un centro comercial, 2015: s.p.)

Joaquín Pérez Azaústre

“Edades de Paul Newman”

Algo hemos perdido con la muerte de Paul:
algo quizá íntimo, mucho más interior
de lo que se supone en un actor.
Paul Newman es una pasión
como el cine también.

(*Poemas para ser leídos en un centro comercial*, 2015: s.p.)

En “Operación Dragón”, por encima de las referencias a una de las películas más destacadas de Bruce Lee, lo más importante es la historia que sucede tras la que vemos en la pantalla, pues son ellos, los protagonistas, a quienes todos miran: “En el fondo nos miran, y nos oyen gemir / dentro de la pantalla”. Lo realmente relevante son las vivencias asociadas al cine, la tarde compartida en una sala, recalcando el *nosotros* y el espacio donde se desarrolla la escena: “una tarde nuestra en el cine en Madrid”. En “Edades de Paul Newman”, sin embargo, no aparecen lugares que sitúen espacialmente el poema: el espacio es sentimental, un entorno al que se alude, de nuevo, desde un *nosotros* donde se ubica una sensación de pérdida que va mucho más allá de la muerte del actor Paul Newman, a quien se homenajea en el texto: “Algo hemos perdido con la muerte de Paul”. Ese *algo*, “mucho más íntimo, mucho más interior” según Pérez Azaústre, es un sentimiento profundo que se evoca desde una colectividad que comprende y comparte la pérdida, y que, asimismo, participa de la pasión que suponen muchos actores y actrices: “Paul Newman es una pasión / como el cine también.”

La importancia del cine como lugar de encuentro y como motor de experiencias paralelas es algo que también hemos podido percibir desde el análisis de las dedicatorias, en el apartado de elementos paratextuales, donde las hemos contemplado como la huella de una historia personal ligada al cine. En los poemarios de nuestro estudio, notamos una frecuente alusión a las personas con las que se acude al cine o con las que se comparten películas, lo que refleja un profundo vínculo entre la vivencia cinematográfica y la vivencia personal. Bermúdez otorga una gran significación a las salas de cine, pues aunque no haya reflejo explícito en el contenido de los poemas, a través de los títulos de los capítulos y de la reflexión que provoca el poemario, asistimos a una evocación de espacios cinéfilos que han marcado su historia y la historia cinematográfica, de lugares

concretos que reclaman su importancia. El autor alude a algunas convertidas en supermercados o edificios residenciales, lo que nos hace recordar la historia de tantas salas abandonadas —como propone Pérez Azaústre en uno de los capítulos de su libro, titulado “Salas abandonadas”—, de numerosos cines que se han transformado y que, a día de hoy, adquieren un uso muy diverso: bingos, grandes edificios residenciales, gimnasios o centros comerciales. Solo en la capital española, un gran número de ellos ha cambiado, vertiginosamente, en los últimos cincuenta años, dejándonos un paisaje madrileño que ha pasado de albergar alrededor de treinta cines donde antes se superaban los 160. Además de la mención concreta de espacios cinematográficos, como el Balboa o el Rialto, Bermúdez reflexiona sobre las personas que estuvieron junto él en el momento del visionado, quienes formaron parte de la experiencia construida a medio camino entre el cine y la vida:

Por ejemplo, con Concha Agudo, la compañera de COU que una vez llenó la pizarra con nombres de actores y actrices. Con Isa García, la primera chica que me invitó a ir al cine. Con Rafa Jurado, amigo que me inoculó la cinefilia y su antídoto. Con las clases de Carlos Colón y los madrugones de proyección en la facultad. (...) Y con todos mis compañeros y compañeras de butaca. Por sus risas, por sus lágrimas, por sus besos, por su temblor (2015: 54).

En “Las vírgenes suicidas” de *Babilonia, mon amour* también podemos observar la alusión directa a las salas de cine en la vida de los autores. Aunque el poema siga el modelo del resto del libro, la temática en torno a la película y sus protagonistas va oscilando hacia un punto de vista más personal, desde donde se apunta a la importancia del visionado en un momento concreto de la vida del autor, como es la adolescencia, y en el específico lugar de la sala de cine:

Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva

“Las vírgenes suicidas”

Yo conocí a Lux Lisbon.
 Recuerdo haberla visto
 mirar vestidos en los escaparates
 y esperar mucho tiempo un autobús
 bajo el sol declinante de noviembre.

También coincidí con sus hermanas,
y puedo decir que eran bonitas
—pero eso es ya sabido—,
que les gustaba el licor de melocotón
y que, entrada la noche,
resultaban incluso algo vulgares.
Sus vidas se me antojan ahora
un cristal empañado, constelado de vaho,
desde el cual las veíamos difuminarse
hasta desaparecer
como una mancha de aguarrás sobre las manos.
En la última fila de algún cine,
yo acompañé a Lux Lisbon
por el extraño limbo de nuestra adolescencia.

(*Babilonia, mon amour*, 2005: 51)

Inicialmente, el objetivo del texto son las hermanas Lisbon, personajes de *Las vírgenes suicidas*, vistas desde los ojos del poeta. La descripción de las protagonistas es lo que centra el contenido de los primeros versos, cuyo autor habla de ellas como si las hubiera conocido en la vida real: “Yo conocí a Lux Lisbon. / Recuerdo haberla visto / mirar vestidos en los escaparates. / (...) También coincidí con sus hermanas”. Sin embargo, los últimos ocho versos evidencian el salto temporal hacia el presente, desde donde la voz del poema las recuerda: “Sus vidas se me antojan ahora / un cristal empañado, constelado de vaho”. Desde ahí, en un presente nostálgico, ellas dejan de tener el foco para trasladarlo hacia el espacio temporal y físico en el que se enmarca la película, y que es el verdadero *leitmotiv* del texto: “En la última fila de algún cine, / yo acompañé a Lux Lisbon / por el extraño limbo de nuestra adolescencia”. Así, abandonamos la película, a sus intérpretes y asistimos a las vivencias personales del protagonista de los versos, al momento en el que vio la película y a la descripción de sus circunstancias, y leemos cómo era, cómo se sentía, dónde estaba. De este modo, la voz del texto nos sitúa en el limbo de la adolescencia, en esa última fila de cine que acabó asociando a la propia

película y que cobró tanta importancia como para permanecer en el recuerdo y grabarse sobre la página escrita.

Las salas de cine y los hábitos de consumo audiovisual de la sociedad han cambiado profundamente a lo largo del siglo XX y han experimentado una transformación vertiginosa en los últimos años, unas circunstancias que, inevitablemente, han influido también en la poesía con contenido cinematográfico. Los autores ya no escriben sobre el cinematógrafo ni alaban el espacio cinematográfico como un lugar nuevo y misterioso, aunque sigan retratando el espacio y reflexionando en torno a él: los poetas de nuestro estudio contemplan las salas de cine, pero sobre todo se centran en las experiencias vividas en torno a él. Esta importancia del medio se sitúa en concordancia con la trascendencia que este ha tenido en sus vidas, sabiendo que la sociedad y los espacios se han transformado, pese a que el vínculo que crea el cine y el lugar de encuentro —físico y emocional— que propicia, por mucho que cambie el soporte y las circunstancias de visualización, sigue presente en la vida de los asistentes y mantiene su vigencia, de manera palpable, en los poemas.

3.2.6. Juego de espejos: ficción y poesía

¿Qué sucede cuando la poesía abre la puerta a la ficción? Por una parte, la autoficción surge estrechamente unida a la narrativa del siglo XX estableciendo vínculos entre la autobiografía y la novela, entre la vida real y la imaginación. El concepto, creado por el crítico y novelista Serge Doubrovsky (1977) en su novela *Hijos*⁵, sería estudiado ampliamente por numerosos autores como Philippe Lejeune, Gérard Genette, Philippe Gasparini o Manuel Alberca. Por otro lado, si hablamos de metafiction poética podríamos recurrir a la definición de Pérez Bowie, que alude al término remitiendo a dos contenidos complementarios:

Uno, la puesta en evidencia del carácter ficcional de la comunicación literaria, que se efectúa desde el interior del propio discurso; el otro, la autorreferencialidad o la

⁵ El autor recogía en la contraportada la alusión al concepto de *autoficción*: “¿Autobiografía? No. (...) Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción” (1977: s.p.).

reflexión que sobre sí mismo emprende el discurso, convirtiéndose en un metalenguaje (1992: 91).

Dentro del género de la poesía, encontramos ejemplos en poemas como “Contra Jaime Gil de Biedma”, en el que el autor diseña un doble, un personaje poético que toma forma dentro del texto. También podemos citar otros ejemplos como “El tonto de Rafael (autorretrato burlesco)” de Rafael Alberti, donde el *yo* lírico recibe el nombre del poeta, tanto en el título como en el contenido, dando paso a un sujeto que se interroga, se burla de sí mismo y se concibe como una creación: “¿Quién aquél? / —¡El tonto de Rafael! / Tontaina, tonto del higo” (2006: 37). En otros casos más recientes, podemos apuntar a “Recuerda que tú existes tan solo en este libro...”, de la obra *Diario cómplice* (1987), donde Luis García Montero cuestiona la ficción y la autoría; o la obra autoficcional de Manuel Vilas, *Gran Vilas* (2012), un poemario donde el escritor muestra su en el propio título, al igual que hará en numerosos poemas, y donde rastrea en aspectos sociales y cotidianos con la mirada provocadora que le otorga el mecanismo autoficcional.

Pese a que el análisis de la metaficción y la autoficción lírica supondrían un estudio pormenorizado, en nuestra investigación sobre la poesía cinematográfica nos interesa detenernos en diversos textos que se alejan del resto del poemario, y que se cuestionan el valor de la propia obra, la presencia cinematográfica e incluso la autoría de los textos, diluyendo el límite entre realidad y ficción, propiciando la fusión entre el contenido sobre cine y la propia vida. La presencia del cine y los márgenes entre vida e imaginación, entre autobiografía y ficción, o entre cine y literatura, se convierten en los ejes de reflexión de poemas concretos que marcan el cierre de las obras, como se hace patente en *Rostros*, *La mesa italiana* y *Sesión continua en el Salon Indien*.

Ana Isabel Conejo

“The end”

En mi vida suceden muchas cosas
que nunca han sucedido.

Veo nevar y siento que un ángel está a punto

de arrojarse a nadar para salvarme,
veo una torre y oigo los pasos de Kim Novak
subiendo la escalera de caracol del miedo.
Cuando bebo champán miro a la gente
con la sonrisa de Ninotchka, y hay
por cada lámpara encendida un hombre solitario
que espera a que amanezca
bajo la luz marina de su angustia.

Yo soy todos los rostros que me habitan,
llevo escrita su luz en la mirada,
y puedo despedirme con las lágrimas
serenas de Ingrid Bergman
de cualquier ilusión. Cuando anochezca
aún seguirán conmigo todos ellos.
Mirarán por mis ojos cuando me suba a un tren,
Cuando compre unos guantes
o empañe los cristales observando la luna.
Ocurra lo que ocurra,
si termino llorando,
Gary Cooper podrá prestarme su pañuelo,
y alguien habrá dispuesto a repetir su truco
con los martinis y las aceitunas
para hacerme olvidar.
Y cuando el fin se acerque
estarán a mi lado
(no necesariamente silenciosos),
y no serán los últimos en irse:
antes me enseñarán
la postrera lección, la más difícil:
la de cómo morir
sin quebrantar las reglas
de la imaginación.

(*Rostros*, 2007: 80-81)

“The end” coloca el punto final a *Rostros*, pero abre una puerta a la reflexión sobre la presencia de la ficción en la vida y en el poemario. La autora escribe desde una primera persona —poco usual en los textos— que marca en los dos primeros versos el hallazgo ficcional en lo cotidiano: “En mi vida suceden muchas cosas / que nunca han sucedido.” A partir de ahí, los personajes cinematográficos y algunos de los actores y actrices irán apareciendo en los versos, formando parte de la vida de su autora, que afirma “Yo soy todos los rostros que me habitan”. Conejo —o la protagonista del texto— cierra la obra asumiendo que el cine y sus intérpretes son parte de sí misma: “Cuando bebo champán miro a la gente / con la sonrisa de Ninotchka”; “puedo despedirme con las lágrimas / serenas de Ingrid Bergman”; “si termino llorando, / Gary Cooper podrá prestarme su pañuelo”. Por primera vez, la voz que nos guía a través del poemario se mira a sí misma en los ojos del cine, situando un espejo entre el texto y la ficción. Estos personajes ficcionales y las historias tejidas en el cine se asumen como parte indispensable de la espectadora que, a su vez, los reescribe, los recuerda y los convierte en poema, y afirma que le acompañarán hasta el final de la obra, o quizás de la propia vida: “Y cuando el fin se acerque / estarán a mi lado”. No es casual que “la imaginación” sea el término que cierra el texto, pero también el poemario: si *Rostros* realiza un viaje por numerosos mitos del cine sin dejar de lado la introspección a partir de cada uno de ellos, este poema final se enmarca como una reflexión sobre la propia identidad, la ficción que pasa a formar parte de la vida, los rostros que nos definen o las historias ajenas, que dejan de ser ajenas y pasan a ser propias, y entonces, cuando la ficción se instala en nuestros referentes, en nuestra memoria, en nosotros mismos, ¿deja de ser ficción?

Juan Antonio Bermúdez

“Todo es juego (apuntes para una historia del cine sin mayúsculas)”

Alguien mira una sombra y ve otra vida
posible, simulada y sin embargo...

Todo es juego en el fondo, en el principio
un emblema de tizne en la caverna,
un pájaro que se escapa si se juntan
dos manos tras el fuego, un garabato

efímero en la arena, todo es juego,
todo es rito común contra la muerte.

La reflexión del mundo en su mudanza,
la enfermedad, el goce, las cosechas
en arcanas secuencias esculpidas
y esa antigua locura generosa
de ser otro delante de los otros
mientras dure la obra, por acuerdo.

El pacto de ser otro y su contrario,
la testaruda búsqueda del doble;
repetir los perfiles, los paisajes,
reducir lo que existe a su relieve;
durar en la silueta, ser por fuera,
porfiarle al olvido las migajas.

(...)

La luz como escritura, la luz huella,
el prodigioso parto de la luz
entre vapores de laboratorio
acreditando un dogma nuevo, tajo
en la historia del arte y sus leyendas:
la desnuda mirada de la máquina.

La infalible verdad es solo un juego
todo es juego de niños deslumbrados,
movimiento fingido, ilusión óptica
competencia de pulgas y barbudas,
comedia de corral de las rarezas,
negocio de barraca y pabellón.

(...)

Vocación de lunáticos y alcistas,
negocio cada vez menos romántico,
barullo de franquicias, continentes
que encuentran en las muecas su alfabeto,
ambición de alargar y apoderarse,
vanidad de contar lo colosal.

Vanidad de contar, modo de ver
el mundo a la manera de los hombres
occidentales, blancos, clase media,
ciencia de la omnisciencia y de la elipsis,
personajes con rostro y apellidos,
estraperlo de dioses y profetas.

Frágiles, bellos dioses de cuché,
cebos de miel, autógrafos y labios,
sus vidas prolongando su guion,
alientos a la tropa y desamores,
el humo emponzoñado de la fama
preñando, escandaloso, su disfraz.

Como igualadas máscaras en ritmo,
los vaqueros, los indios, los centauros,
la tragedia y su pata de elefante,
oprimiéndole el pulso a la hojalata,
la risa, su bastón y su bigote:
la doctrina detrás de cada género.

(...)

Cien años —ciento veinte—, la memoria
de un frenético siglo de avatares;
por delante, ¿qué tramas?, ¿qué corrientes?
¿la ceguera de estímulos colmados
o la fértil amplitud de lo que empieza?;

por ahora, juguemos, ya es bastante.

Todo cabe en el juego, todo es juego
 cuando varios se juntan a mirar
 una sombra que danza y ven la vida
 posible, simulada, y sin embargo...

(*Sesión continua en el Salon Indien, 2015: 46-52*)

“Todo es juego (apuntes para una historia del cine sin mayúsculas)”, es un extenso poema de seis páginas que, al igual que el texto anterior, cierra el poemario a modo de epílogo. Precisamente, debido a su extensión, hemos reproducido algunos fragmentos esenciales con el objetivo de analizar los principales aspectos de su contenido. El texto funciona a modo de epílogo, pues podría considerarse una profunda y concienzuda meditación sobre el cine a lo largo de sus más de cien años de existencia, como afirma Bermúdez: “Cien años —ciento veinte—, la memoria / de un frenético siglo de avatares”. A través del poema y de sus estrofas de seis versos, compuestas por endecasílabos blancos, el autor hace un repaso por las distintas etapas que ha vivido el medio, tanto desde el aspecto técnico como en lo relativo a algunos de los géneros, corrientes cinematográficas o personajes más destacados. Además, el inicio y el fin encajan, dando sentido a una estrofa en sí misma que abarca, entre un extremo y otro, el cuerpo del poema: “Alguien mira una sombra y ve otra vida / posible, simulada y sin embargo...” lo inicia, mientras que el verso final vuelve sobre el segundo verso inicial, concluyendo el texto con un “posible, simulada y sin embargo...”. Hay cabida para las referencias técnicas, como “el prodigioso parto de la luz / entre vapores de laboratorio”. También advertimos referencias la industria, a los creadores y a los protagonistas, siempre con cierto tinte de crítica social, respaldando el tono de la obra: “comedia de corral de las rarezas, / negocio de barraca y pabellón”; “vocación de lunáticos y alcistas, / negocio cada vez menos romántico”; “vanidad de contar, modo de ver / el mundo a la manera de los hombres / occidentales, blancos, clase media”; “Frágiles, bellos dioses de cuché, / cebos de miel, autógrafos y labios”. Tampoco faltan las —numerosas— referencias a diversos aspectos que rodean al cine, o a la propia evolución del medio, a los géneros y a personajes

como el mítico Charlot: “los vaqueros, los indios, los centauros, / (...) la risa su bastón y su bigote: / la doctrina detrás de cada género”. Más allá de este recorrido cinéfilo, hay una reflexión muy próxima a la que Conejo realiza en *Rostros* acerca del papel de la ficción. Este cuestionamiento planea sobre el poema y se manifiesta en varios versos, partiendo del propio título que enuncia el juego, y que más tarde toma cuerpo en “Todo es juego en el fondo”; “El pacto de ser otro y su contrario”; “La infalible verdad es solo un juego”; “Todo cabe en el juego, todo es juego / cuando varios se juntan a mirar / una sombra que danza y ven la vida / posible, simulada, y sin embargo...”. La precisa reflexión sobre el cine desde el ámbito de la poesía otorga un nuevo sentido a la obra, pues incorpora al lector en esa mirada hacia una sombra que danza, una vida posible, una vida simulada que ofrece el cine, pero que adquiere una nueva forma en el texto lírico: un juego de espejos, una nueva existencia que no acaba en la pantalla, sino que continúa en el mundo poético.

Víctor Jiménez

“Pregúntale al viento”

Me preguntas, amigo, de quién hablo.
Si soy el personaje que va y viene,
con más nubes que claros, y más dudas,
de poema en poema, por el libro:
el niño que se asombra, entre la niebla,
con las altas carrozas de los Magos;
el muchacho que mira, desde el puente,
el humo de los trenes, fugitivo;
el joven, que, en vaqueros, cada día,
pasa el túnel camino de unos labios;
el compañero que jamás olvida
las fechas señaladas; el amante
que recuerda las piernas del deseo;
el herido de adioses y añoranzas
que confunde una ausencia con la tarde;
uno de los extraños que se sienta
en el mismo sofá del desencanto;

el hombre acostumbrado a tardes grises
que descubre la luz en unos ojos
que creía perdidos para siempre;
o aquel que, ya de vuelta, solo pide
una vida sencilla, en paz, serena...
Me preguntas, amigo, de quién hablo.
Si no son otros los protagonistas
que pasan, como sombras, por las páginas.
Y no sé qué decirte... porque, a veces,
tampoco sé quién soy ni quién he sido.
Ni siquiera si todos existieron,
por más que los recuerde con el rostro
que fue cambiando al paseo de los años,
o si fueron o son viejos fantasmas
de la imaginación y de los sueños,
que el tiempo sin sentido fue filmando
como oscuras visiones, falsas tomas,
desoladas secuencias de esta efímera
cartelera, tal vez, de incertidumbres.

(*La mesa italiana*, 2015: 89-90)

El cierre de *La mesa italiana* también nos depara un texto que cuestiona el límite entre la realidad y la ficción, cuyo título sigue el modelo del resto del poemario y recibe el nombre de una película (*Ask the Dust*, R. Towne, 2005). Una vez que el lector ha llegado al final, Víctor Jiménez le hace cuestionarse el contenido del poemario y, una vez más, le hace reflexionar sobre la frontera entre la ficción y la vida. Desde esta perspectiva más personal, Jiménez comienza invocando al lector y sembrando la duda en torno a la diferencia entre personaje y autor, entre ficción y realidad: “Me preguntas, amigo, de quién hablo. / Si soy el personaje que va y viene”. A partir de esta reflexión inicial, asistimos al recorrido por las distintas etapas de un mismo personaje que atraviesa el libro y recordamos imágenes proyectadas en el poema: “el niño que se asombra, entre la niebla”; “el muchacho que mira, desde el puente”; “el joven, que, en vaqueros, cada día, / pasa el túnel camino de unos labios”; el amante / que recuerda las piernas del deseo”;

“el hombre acostumbrado a tardes grises”. Jiménez no da una respuesta sobre si son otros los protagonistas o si se trata de diversas facetas de sí mismo, pues él desdibuja todo tipo de límites y asume la ficción dentro de la propia vida, dentro de la obra: “Y no sé qué decirte... porque, a veces, / tampoco sé quién soy ni quién he sido. / Ni siquiera si todos existieron”. En torno al final, incluso, se cuelan “la imaginación y los sueños” como parte inequívoca de lo que él denomina una “efímera / cartelera, tal vez, de incertidumbres”. *La mesa italiana*, donde tienen cabida los numerosos protagonistas que el poeta recoge a partir de sus referencias filmicas, es también una mesa donde acuden los distintos personajes interpretados por el autor, o los distintos rostros —como diría Ana Isabel Conejo— que él encierra en sí mismo, siempre en torno al cine, siempre diluyendo el límite entre lo vivido, lo visto, lo escrito y lo imaginado.

3.2.7. La *femme fatale* y la mitomanía

La poesía, que trasladó su halo de la fascinación por la máquina a la mitomanía alrededor de los actores y actrices, es un espejo en el que contemplamos la poderosa influencia que han tenido los rostros femeninos de la gran pantalla. La imagen de las actrices que los poetas plasman en el texto tiende a la idealización de un determinado prototipo femenino, una *femme fatal* que la industria del cine ha promovido y que ha tenido un amplio calado en el ámbito lírico. Frente a una imagen femenina que se apoyaba en rasgos como la elegancia, la sensualidad, el deseo, o la fragilidad y la dulzura bajo la mirada de los hombres —tanto en el cine como en el poema—, la de los míticos héroes masculinos se aproximaba al prototipo de galán, misterioso, apuesto, fuerte y aventurero. Este prototipo ensalzado por el sector cinematográfico ha traspasado la gran pantalla, demostrándonos, una vez más, que el cine consigue penetrar en el imaginario colectivo de los poetas e influir en la percepción de estos, posibilitando que determinados estereotipos también tengan visibilidad. Por lo tanto, si en epígrafes anteriores hemos analizado la poesía que rinde homenaje a actores, actrices y personajes, en este caso nos detendremos a estudiar la mitomanía alrededor de actrices y la posible evolución en torno a la imagen femenina en el séptimo arte y en la poesía, que ha dado lugar a un nutrido corpus, prolongado hasta nuestros días. Pese a que una mayor profundización en las conexiones entre la mitomanía femenina cinematográfica y su reflejo en la literatura conllevaría una extensa investigación, queremos analizar algunos ejemplos que ponen de

manifiesto el reflejo de la cinefilia y el mito alrededor de las actrices a lo largo de los años y, especialmente, centrarnos en los posibles giros, o cambios de enfoque, en torno a la visión de la mujer en el cine y su reflejo en el texto

Ya en los años 20, *Cinelandia* (1923), de Ramón Gómez de la Serna, sitúa el cine como el foco principal de la historia, dando lugar a una ciudad dominada por el séptimo arte. Mientras la literatura se dejaba impregnar por el cine, según García Aguilar, durante esta década numerosos textos se hacen eco del *star system* de Hollywood, favoreciendo “la creación de héroes y de mitos modernos, tal como ocurre con actores como Buster Keaton, Charles Chaplin o Greta Garbo” (2018: 95). En torno a la cinefilia y la mitomanía, Peña Ardid analiza la perspectiva de las escritoras como espectadoras y creadoras, “unas espectadoras a las que el interés por el medio no impide señalar las exclusiones inherentes a los modelos hegemónicos de representación y al glamour de estereotipos” (2011a: 362). Peña Ardid cita ejemplos recientes en los que las escritoras toman la palabra, ya sea desde el homenaje a las películas o desde la crítica social y la ironía en torno a la representación del hombre y la mujer, tanto en el ámbito de la poesía como en el de la novela:

Así, junto a poemas que rinden homenaje al cine o un filme [como “Casablanca” (1985), de Ángeles Mora, o *Conversaciones con Mary Shelley* (2006), de Julia Piera], en torno a *El espíritu de la colmena*, no faltarán textos tan amargos como “Mujer ciega” (2001), de Miriam Reyes, ni el tratamiento profundamente irónico de los iconos-estrellas femeninas y masculinas por parte de Almudena Grandes o la desmitificación característica de las novelas de Ángela Vallvey (2011a: 362).

Siguiendo con estos ejemplos, Ángeles Mora da rienda suelta a la cinefilia en “Casablanca” (*La canción del olvido*, 1985) pero adquiere un papel más crítico hacia el referente masculino, a quien no describe solo desde el elogio, sino que lo retrata desde la distancia, cansado, delgado, débil. A pesar de que la voz principal se haga eco de la mujer que, en un halo de romanticismo, acude a su búsqueda y lo reclama, el final del texto está marcado por el adiós, por el olvido:

Entre todos los bares de este mundo
he venido a este bar para encontrarte,

furtiva como siempre,
para rozar la piel de tus esquinas.

Y cómo me hace daño tu cansancio

(...)

Te noto tan cansado...

Quiero dormir contigo. Busca solo
un poco más de sueño y de tabaco.

Quiero morir contigo.

¿Por qué no me prometes un cumpleaños más?

Las arrugas ahí sí que son cosas serias,

o el paso de los días,

con mis pechos que bajan a acariciar tus manos.

(...)

Te veo tan delgado

con tus causas perdidas,

tus canas en la llama de la copa,

mi amargo luchador,

sonriendo lentamente, como si te murieras.

Como al decirme adiós.

(*Viento de cine*, 2002: 278-279)

Desde un enfoque más cercano a la crítica social, en “Mujer ciega” (*Espejo negro*, 2001), Miriam Reyes da cabida a ciertos mitos masculinos cinematográficos: ellos aparecen en el texto para darle rostro a aquellos referentes socialmente aceptados que, en este caso, parten del mundo del cine, pero sirven para ilustrar las actitudes negativas que la protagonista, “mujer ciega”, ha aceptado como válidas. Los actores aquí no son galanes a los que admirar en un pedestal, sino iconos que se bajan al mundo real, desmitificando su percepción y analizando los roles negativos que encarnan con la imagen de la masculinidad tóxica que, a través de ellos, ha promovido el cine:

Mujer ciega

mujer que no sabes reconocer el amor

si no aparece en forma de catástrofe natural
si no te somete a su fuerza.
Háblame de aquel que no quiso dominarte pisándote
al que no se le ocurrió disfrazarse de Humphrey Bogart
para jugar a tenerte en sus manos
como tanto te hubiera gustado
heroína de películas gastadas
de bofetadas giratorias
forcejeos
y apretados besos arrancados.
¿Continúas enamorada de tu John Wayne latino?
Monumental macho escupidor
que camina entre eructos
con inmensas espuelas en las botas
para patearte mejor
mi triste pura sangre.

Me lastimo.

Te das lástima.

(*Insumisas: Poesía crítica de mujeres*, 2019: s.p.)

Alrededor de la construcción de la imagen femenina en el cine y los roles que encarnaban las actrices en las películas se han elaborado numerosos estudios. Hablamos de la *femme fatale* refiriéndonos a un personaje tipo que podemos encontrar en el arte, en la literatura o en el cine, especialmente en el cine negro, y que “suele identificarse con la tipología de mala o villana que usa su insaciable sexualidad para cautivar y atrapar en sus redes, sin ningún tipo de escrúpulo, al desventurado héroe” (Calavia, 2019: 211). Esta figura irrumpe a mediados del siglo XIX, aunque será a partir de los años 40 del siglo XX, coincidiendo con la irrupción del citado *film noir*, cuando adquiera mayor relevancia, como apunta Calavia: “Representa el ideal masculino de mujer seductora, misteriosa y fascinante pero destructiva y fatal que aparece a mitad del siglo XIX (...) y que tiene su apogeo, gracias al cine, en los años cuarenta del siglo XX” (2019: 211). A partir de

entonces, Hollywood caracteriza a la *femme fatale* a través del cine negro, heredero del cine policíaco, de gánsteres y de serie B, representando a una mujer sensual y llamativa, que hace uso de su carisma para conseguir lo que quiere. Vicky Calavia señala algunas de las mujeres fatales más destacadas, poniendo énfasis en el icónico personaje de Gilda, cuya imagen también ha cobrado importancia en numerosos poemas:

La inocente/perversa y pionera María de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), la gélida Mary Astor de *El Halcón Maltés* (John Huston, 1941), la aparentemente ingenua Gene Tierney de *Laura* (Otto Preminger, 1944), la manipuladora Barbara Stanwyck de *Perdición* (Billy Wilder, 1944), la sensual Rita Hayworth de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), la elegante Lauren Bacall de *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1947), o la trágica Lana Turner de *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946), entre otras muchas. Gilda es quizás la que mayor huella ha dejado en nuestro imaginario cinematográfico, pues a su gran carisma y poder de embrujo se une una firme voluntad para conseguir lo que quiere (2019: 215).

En esta misma línea, Sánchez-Verdejo Pérez orienta su definición hacia aquellas actrices que interpretan personajes de mujer coqueta, que ejercen un gran poder sobre el varón y que se convierten en “una figura erótica que alimenta, con su imagen y sus conductas, el deseo del otro” (2013: 359). Sin embargo, este autor afirma que las mujeres fatales siempre han formado parte de la mitología, desde Cleopatra hasta numerosos personajes de ficción, especialmente encarnados en las heroínas del cine negro americano, cuyas características podrían englobarse a partir del ideal de atracción y de belleza:

La mayoría de las descripciones de esta *femme fatale* combinan un ideal exagerado de atracción femenina con las cualidades patriarcales que la cultura asocia normalmente con lo masculino. Al igual que el hombre ideal, la *femme fatale* es poderosa e inteligente; pero su belleza femenina es la fuente de su poder (2013: 362-363).

En la actualidad, este icono parece haber evolucionado hacia otro tipo de personajes, como el de Lara Croft, “una buscadora de deseos y aventurera, atlética y temeraria, de figura voluptuosa y atuendo sexy inspirada en Indiana Jones” (Calavia,

2019: 218). Pese a ello, según Calavia, la percepción es dual: “Un icono sexual y feminista, a partes iguales, con reticencias en algunos ámbitos donde es considerada un personaje hipersexualizado que promueve la cosificación de la mujer” (2019: 219).

Centrándonos en la representación de la mujer en el cine y de *femme fatale*, y aproximándonos a su vínculo con el campo de la literatura y la poesía, resultan imprescindibles los estudios realizados por Portela Lopa, tales como *Femme fatale. Las estrellas de cine en la poesía hispánica contemporánea* (2012) o *El mito de Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana* (2013) donde, además del análisis de la actriz, indaga en el mito alrededor de intérpretes como Marlene Dietrich, Janet Gaynor o Marilyn Monroe. En concreto, el autor alude a dos tipos de novedades: el nuevo tratamiento de un mito tradicional o la difícil creación de uno nuevo, que supondría un gran acontecimiento en la poética clásica (2013: 95). El requisito para darle forma es que se defina con nitidez, sin caer en contradicciones poéticas o narrativas, algo que Portela Lopa considera que ha sucedido en el caso de ciertas actrices:

Estas palabras son apropiadas también para Greta Garbo, Marlene Dietrich o Marilyn Monroe. La literatura que ha emprendido el proceso mítico para ellas ostenta una unidad en la elaboración poética del mito que las perfila nítidamente en todas sus apariciones. Las estrellas de cine, en especial las femeninas, ocupan el lugar que en otro tiempo tenían Atenea o Venus (2013: 96).

Las estrellas de cine como mitos contemporáneos han tomado una gran relevancia en la literatura. Mientras que otros poetas fijaban su mirada en aquellos contruidos por la tradición literaria, ha surgido un nuevo corpus “en torno a lo femenino y a lo mítico, a lo bello y a lo excepcional, tratado de una manera análoga a la que guardaban los poetas de otros siglos con los mitos grecorromanos” (Portela Lopa, 2012: 450). Dan buena muestra de ello los poemas de Pablo García Baena sobre Marlene Dietrich o los textos de Francisco Ayala sobre Janet Gaynor, además de los poemas que contemplan la leyenda de Greta Garbo o Marilyn Monroe. Hay, sin embargo, una representación algo distinta de estas mujeres, en unos casos más cercana a los roles de mujer fatal y, en otros, próxima a la dulzura y la delicadeza, encarnados por Janet Gaynor o Marilyn Monroe:

Janet Gaynor, que despertó la simpatía de Francisco Ayala en su poema en prosa de 1929 “Perfil de Janet Gaynor”. Según el autor, representaba “un sentido idílico del cinema”. La castidad —no exenta de cierta sensualidad— fue la nota predominante de esta fugaz estrella del cine norteamericano: “la duda de su desnudo corpóreo —e incorpóreo—, que en la obra no se dejaba ni siquiera aludir” (Ayala, 1996: 36). Otra dulzura aún más delicada, la de Marilyn Monroe, ha sido captada con una intensidad análoga a aquella con que se poetizó el mito de Greta Garbo (Portela Lopa, 2012: 454).

En torno a Marlene Dietrich y García Baena, Portela Lopa alude a “Mayo” para ejemplificar algunos versos en los que el poeta retrata a la actriz, utilizando atributos divinos y configurando a un ambiente de magia y ensoñación, comparable, incluso, con la imagen de algunos dioses:

“La penumbra iba formando de la niebla, como del barro creador, una figura lunar de cabellos en halo casi celeste, de flotantes pasos cadenciosos”. Este pasaje recuerda al nacimiento de los dioses míticos paganos y de algunas narraciones cristianas, como la de la primera mujer. Marlene Dietrich, para Pablo García Baena, no era de este mundo, y en este texto lo confirma cuando dice que “Solo la voz era rotunda, grave, humana en aquel ídolo de cultos secretos” (2012: 452).

Apuntando a la imagen característica de aquellas actrices que representaban la mujer fatal, creando un nutrido corpus poético a partir de ejemplos como Greta Garbo o Marilyn Monroe —cuya muerte fortaleció la creación del mito y dio lugar a mayor número de textos—, y otorgando un poder divino a las intérpretes a partir de su sensualidad, su belleza, su elegancia o su fragilidad, Portela Lopa sintetiza este hecho como la innegable creación de una vertiente poética que ha reflejado el vínculo entre la poesía y las actrices, una manifestación contemporánea heredera de la tradición literaria mitológica:

El poeta detecta el último reducto mítico en el séptimo arte. Belleza, libertad y tragedia se han sumado para alumbrar este conjunto de manifestaciones poéticas en las que se muestra este fenómeno desde diversos ángulos. (...) Esa relación particular que se da entre el individuo dotado de unas cualidades excepcionales —la estrella del cine, con la belleza de su rostro o sus cualidades interpretativas— y los poetas ha

conformado un nuevo entramado de temas e idiomas que actualiza el concepto de lo mítico hacia direcciones contemporáneas. Los poetas que han interpretado la imagen femenina en la pantalla han adaptado el nuevo paisaje cinematográfico a su horizonte de expectativas literario, formado por el bagaje mitológico heredado de la tradición (2012: 457).

Antes de aludir a los libros que conforman nuestro estudio, hemos recopilado aquellos textos dedicados a actrices presentes en las antologías de poesía y cine en español elaboradas hasta la fecha, ordenados por orden de publicación, en *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)* (2002), en el número 236 de *Litoral* (2003b) y en *La dulce vida. Poesía y cine* (2010), además de otros textos no recogidos en dichos estudios que también rinden homenaje a Marilyn Monroe y Greta Garbo. A partir de aquí, veremos sobre qué actrices se ha escrito hasta este momento y cómo ha ido evolucionando la imagen de las intérpretes en la poesía hispánica actual, de la mano de las obras que intervienen en nuestra investigación.

Textos recogidos en *Litoral*, *Viento de cine* y *La dulce vida*:

Lillian Gish

- “Su voz Lillian Gish” (José María Hinojosa, *Orilla de luz*, 1927)

Brigitte Helm

- “Minuto a Brigitte Helm” (Emilio Gutiérrez Albelo, *Romanticismo y cuenta nueva*, 1933)

Joan Crawford

- “Romance a la mujer de plata” (Ildefonso Manuel Gil, *La voz cálida*, 1934)

Joan Leslie

- “Soneto a Joan Leslie” (Carlos Edmundo de Ory, *Los sonetos*, 1947)

Francesca Bertini

- “La Bertini” (Gabriel Celaya, *Entreacto*, 1957)

Yvonne de Carlo

- “¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo? ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!” (Manuel Vázquez Montalbán, *Una educación sentimental*, 1967)

Inger Stevens

- “Inger Stevens” (Juan Eduardo Cirlot, *Inger Stevens*, 1970)

Rita Hayworth

- “De la rita contaban...” (Jesús Munárriz, *Cuarentena*, 1977)

Gloria Swanson

- “La muerte cinematográfica de Gloria Swanson” (Alfredo Taján, *Nefelibata*, 1982)

Marlene Dietrich

- “Lili Marleen (Homenaje a Marlene Dietrich)” (José Infante, *Poesía. 1969-1989*, 1990)

Ava Gardner

- “Ava Gardner en Marylebone” (Ana María Navales, *Inédito*, 1999)

Greta Garbo

- “Greta Garbo” (José María Luelmo, *Meseta*, 5, 1928)
- “Juicio final de Greta Garbo” (Rafael Porlán Merlo, *Poemas inconexos*, 1930);
- “Rapto de Greta Garbo” (Emilio Gutiérrez Albelo, *Romanticismo y cuenta nueva*, 1933)
- “Soneto a Greta Garbo” (Carlos Edmundo de Ory, *Los sonetos*, 1947)
- “Obra maestra” (Jorge Guillén, *Final*, 1981)
- “Greta I de Suecia” (María Beneyto, *Archipiélago*, 1993)

Marilyn Monroe

- “Poema para la voz de Marilyn Monroe” (Rafael Guillén, *El gesto*, 1953-1963, 1964)

- “Requisitoria general por la muerte de una rubia” (Antonio Martínez Sarrión, *Pautas para conjurados*, 1970)
- “Cuerpo a solas” (Jorge Guillén, *Aire nuestro. Homenaje*, 1967)
- “Marilyn Monroe’s negative” (Leopoldo María Panero, *Teoría*, 1973)
- “Homenaje definitivo a Marilyn Monroe” (José Infante, *El artificio de la eternidad*, 1985)
- “Fotogramas: 8. Marilyn” (Manuel Sánchez Chamorro, *Crucigramas*, 1996)
- “Marilyn frente al Niágara” (Ana María Navales, *Ultramar*, 2000)

Otros textos no incluidos en las antologías previas:

Greta Garbo

- “Mi habitación del Hotel Terminus estaba llena de ángeles” (Manuel Vilas, *Gran Vilas*, 2012)

Marilyn Monroe

- “Costa del Sol” (José María Prieto, *Geometrías*, 1986)
- “Fuga de la estrella suprema” (Norman Jean, o Marilyn Monroe: 4 de agosto de 1962)” (José Lara Garrido, *La Piave Editore*, 2019)

Como podemos advertir en el listado, aunque los poemas de homenaje a las actrices tengan sus primeros testimonios en los años 20 y a pesar de que haya textos dedicados a Lillian Gish, Joan Crawford, Joan Leslie, Francesca Bertini, Yvonne de Carlo, Inger Stevens, Rita Hayworth, Gloria Swanson, Marlene Dietrich o Ava Gardner, es innegable que la producción poética ha dirigido sus ojos con especial interés hacia Greta Garbo y Marilyn Monroe. Aunque no pretendemos reproducir todos estos poemas de manera íntegra, pues la mayoría de ellos ya se encuentran recogidos en las citadas antologías sobre poesía y cine, hemos seleccionado algunos fragmentos que evidencian el tono general de esta primera etapa mitómana en torno a Marilyn Monroe y Greta Garbo, cuya producción es la más abundante, donde predomina el absoluto deslumbramiento desde la novedad del presente: los poetas describen a las actrices y les dedican sus versos, no desde la nostalgia, sino desde una rabiosa actualidad. De este modo, los autores,

embelesados por la seducción del cine, escribían sobre mujeres que se convertían en auténticos referentes, en iconos, en mitos.

Jorge Guillén

“Cuerpo a solas”

Caminantes: callad.

La hermosa actriz ha muerto,

Ay, de publicidad.

(...)

El bello cuerpo yace

Libre, por fin, a solas.

(Litoral, 2003b: 78)

Manuel Sánchez Chamorro

“Marilyn”

Marilyn, te escribo esto en tu vientre.

Justamente debajo del ombligo.

Allí donde al deseo le nacen las curvas
concéntricas, y brilla

la dorada tersura del papel

de la revista que en mi mano tiembla.

(Litoral, 2003b: 81)

Leopoldo María Panero

“Marilyn Monroe’s Negative”

Cabellera rubia que en la nada se extiende

viva tan solo en las cavernas

(el orgullo así muere, en las cavernas)

(...)

“Todos por el camino encuentran a nadie”

El rey oculto por la carne

sombra que en la luz no se ve

Marilyn (agua azul) este poema

no te nombra.

(Litoral, 2003b: 82)

Rafael Guillén

“Poema para la voz de Marilyn Monroe”

Tu voz.
Solo tu tibia y sinuosa voz de leche.
Solo un aliento gutural, silbante,
modulado entre almohadas.

(Litoral, 2003b: 83)

José María Luelmo

“Greta Garbo”

Oh Greta, Greta...
¡Venus de tela y luz,
iné dita de todos,
aun en vilo de luces inventivas!
(...)
cinemática voz
de ángel divo de studio,
bañada en tus cabellos,
áurea, en tobillos luminosos presa”.

(Viento de cine, 2002: 79)

Rafael Porlán Merlo

“Juicio final de Greta Garbo”

Es la mujer fatal.
Es la mujer divina.
Es la mujer vestida.

(Viento de cine, 2002: 103-104)

Carlos Edmundo de Ory

“Soneto a Greta Garbo”

Ábreme las puertas de tu casa
quiero besar tu boca que me deja
adivinar el aire cuando pasa
tu corazón envuelto en una abeja.

(Viento de cine, 2003b: 160)

Jorge Guillén

“Obra maestra”

Aquel tan bello rostro

De actriz maravillosa,

Instrumento perfecto

De expresiones humanas

(*Viento de cine*, 2003b: 269)

En todos estos fragmentos, los poetas escriben sobre el físico y la imagen que la actriz proyectaba: su cuerpo, sus curvas, su pelo, su voz o su presencia en las revistas. La mujer se refleja con atributos divinos, deseada, idealizada. En ocasiones, la leyenda se gesta en torno a la tragedia personal, como sucede especialmente en el caso de Marilyn Monroe. Conforme nos aproximamos al siglo XXI, sin embargo, decrece el interés de las nuevas generaciones de autores en torno a la mitomanía de las actrices, al menos si hablamos de poemas que rindan un tributo a una determinada actriz. Como hemos visto en el apartado de poemas de homenaje a actores y actrices correspondientes a los autores de nuestro estudio, situados en un contexto actual, la mayoría de los poemarios emplaza ciertas referencias específicas a intérpretes en los poemas, si bien la tendencia general es un tratamiento menos específico, ya que las obras, en ocasiones, incluyen alusiones a los intérpretes, pero no dedican extensos poemas de homenaje alrededor de un actor o actriz. Sí podemos apreciar un homenaje que va más allá de la mera referencialidad en *Rostros*, *Poemas para ser leídos en un centro comercial* y *Babilonia, mon amour*.

Por su parte, en *Babilonia, mon amour* advertimos una mayoría de referentes masculinos, tanto en lo que respecta a los directores y productores como a personajes y actores, cuya presencia es más abundante. Sin embargo, hay un homenaje más directo a mujeres en dos textos en concreto:

- “Gloria”
- “Film noir”

En “Film noir” toma presencia el recuerdo a las actrices del cine negro, a todas esas mujeres que encarnaban la imagen de *femme fatale*. De ellas vemos alusiones a su ropa, a sus ojos y a sus cabellos, aunque resulten meramente anecdóticos:

Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva

“Film noir”

Y aquella chica, ¿cómo se llamaba?, ah, sí, Gene Tierney,
sigue mirando a través del reloj
con pupilas oscuras ante las que el rímel palidece.
Y entonces vuelve el mechón de cabello de Veronica Lake,
Y el jersey de angora de Lana Turnet,
Y vuelven a llevarse los vestidos rojos de Joan Crawford

(*Babilonia, mon amour*, 2005: 34)

En “Gena Rowlands”, por otro lado, nos distanciamos aún más del tratamiento característico que idolatraba a las actrices del cine clásico. Aunque los autores dediquen un poema a Rowlands, esta aparece en un ambiente misterioso, fumando y con gabardina, algo que solía corresponder a la imagen proyectada por los hombres:

Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva

“Gena Rowlands”

Gena Rowlands fuma junto a la ventanilla.
Su gabardina cruda
que tantas veces barrió el asfalto de Manhattan,
ya no es sino un jirón de antigua sombra

(*Babilonia, mon amour*, 2005: 49)

En el poemario de Bagué y Penalva hay otros poemas, como “Espectros” o “Enter the Matrix”, donde aparecen algunas actrices y personajes, aunque tan solo se haga una breve referencia: “Si Trinity no oscureciera su mirada / tras velos de cuero y

mercurio” (2005: 54); “¿Cuántas huellas en el piso de arriba, / hasta que Nicole Kidman / pudo darse cuenta / de que Fionnula Flanagan tenía razón?” (2005: 50).

En *Rostros*, donde cada actor o actriz protagoniza un texto, es innegable la presencia de numerosas actrices del cine clásico, entre las que también se encuentran las recurrentes Marilyn Monroe y Greta Garbo, y cuyos nombres recogemos a continuación:

- “Rita Haywort”
- “Lauren Bacall”
- “Claudette Colbert”
- “Tippi Hedren”
- “Jennifer Jones”
- “Bette Davis”
- “Deborah Kerr”
- “Greta Garbo”
- “Judy Garland”
- “Eva Marie Saint”
- “Ava Gardner”
- “Audrey Hepburn”
- “Ingrid Bergman”
- “Marilyn Monroe”
- “Katherine Hepburn”
- “Mauren O’Hara”
- “Grace Kelly”

Las intérpretes aparecen descritas físicamente, pero el poema “las invade” y atraviesa el mito —condicionado por la imagen cinematográfica e incluso la visión de las actrices en la poesía hispánica—, buscando a la mujer que se esconde detrás. De hecho, si regresamos al preámbulo de la obra, Ana Isabel Conejo nos aproxima a la noción de *mito* y de *rostro* que manejará entre sus páginas, donde la falsa memoria edificada intenta dar paso a un rostro más humano, más real: “Un mito es una falsa memoria, un recuerdo inventado por el deseo ardiente de un pasado mejor. La búsqueda incansable de los lazos

entre las causas y el significado. Y un rostro es lo que queda de un mito cuando toda su carga de verdad se disuelve” (2007: 9). El rostro que se busca en el poemario, según Conejo, es “la serena plenitud de lo humano frente a las pretensiones de un universo eterno” (2007: 9). Por ejemplo, Lauren Bacall aparece “en el rincón más dulce del sueño de los hombres” (17), pero también se retrata su mirada, o lo que aguardaba tras su ella:

Ana Isabel Conejo

“Lauren Bacall”

Mira como si al fondo de los ojos
de su interlocutor
hubiese un gran cartel en blanco y negro
anunciando lo exótico de un puerto con palmeras,
una hermosa promesa
de aventura y de viaje.

Mira

como si no creyera en las palabras

(Rostros, 2007: 17).

En otro ejemplo se muestra a una Claudette Colbert indefensa, frágil: “Por el asombro de tus ojos pasa un perro perdido”. En el poema, la voz que parte de la colectividad, desde los espectadores, rebusca más allá de la apariencia, del lujo y la ostentación, situándose entre la realidad y aquellas cosas que se suponen como verdaderas y únicas:

Ana Isabel Conejo

“Claudette Colbert”

Nunca nos preguntamos lo que piensas,
cómo ha sido tu vida,
qué sordas lealtades la estremecen.
Pero estamos seguros de que sabes
elegir unas medias,
comer una langosta,

silbar en plena calle para llamar un taxi.

(*Rostros*, 2007: 17)

El rostro y la mirada se retratan de manera constante, evidenciando el caos tras una aparente calma. Conejo reivindica que las míticas actrices por encima de todo son mujeres de carne y hueso, y por eso son humanas en los poemas de *Rostros*, donde abandonan la esfera de lo divino y lo elevado y adquieren el derecho a mostrar dolor y tristeza, como revelan los siguientes ejemplos:

Ana Isabel Conejo

“Ava Gardner”

Mientes. Yo sé que mientes.

Que en la pereza tibia de tu piel, de tus gestos,
de toda tu mirada,
no caben más desastres.

Que hace mucho que oíste
pasar sin detenerse
el pájaro furtivo
de la felicidad...

(*Rostros*, 2007: 40)

Ana Isabel Conejo

”Deborah Kerr”

siempre la luz del miedo de una pérdida
sobre tu cara triste,
de persona sin suerte.

(...)

Pero siempre el aroma delicado
de las intimidades sin futuro...

(*Rostros*, 2007: 24-25)

Ana Isabel Conejo**“Judy Garland”**

pero sabías que más allá del sueño
no hay lugar para gente como tú,
con esos ojos grandes y tan dulces
y tan desesperados

(*Rostros*, 2007: 34)

En su estudio sobre las estrellas de cine en la poesía contemporánea, Portela Lopa incluye el poema de *Rostros* dedicado a Marilyn Monroe, al que concibe como “propio ya de la posmodernidad y efecto de haberlo recibido desde la distancia. El mito llega condicionado y debilitado por la literatura acumulada” (2012: 150). Marilyn, con una presencia tan fuerte en la poesía hispánica, se muestra inicialmente deslumbrante, protagonizando una imagen de revista; a continuación, Conejo indaga más allá de esta fachada, llevándonos hasta su trágica muerte —un hecho al que también se ha recurrido en los poemas—, pero imaginando el futuro posible desde la intimidad de un hogar vacío y solitario, cambiando totalmente el enfoque tradicional en el que solía perfilarse:

Ana Isabel Conejo**“Marilyn Monroe”**

la deslumbrante tersura de sus brazos en las fotos a doble página
[del interior de las revistas,
la perfección del cambio, como si nunca hubiese sido otra cosa que una divinidad en su
[Olimpo de dos dimensiones.

.....

No compadezco a Marilyn: supo bien lo que hacía.
No quería encontrarse con cincuenta y dos años y el lavaplatos roto
llamando a un fontanero,

o en zapatillas, sola, viendo el televisor.

(*Rostros*, 2007: 58-59)

Joaquín Pérez Azaústre, por su parte, dedica poemas a actrices clásicas, pero también da cabida a algunas más contemporáneas y menos usuales, desde Anita Ekberg o Rita Hayworth a Farrah Fawcett o Eva Green, que protagonizan los siguientes textos:

- “Anita Ekberg en las puertas del paraíso”
- “Foto de Farrah Fawcett como origen del mundo”
- “Gilda”
- “Eva al desnudo”

Joaquín Pérez Azaústre

“Anita Ekberg en las puertas del paraíso”

Muere Anita Ekberg y los zapatos se me anegan de agua, con ruido de pisadas helando de tristeza mi pantalón sereno en la Fontana de Trevi. (...) Quizá, igual que Rita Hayworth, cuando se quitaba el disfraz de Anita Ekberg solo aspiraba a una chimenea de piedra, bajo su camisa de franela, viendo pasar el tiempo con su calor dormido. (...) A pesar de haber sido reproducida millones de veces, hay algo en la mirada de Anita Ekberg que parece no haber sido descifrado, un misterio anterior a ella misma, acerado y profundo en su serenidad de mar de fondo

(Poemas para ser leídos en un centro comercial, 2017: s.p.)

El manifiesto homenaje a las actrices y cierto halo de mitomanía que no se desprende totalmente del poema, no impide, sin embargo, que el mito se observe desde una mirada renovada. Más allá de la fascinación, Pérez Azaústre tiende a jugar con las intérpretes cinematográficas, buscando más allá de su imagen tradicional y mostrando cierta transgresión del mito. En el primer ejemplo, la muerte de Anita Ekberg motiva un texto literario que no se detiene en el mero homenaje, sino que, de una manera similar al enfoque que se adopta en *Rostros*, el autor retrata la sensualidad de la actriz y alude a su conocida imagen, pero la atraviesa y persigue su misterio, sosteniendo que “hay algo en la mirada de Anita Ekberg que parece no haber sido descifrado, un misterio anterior a ella misma”. Pérez Azaústre la compara incluso con Rita Hayworth, con el momento en el que las actrices se quitan el disfraz y abandonan el rostro ficticio, la imagen irreal proyectada de sí mismas y alimentada, entre otros campos, por la literatura: “igual que

Rita Hayworth, cuando se quitaba el disfraz de Anita Ekberg solo aspiraba a una chimenea de piedra”.

Joaquín Pérez Azaústre

“Foto de Farrah Fawcett como origen del mundo”

Ese bañador rojo con la curva en el vientre
lanzando la sonrisa de las gotas doradas,
con la dura pericia ágil de dos rubíes
dispuestos a volar el blindaje de un cuerpo.

(..)

¿Has sido alguna vez algo mejor que un póster?

Qué habrá del eco colgado en la pared
con tu imagen de un día como diosa del mundo

(...)

como tú nuestra infancia de domingos pequeños
mientras eras posible.

(Poemas para ser leídos en un centro comercial, 2017: s.p.)

Farrah Fawcett, del mismo modo, parte de su cara más visible: la imagen del póster y la sensualidad del cuerpo de la actriz parecen perfilar el tono principal del texto, con una marcada diferencia con respecto a los poemas sobre intérpretes mostrados en las décadas anteriores. El mito de la actriz se observa desde la distancia, aludiendo al pasado, recordando el póster desde “nuestra infancia de domingos pequeños”, y no desde la fascinación —escrita desde los ojos de su presente— a la que se adscribían los poemas sobre las actrices clásicas.

Joaquín Pérez Azaústre

“Eva al desnudo”

Un rigor intacto en el perfil:

el año de la espía, el año de Eva Green.

Ha dicho esta mujer de bañeras tranquilas bajo el sol maternal

que no se conformaba con ser la chica Bond,

sino que ella aspiraba a conseguir

que James dejara su apellido atrás.

(...)

Amamos las narices imperfectas
de mujeres que pasan vestidas a la ducha
tras dejar los tacones en la puerta del baño.

(Poemas para ser leídos en un centro comercial, 2017: s.p.)

En el texto dedicado a Eva Green, desde una perspectiva similar, se plasma como la mujer “que no se conformaba con ser la chica Bond”. Sin abandonar cierto fetichismo y deslumbramiento, la imperfección también cobra presencia en el texto a través de una colectividad que afirma: “Amamos las narices imperfectas”.

Joaquín Pérez Azaústre

“Gilda”

Lo has dicho muchas veces: muchos hombres se acuestan
con Gilda, y se despiertan
con la mujer cansada del espejo,
la que no luce el sol en los tobillos de ante,
la que no es marfil en los costados,
la que no se desnuda bajo el satén oscuro
mientras sus muslos guardan manantiales de sal.

(Poemas para ser leídos en un centro comercial, 2017: s.p.)

El poema de Rita Hayworth tampoco abandona la frecuente alusión al cuerpo de la actriz, el halago a sus curvas y su extendida sensualidad. Sin embargo, esconde una dedicatoria a la mujer del autor, convertida en la Gilda a la que se dirige en realidad el poema. El giro en el enfoque llega cuando Gilda aparece recién levantada, humana, cansada ante el espejo, ofreciendo una imagen muy similar a la que se presenta de la actriz en *Rostros*, donde se alude a la falsedad de la apariencia y se busca “desvestir” a la protagonista de esa falsedad, de todo lo que se imagina de ella, añadiendo un matiz de tristeza y melancolía:

Joaquín Pérez Azaústre

“Rita Hayworth”

Me pregunto si un día pensarías
en quitarte despacio el deseo,
su guante interminable
de raso oscuro, aquella falsedad
de los pactos del cuerpo
con la imaginación.
Me pregunto qué suma de años tristes
macerados en rímel y en alcohol
dormiría en el hueco
desnudo de tu brazo...

(2007: 14)

De este modo, los autores de nuestro estudio no abandonan el homenaje a las grandes actrices del cine clásico, aunque también dedican textos a otras menos usuales. Es cierto que conservan el peso de la tradición mitómana, evidenciando la herencia transmitida por las propias películas y los textos literarios, aunque la distancia consiga que los autores tiendan a jugar con la imagen de las actrices, transfigurando el mito, cuestionándolo, emprendiendo la búsqueda del perfil más humano de las intérpretes, traspasando la imagen que la industria cinematográfica ha promovido. En su análisis, Portela Lopa situaba estos primeros textos en torno a las protagonistas del cine incluso más allá de la visión que ofrecían la publicidad y la industria audiovisual, afirmando que los poetas “han valorado otros aspectos del espectáculo cinematográfico superiores al dinero invertido, como la belleza y la libertad de sus estrellas, o la tragedia personal” (2012: 450). Una trágica historia personal, una muerte prematura, la sensualidad y la apreciación sobre el físico y la belleza, cuya figura se idealizaba en la gran pantalla pero también fuera de ella, no constituyen un hilo temático actual. Ya no predomina el deslumbramiento que parte desde el ahora, sino una mirada que, en todo caso, se recrea sobre el pasado y se permite cuestionarse la herencia recibida. Situados en ese lugar renovado, las generaciones de poetas más actuales observan a las actrices del cine clásico desde la nostalgia.

3.2.8. Cine, poesía y memoria sentimental

“Y ya no sé si es un recuerdo, o el recuerdo de un recuerdo, lo que me va quedando”, le diría Ricardo Morales a Benjamín Espósito en *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009). También podríamos viajar hasta otro fragmento de la misma película, hasta el momento en el que Sandoval se dirige a Espósito y le revela: “El tipo puede cambiar de todo: de cara, de casa, de familia, de novia, de religión, de Dios... pero hay una cosa que no puede cambiar, Benjamín: no puede cambiar de pasión”. Recurrimos a ambos diálogos porque representan dos aspectos fundamentales de nuestro estudio: la pasión por el cine y la importancia de la memoria. Hemos comprobado que la poesía sobre cine mitifica a las actrices y se detiene en rostros como los de Greta o Marilyn; alude al espacio cinematográfico como lugar de encuentro y a su progresiva transformación; utiliza el cine como telón de fondo o como protagonista al que homenajear a partir de películas, de sus creadores y sus protagonistas; busca la complicidad con el lector cinéfilo; y fija su mirada en grandes clásicos del cine hollywoodense, pero también en títulos europeos y en otros más intimistas. Por encima de todo, cuando la poesía habla sobre cine también habla sobre la vida, y cuando los poetas escriben sobre cine, también escriben sobre sí mismos: la ficción y la realidad dejan de ser antagonistas, se confunden, se mezclan y se convierten sobre el papel en algo nuevo. Desde el otro lado, desde el ojo que se aproxima a la cámara, testimonios como el del director y escritor Jonás Trueba nos aproximaría a un concepto de cine próximo a la vida, que es capaz de convertirse en vida, de mostrarla:

Un momento en la vida. Amigos jugando, una conversación nocturna, un bar, una fiesta. Una chica. Una película sobre el cine debería tener todas esas cosas. Mucho de la vida, poco del cine. El cine es sobre todo esa vida (2013: 15).

¿La poesía sobre cine consigue ayudarnos a reconstruir nuestra memoria y plasmar lo que fuimos a partir de aquello que vimos? El impacto que tiene en cada uno de nosotros una película puede derivar en un poema, o incluso en un poemario, como sucede con aquellos poetas que conforman nuestro estudio. En muchas ocasiones, el impacto emocional del *film* va unido a muchos otros factores que también muestran aspectos de nosotros mismos. Decimos quiénes somos cuando escribimos sobre aquello que amamos, que odiamos y que nos dio miedo; cuando seleccionamos un personaje, una escena, un diálogo que nos marcó para siempre; cuando contamos a qué cine fuimos, con

quién, en qué momento, qué caras eran las palomitas, cuánto llovía aquella tarde, o qué niños tan pesados cuchicheaban en la fila de atrás.

Partiendo de la experiencia fílmica y la importancia de la memoria, debemos aludir a la teoría de la recepción y la teoría de la memoria colectiva. El concepto de *memoria colectiva* fue enunciado ya en la década de los cincuenta, a partir de autores como Halbwachs (*La memoria colectiva*, 1950), quien afirma que el recuerdo se origina en los marcos sociales, allí donde el sujeto construye sus recuerdos y su percepción del mundo. Alba González sintetiza los postulados de Halbwachs y recoge: “El recuerdo se crea en la interacción, real o simbólica, del sujeto con el grupo” (2016:140). Según esta autora, en actualidad experimentamos sociedades caracterizadas por “la rapidez, la inmediatez del presente y el individualismo que (...) generan nostalgia por la tradición, por reforzar lazos identitarios y un sentimiento de comunidad” (2016: 147). Esta nostalgia por la tradición que vivimos a nivel colectivo se pone de manifiesto también de forma individual, a través de expresiones como la poesía cinematográfica, donde las estrellas de cine clásico y aquellas películas con las que los autores crecieron adquieren una gran relevancia en sus vidas, y buscan su reflejo, de igual modo, en sus obras literarias.

Próximo al concepto de memoria colectiva, se hace necesario un apunte hacia el de *experiencia fílmica* en la que participa el espectador. Según Francesco Casetti, esta experiencia se define del siguiente modo:

Por lo general entendemos por experiencia la posibilidad de percibir una realidad en primera persona y desde un primer momento (“hacer experiencia”), por otro lado, la adquisición de un conocimiento y de una competencia que permiten afrontar la realidad y darle un sentido (“tener experiencia”). Por analogía, podemos definir la experiencia fílmica como una modalidad particular con la que el cine como institución hace disfrutar de una película al espectador, (...) junto a esta modalidad con la que esta institución permite a este espectador reelaborar ese disfrute en un saber y en un saber hacer, que este pone de manifiesto, ya sea reflexivamente, el acto del espectador está consumando, o de manera proyectada, su relación consigo mismo y el mundo (2009: 1).

La experiencia fílmica y el enfoque del poeta como espectador de cine son esenciales en nuestro estudio, de modo que consideraremos la teoría de la recepción literaria y su posterior aplicación al ámbito cinematográfico. En esta línea,

frecuentemente, se ha tendido a olvidar el procesamiento de la información por parte del receptor, al igual que tampoco se le ha prestado la atención necesaria al contexto sociocultural en el que se produce la recepción. Este papel pasivo que inicialmente se atribuía al receptor irá cambiando, como expone Hernández-Santaolalla:

Todas estas asunciones se fueron poco a poco disipando ante las evidencias de que las películas, al igual que ocurría con otras manifestaciones artísticas, eran recibidas de forma diferente, tanto por el público como por la crítica, dependiendo de la situación espacio-temporal en la que se encontraran. Llega así la preocupación por el espectador, que poco a poco se irá investigando hasta concederle un papel eminentemente activo, y que, al igual que ocurre con otras teorías del cine, tiene sus orígenes en la literatura (2010: 197).

Durante los años setenta, Hanss Robert Jauss enunció la teoría de la recepción. En ella, remarcaba la necesidad de percibir la historia literaria más allá de la importancia de las obras y autores y tener en cuenta la recepción, ya que esta es la que otorga el sentido a los textos. Jauss apelaba del siguiente modo a la relevancia que cobra la experiencia del lector: “La historicidad de la literatura no se basa en una relación de *hechos literarios*, elaborada *post festum*, sino que se basa en la experiencia procedente de la obra literaria hecha por el lector” (1987: 56). Estas bases que fijan la recepción literaria, como ya aludíamos previamente, son las que sostendrán los pilares que redefinen el cometido del espectador de cine, aunque la figura del espectador ya se hubiera contemplado desde la visión de autores como Casetti o Staiger, y desde planos muy diversos como la sociología, la semiótica o el psicoanálisis. Según Hernández Santaolalla, no se menosprecia la autoría del texto sino que se comienza a tener en cuenta al receptor y a “poner los tres elementos del proceso comunicativo en relación” (2010: 216), además del contexto y los factores históricos, sociales, económicos o culturales y de los factores “cognitivos y emocionales del espectador; el modo de exhibición, y, en general, todos aquellos elementos extra e intrafílmicos que conforman el horizonte de expectativas tal y como lo definió Jauss” (2010: 216).

Además del proceso de recepción, Roydeen García y García Ancira sitúan el foco en la memoria y el papel activo del espectador: “La memoria de un tiempo histórico puede ser una pretensión autoral, o bien una búsqueda de un espectador que toma un

posicionamiento activo, interrogando al filme sobre un aspecto en particular que le interesa” (2018: 180). Por su parte, Münsterberg incide sobre la recepción y el vínculo entre cine y memoria desde inicios del siglo XX, cuando alude al cine como un proceso que se articula en la mente de espectador en el que intervienen las emociones, la atención, la imaginación y la memoria (1916: 17). Sin embargo, el interés por la memoria ha ido adquiriendo mayor envergadura en el sector artístico desde los años sesenta del siglo previo hasta la actualidad donde, como afirma Anna María Guasch, la obra de arte se considera “como archivo”, el concepto más idóneo según esta autora para hablar de una generación artística que comparte el interés por la memoria, tanto si analizamos la memoria individual como la memoria cultural (2005: 157). La memoria emocional tiene una influencia directa de la cultura y los medios de comunicación, así como por aquellas costumbres e intereses que llegan a compartirse dentro de una sociedad. Esta memoria colectiva, según Vázquez Montalbán, puede definirse del siguiente modo:

La sentimentalidad colectiva se identifica con una serie de signos de exteriorización: las canciones, los mitos personales y anecdóticos, las modas, los gustos y la sabiduría convencional. Todos estos signos exteriores son cultura popular y están configurados por los medios de formación de la cultura de masas (1970: 15).

La memoria sentimental, colectiva e individual, también está compuesta por diversos productos culturales, como son la literatura y el cine, a los que Acuña designa como “vehículos de la memoria”:

La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” esos sentidos del pasado o de hechos recientes en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en vehículos de la memoria, tales como los museos, libros, películas, entre otros (2005: 2).

Es por ello que la literatura y el cine construyen referentes y recuerdos comunes y dan lugar a mitos, logran “transformar la mirada ajena en memoria compartida desde la que vivir la propia historia” (Martín Gijón, 2016: 60). Esos referentes compartidos entre los que se encuentran ciertas películas, canciones, diálogos, personajes o actores y actrices

que marcaron la vida de los espectadores, hablan sobre ellos y retratan una misma época: esa memoria compartida, cultural y emocional, también la refuerza la literatura. Seydel, por su parte, considera el poder del cine y la literatura en el proceso de configuración de los recuerdos, pues la memoria sentimental colectiva trasciende el paso del tiempo y se elabora en “producciones audiovisuales como el cine, en las sonoras, en la literatura, en puestas en escena y performance, que son recordadas por un colectivo que comparte su recepción” (2014: 16). Desde una perspectiva cercana, debemos contemplar que cine y literatura no solo contribuyen a crear recuerdos comunes, sino que ayudan a recordar experiencias compartidas por un colectivo, por una generación. Ese lugar de encuentro es donde situamos a la poesía cinematográfica, pues esta no se limita a hablar de una experiencia individual que alcanza a compartirse en un texto lírico, sino que intensifica la carga visual y emocional del cine a la hora de crear referentes, mitos y experiencias alrededor de la gran pantalla. Si asumimos que la experiencia fílmica continúa mucho más allá de su visionado, la poesía es capaz de moldear el ámbito espacial y temporal y crear la sensación de atemporalidad, aglutinando todas aquellas vivencias y recuerdos generados en torno a una película, creados, precisamente, alrededor de esa experiencia cinéfila. Esta concentración a la que aludimos, así como la manipulación del tiempo y la capacidad de la poesía para dar forma a la memoria, es estudiada por Cantó Ramírez a partir de los textos de García Montero, donde señala que los recuerdos, las vivencias y las percepciones se rinden a los mecanismos del lenguaje para ser condensados y retenidos en el poema (2012: 167).

De este modo, el adjetivo “histórico” no es esencial a la hora de aludir al campo de la memoria en la literatura o en el cine: más allá del cine histórico, del cine documental, de las novelas de corte histórico o la poesía social, cine y literatura contribuyen a la construcción de la memoria. En este sentido, Pérez Miranda y Leal Riesco señalan otros géneros capaces de cuestionar la historia y de reflejar un determinado momento social, suponiendo mucho más que un medio de evasión:

Géneros como el péplum, el *western*, o el cine negro, por poner algunos ejemplos, lejos de constituir un mero medio de evasión, son un excelente reflejo —más o menos distorsionado— de la realidad del momento, reflejo que, como todo arte, ejerce una influencia en dicha realidad (2014: 25).

Tal y como afirmaba Casetti al aludir a la experiencia fílmica y en torno al papel del cine como constructor de nuestra memoria, Pérez Miranda y Leal Riesco también señalan al cine como una herramienta pedagógica y un instrumento de transmisión de conocimientos a partir del cual podemos comprender nuestro pasado y nuestro presente (2014: 26). Como apuntábamos previamente, no es necesario mencionar el carácter histórico de una obra para hablar de nuestra memoria, sino que tanto el soporte fílmico como el poético alimentan nuestra memoria sentimental, creada a partir de una experiencia individual que hace referencia a referentes comunes y que confluye en la elaboración de una simbología común. Es la poesía la que toma la voz en este punto, pues los poetas otorgan intensidad dichos referentes compartidos que forman parte del imaginario colectivo: escenas que no presenciamos, personajes que no conocimos, conversaciones que no tuvimos o lugares a los que nunca fuimos, pero que sí sentimos y que, inevitablemente, sí vivimos. A partir de esta premisa, son los autores y autoras que escriben sobre cine y que conforman nuestro estudio el ejemplo de que la poesía con temática cinematográfica puede ser algo más que poesía: puede llegar a convertirse en un robusto vehículo de nuestra memoria sentimental.

En concreto, si hablamos de poesía cinematográfica y tomamos como ejemplo las obras de los autores de la investigación, ¿qué presencia tiene en ellas la memoria? En este punto, planteamos la unión entre cine y poesía como un vínculo que moldea y aglutina la memoria sentimental desde perspectivas diversas: nos interesa entender qué peso tienen el cine y los recuerdos, qué conexiones operan entre ambos, cómo se combinan para dar origen al poema. De este modo, desde la evocación del espectador-poeta buscaremos al espectador-lector, poniendo frente a frente aquello que selecciona la memoria de quien escribe con aquello que recibe quien se aproxima al texto poético, y cuya lectura probablemente alimentará el recuerdo que posee acerca de ciertas películas o incluso ciertas experiencias que marcaron el momento en el que visualizó determinados títulos cinematográficos. Desde esta perspectiva, enfrentamos directamente al lector y al escritor, pero buscamos un nexo entre ellos: ambos son espectadores, ambos están unidos por la memoria.

Partiendo de las obras de Claudia Masin, tanto en *La vista* como en *Lo intacto* advertimos que el mundo que se origina tiene una existencia propia, y que podemos leer ambas sin haber visto las películas a las que se hace referencia. Sin embargo, los textos

no son ajenos al cine, sino que la matriz del poema se une a la de la película, pues gracias a ella se provoca en la autora ese deseo de escribir sobre ciertos temas, ciertos personajes o ciertas imágenes que se encontraban dormidos y que el *film* parece despertar. La mirada es esencial en la obra de Masin, pues contempla la pantalla, pero también mira hacia sí misma y permite que el cine se dirija hacia dentro e ilumine las partes más oscuras. Como la propia autora explica, los poemas que componen sus obras suponen “recreaciones” de ciertas películas (2002: 51), de forma que estos recrean el contenido fílmico, aunque vayan mucho más allá de la historia estrictamente plasmada en la pantalla. El mundo emocional que se retrata en sus páginas coloca su base en títulos mayoritariamente europeos, intimistas, donde no hay referencias específicas al séptimo arte y donde, no obstante, se percibe la magia, el ambiente, la temática de las películas que originan el texto: no se habla de Tarkovski, Visconti o Wenders, pero de ellos parten los poemas, de ellos y de sus películas nace el recuerdo fílmico que actúa como un interruptor del mundo que se va gestando en el libro. Es de este modo como los poemas consiguen retratar una doble memoria que se nutre con los sentimientos y las imágenes que se accionan frente al visionado, y que unen el recuerdo de aquello que se ha visto sobre una pantalla con el recuerdo que despiertan las imágenes.

En la poesía cinematográfica de Juan Antonio Bermúdez, el vínculo entre experiencia y cine se plantea de una forma singular desde la propia división temática de la obra: como ya analizamos, el hecho de que cada capítulo tome el nombre de un cine relevante para el autor o la historia cinematográfica muestra una conexión directa entre la realidad y la ficción, entre la memoria cinéfila y la memoria personal del escritor. Bermúdez sitúa en el centro del recuerdo un amplio registro de películas europeas que han marcado su filmografía personal. De igual modo, el cine adquiere una gran relevancia no solo dentro de la obra, sino de la propia vida, y es por ello que Bermúdez no solo escribe sobre películas de Chaplin, Lamorisse o Deren, pues su mirada se gira hacia la pantalla pero también encuadra el mundo real: en esta sesión continua, el lector acude a la memoria del autor, e igualmente es invocado para hacer una revisión de su propia memoria, de títulos fílmicos que nos llevan de la mano hacia conflictos sociales y emocionales de la clase media, de manera que la memoria cinéfila, pero también la memoria histórica con una afilada conciencia social, toman el protagonismo.

En la poesía de Víctor Jiménez la percepción nostálgica sobre la propia vida es incluso más palpable que en las otras obras. *La mesa italiana* se presenta como un ejercicio de memoria en el que el cine impulsa al autor a recordar lo vivido y a compartir su propia experiencia, reforzando el vínculo entre la vida y la ficción cinéfila: la infancia, la melancolía de los barrios de Sevilla, el amor y el recuerdo como un territorio sagrado al que volver, sobre el que escribir. Una amplia selección de películas clásicas, pero también actuales, nos muestran que escribir sobre cine no es solo recoger entre las páginas a autores como Vittorio de Sica, Álex de la Iglesia o Alfred Hitchcock: hablar de cine supone, a veces, dejar que las narraciones cinematográficas se conviertan en el vehículo que nos orienta hacia una historia personal, como sucede en la obra de Jiménez, donde la vulnerable frontera que separa el recuerdo de lo vivido con el recuerdo de lo imaginado es apenas perceptible. Como comprobamos en su poema “Pregúntale al viento”, el poeta plantea el distanciamiento entre autor, personaje y película, enfatizando la dificultad que supone separar lo estrictamente real de lo imaginario, lo imaginario del recuerdo, la memoria fílmica de la memoria del autor. Desde esta premisa, el cine se convierte en el nexo entre el recuerdo y la vida, entre la ficción de la gran pantalla y la ficción que puede operar en el texto. Poesía y séptimo arte o vida y ficción se buscan hasta confundirse, permitiendo que el autor juegue con ambos mundos y no se decante por ninguno de ellos, sino que cree uno nuevo donde se evidencia una doble memoria, o quizás una doble ficción.

Nos referimos a una memoria cinematográfica que centra su mirada en el plano fílmico en la obra de Ana Isabel Conejo, Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva, y en Joaquín Pérez Azaústre. Los autores recrean películas, escenas, diálogos y rostros de actores y actrices que vuelven a cobrar vida entre las páginas de los poemarios. Aunque vida y poesía a veces se encuentren, el recuerdo tiende más al homenaje fílmico que acentúa la nostalgia sobre determinados protagonistas y títulos mayoritariamente clásicos: películas y protagonistas del cine estadounidense del siglo XX —aunque también haya otros más recientes y de diferentes procedencias— son vistos desde los ojos del presente, desde autores que reivindican la memoria cinematográfica, al igual que se identifican a sí mismos a partir de las películas que han formado parte de sus vidas. En este sentido, aunque la experiencia fílmica se presente de diversas formas en los citados poemarios, y aunque la memoria se focalice sobre un determinado tipo de cine, o sobre protagonistas

concretos de nuestra historia cinematográfica, debemos aludir nuevamente a la teoría de la recepción para recalcar el papel fundamental que posee el espectador de cine, cuyo papel es más activo aún en el ámbito de la poesía cinematográfica: advertimos espectadores que se convierten también en creadores, que no se limitan a adoptar un papel pasivo, sino que reflexionan sobre las películas, seleccionando aquellos aspectos que más les impactan, aquellos protagonistas o historias que logran trascender e immortalizarse doblemente, a través de la pantalla y de la literatura. Estos espectadores, que adquieren una posición activa, exponen también los títulos, actores y directores que predominan en la memoria del público, de modo que el recuerdo fílmico actúa como base y como nexo entre poemas, propiciando que la experiencia fílmica y la experiencia personal se retroalimenten, en mayor o menor grado, y desemboquen en una obra que tiene un carácter independiente, que habla por sí misma y contiene retazos de la historia cinematográfica y de la historia personal de aquellos que la reescriben.

En los poemarios que tienden hacia el homenaje cinematográfico o que muestran una mirada menos intimista, como manifiestan *Rostros*, *Babilonia mon amour* o *Poemas para ser leídos en un centro comercial*, así como en aquellos casos donde predomina el halo de mitomanía y el ensalzamiento del cine clásico y sus estrellas protagonistas, confirma los postulados de la teoría de la memoria colectiva y la configuración de sociedades que revelan una profunda nostalgia por la tradición, y que persiguen la creación de vínculos, de lazos comunes.

Cada uno de los poemarios analizados evidencian diversas maneras de aproximarse al cine y de hablar sobre cine, y constituyen diferentes manifestaciones del vínculo entre la propia memoria y la memoria cinematográfica. Si bien es cierto que cine y poesía mantienen un fuerte vínculo hasta nuestros días, una novedad latente es el uso de las películas como un elemento moldeador de la memoria sentimental, donde el séptimo arte no solo se posiciona en los poemarios desde una mirada fascinada del presente, sino que aparece como parte de la experiencia vital de los poetas. La propia vida se adhiere a la experiencia cinematográfica y ambas dan lugar a los versos: poemas donde el cine tienen un mayor peso, donde el recuerdo de aquello que se ha visto con aquello que se ha vivido puede confundirse, no solo para quien lee lo lee, sino también para quien lo escribe. Cerrando el círculo de la memoria, cabe preguntarse quién sería capaz de

discernir entre el recuerdo y el recuerdo de un recuerdo, sea espectador, poeta o ambas cosas al mismo tiempo.

4. ANÁLISIS COMPARATIVO CON OTROS POEMARIOS DEL NUEVO MILENIO

El análisis de cada una de las obras que han formado parte de nuestro objeto de investigación ofrece una perspectiva general sobre el estado actual de la poesía con temática cinematográfica escrita en español: sabemos, a partir de nuestros siete autores seleccionados, que el cine ha evolucionado de una manera vertiginosa a lo largo del siglo XX, tanto en sus procedimientos técnicos como en la manera en la que el público accede él. Esta nueva manera de convivir con el cine y de consumirlo, como era inevitable, también ha trascendido al ámbito poético: la poesía ha ido reflejando estos cambios, reconduciendo el hechizo inicial de la mirada infantil de los poetas, deslumbrados ante la gran pantalla, hacia una mirada de madurez que asume el séptimo arte como algo cotidiano. A pesar de que continúe la producción de poemas alrededor de actores o actrices clásicos, escritos desde una nostalgia presente, se introducen nuevos enfoques, nuevos temas, nuevos contenidos.

Si esta parece ser la tendencia que observamos en las obras monográficas seleccionadas, queremos ampliar nuestro campo de visión hacia otros autores y autoras actuales que también introducen el cine en sus versos —aunque no le dediquen poemarios monográficos— o que, en el caso de hacerlo, por problemas de espacio y operatividad del estudio, no hemos podido contemplar en el corpus central. En este sentido, hemos utilizado el mismo criterio aplicado para el análisis de los siete poemarios principales del estudio: la selección de los siguientes fragmentos, en los que hay una clara alusión al séptimo arte, acoge aquellos textos escritos a partir del año 2000, momento en el que se detienen las antologías y las principales selecciones poéticas sobre cine. Además de esta nueva aportación, volveremos sobre aquellos textos previos, ubicados en el siglo XX, lo que nos permitirá realizar una comparación global que confirme las tendencias actuales y la evolución de la poesía cinematográfica en español desde sus inicios hasta el momento presente. Igualmente, los puntos básicos que vertebrarán esta comparación serán los mismos que utilizamos en el apartado anterior.

Los nuevos fragmentos seleccionados que aportaremos en este análisis comparativo son textos que, aludiendo al séptimo arte o incluyendo referencias

cinematográficas en sus versos, pertenecen a autores cuyas obras se han publicado a partir del año 2000. Nos referimos a los poemas y poemarios de los siguientes escritores: Manuel Vilas, Agustín Fernández Mallo, Raúl Quito, Pablo Velasco, Andrés Neuman, Diego Álvarez Miguel, Raque Lanseros, Miguel del Barrio Donaire, Sergio C. Fanjul, Josep María Rodríguez, Luis García Montero, Alejandro Simón Partal, José Luis González Vera, Juan Cobos Wilkins, Luis Alberto de Cuenca, Isabel García Mellado, Antonio Praena, Juan Domingo Aguilar, Alberto Escabias y Emma Villazón. Incluiremos, de igual modo, textos de los poemarios cinéfilos de G. Luna Pérez Gastón, Julia Piera, David Jou, Joaquín Juan Penalva y Lidia Bravo. También tendrán cabida poemas publicados en el fanzine del MaF (Málaga de Festival), titulado *MacGuffins*, editado de manera anual entre el 2014 y el 2018 con poemas de Adriana Schlittler, Ben Clark, Laura Franco, Estanislao M. Orozco, David Leo, Mar López Algaba, Cristian Alcaraz, Sonia Márpez, Alejandro Robles, Isabel Bono y Jorge Villalobos. Cada uno de los cinco números publicados han estado dirigidos a una temática concreta, desde el cine español (2014), cine europeo (2015), cine de ciencia ficción y terror (2016) o el palmarés de cine de Málaga (2017), al cine de la Transición (2018). Además de poemas, se incluyen ilustraciones y textos en prosa que giran alrededor de la temática establecida en cada número.

Siguiendo con los puntos establecidos en el análisis de poemarios monográficos, situaremos los fragmentos de poemas de los autores mencionados en aquel apartado que mejor los ilustre, de modo que podamos obtener una perspectiva clara sobre la tendencia actual de la poesía con temática cinematográfica. A continuación, a partir de esta clasificación, realizaremos el análisis comparativo entre estos poemas y los siete que componen nuestro corpus central, escritos en el Nuevo Milenio, así como sus similitudes y diferencias con respecto a la poesía publicada de manera previa a esta etapa.

4.1. Referentes cinematográficos: el *star system* clásico de Hollywood frente al cine independiente

Manuel Vilas

“No quieren irse”

Hay mucha gente que no quiere morir:

(...)

Barack Obama, Fidel Castro, Clint Eastwood,

Lady Gaga, Paris-Hilton, Robert Redford,

Gabriel García Márquez,

no quieren morir.

Sin embargo, morirán.

Steven Spielberg, Brad Pitt, Mario Vargas Llosa,

George Bush, Paul Auster, Carlos Slim, Joanne Rowling,

tampoco quieren morir.

No aceptarán el hecho de su desaparición:

Furia, se pondrán furioso.

La furia de los niños contra las estrictas tinieblas.

Angelina Jolie, Keith Richards, Antonio Banderas,

Sharon Stone, Bill Clinton, Tom Cruise,

morirán, un día lo anunciará la televisión.

(*Gran Vilas*, 2012: 67-68)

Manuel del Barrio Donaire: Fragmentos de *Alguien que no sea yo* (2011)

“El Pepe Botella, por ejemplo”

otro ron con Coca-Cola, David Fincher, Luis Buñuel,

oyes la conjetura de Goldbach, algo de José Ángel Valente,
oyes el ruido que hace el universo al expandirse.

(2011: 29)

“Wakarimasen o lo que sea”

compro cómics de Jiro Taniguchi,
veo películas de Kurosawa.

(2011: 44)

“Sábado”

Paso la tarde del sábado jugando a la *play*
y viendo *Lost in traslation* por cuarta o quinta vez
mientras pienso que debería dejarme de gilipollices
y escribir.

(2011: 48)

“El algodón (no) engaña”

me cubro, me pongo una camiseta de manga corta
con la imagen de un stormtrooper de *Star Wars* en el pecho,
algo friki que me oculte, algo que hable por mí,
que me presente y le diga a los transeúntes cómo soy
a varios metros de distancia.

(2011: 53)

Ben Clark

“Españolada”

La película está a punto de comenzar y las últimas
siluetas se disculpan, y hay quien tose, quien comenta
algo que no tiene nada que ver con esta película
sino con otra y silencio, por favor, por fin. Comienza.

Todo ocurre en Madrid (no hay que extrañarse),

y la protagonista es guapa y joven

(...)

¿Por qué empecé a decir que erais muy malas?

¿Por qué empecé a citar a autores suecos,

a daneses muy raros y a rusos?

(...)

Y ahora el cine español es diferente

y se parece más al cine “bueno”,

y cada vez son más raras las cosas que me recuerdan

a nuestros buenos ratos viendo una españolada.

(MacGuffins, 2014: 11-13)

Antonio Praena

“Cine iraní”

Igual que en la película de Abbas

Kiarostami,

todo está dicho donde nada

se intenta demostrar.

(...)

Seré tan parco

como su cámara sin filtros:

está en la de los otros nuestra muerte,

en ella nos lloramos y lloramos

el llanto de llorarla

(Yo he querido ser grúa muchas veces, 2013: 68)

David Jou: Fragmentos de *Los ojos del halcón maltés* (2002)

“Al final de la escapada. *Jean-Luc Godard*”

Los adoquines, ciertamente, no son el mejor lecho,

ni el medio de calle es buen lugar donde caer,

ni un tiro en la espalda es una caricia,

pero sirven para morir,

para dejar este mundo,

para dejar atrás tantos coches robados,

tanto tabaco frío,

tantas camas de ocasión y tantas efímeras muchachas.

(...)

Por esto,

correr por la calle con una bala en el cuerpo,

a tientas, tropezando,

apoyándose en los coches para retomar aliento
y ganar tiempo para unos pasos más,
es como correr hacia el único amor que nos queda:
la caída en la nada,
la muerte de verdad,
el auténtico final de la escapada.

(2002: 38)

“Casablanca. *Humphrey Bogart e Ingrid Bergman*”

La niebla, el marido, el avión: ¡qué triple lejanía nos separa!
¡Otra vez la soledad, amarga!

Volver al esmóquing blanco, al club nocturno,
a la mirada fría y al aspecto taciturno:
¿qué más queda?
(...)
Será tarde, demasiado tarde:
los maridos se eternizan, las mujeres envejecen
y los enamorados quedamos en un raro mundo aparte
donde el paraíso —¡qué cruel— es solo el peso
de recordar París y un beso, solo un beso.

(2002: 53)

4.2. La poesía que rinde homenaje al cine: actores, actrices, personajes, directores, compositores, productores y géneros cinematográficos

Manuel Vilas

“El españoletto”

Sueño con el aniquilamiento

de la vida peninsular tal como la conocemos,

sueño con el delirio final de todos nosotros,

los ancianos españoles,

muertos de miedo,

solo salvaría el Tren de Alta Velocidad,

y algunas películas de Buñuel y de Berlanga.

(Gran Vilas, 2012: 77-79)

Manuel Vilas: Fragmentos de *El hundimiento* (2018)

“Estilo”

Exalta la vida de tus padres,

es lo mínimo que puedes hacer.

Pero hazlo con estilo.

No digas “ay, papá, cuánto te quiero”.

Eso es una mariconada imperdonable.

Una “hijoputez”, que diría Clint Eastwood.

Exalta la vida de tus padres, pero siempre con estilo.

(2018: 132-133)

“Berlín”

Y luego esa larga, incolmable apetencia
por destruirlo todo para ver cómo arde,
para ver en el fuego alguna clase de verdad.

Era grandioso. Era el Paraíso.

Niña, me creí Clint Eastwood *for a day*.

(2018: 33)

“España, un poeta inglés te odió”

Me acuerdo de lo que dijo Luis Buñuel de Hemingway,
dijo que si hubiera nacido en España sería un perfecto desconocido.

Lo dijo Buñuel, no yo.

Luis Buñuel: el español más irreductible del siglo pasado
increíblemente era español, es para morirse de risa.

Y Buñuel se reía mientras hablaba de Hemingway

(podéis ver el vídeo, está colgado en internet)

con una risa sonora, salvaje y triste, difunta.

(2018: 27)

Raquel Lanseros

“2059”

Soñaba un fin heroico de planetas en línea.
Cambiar por Rick mi puesto, quedarme en Casablanca
sumergirme en un lago junto a mi amante enfermo
caer como miliciana en una guerra.

(*Esta momentánea eternidad*, 2017: 133)

Antonio Jiménez Millán

“La casa de las palomas”

(Claudio Guerín, 1971)

Vuelves a ver
una vieja película española
de los años setenta:
Lucía Bosé y Ornella Muti
son la madre y la hija,
disputándose un hombre.
Solo cabe esperar
diálogos convencionales
—*qué egoístas sois los hombres*—,
música mentirosa de violines
y notas de guitarra.
Ya no hay ningún misterio
en el ventilador que mueve las cortinas,
en el roce velado de los cuerpos,
en las miradas previsibles.
(...)

Sabes muy bien que no tiene sentido
idealizar un sueño adolescente,
pero tampoco es fácil evitar la nostalgia.
Recuerda aquella frase que escuchaste
en una escena de Fellini:
Has crecido entre imágenes de la belleza antigua.
Recuerda cuántos años
perseguiste esa sombra:
la abstracción del deseo
en una habitación cerrada,
en cualquier paraíso imaginario.

(*Bilología, historia*, 2018: s.p.)

Antonio Jiménez Millán

“Sin novedad en el frente”

(Lewis Milestone, 1930)

La vio, de niña, en un cine de Granada.
Recordaría siempre
el barro en las trincheras y los gases tóxicos,
los cráteres de los obuses
que servían de refugio y de lugar
para el combate cuerpo a cuerpo,
los cercos de alambradas, los cadáveres,
los moribundos en el bosque.

(...)

Ella nunca entendió

por qué sus padres la llevaron

a ver esa película.

Me dijo que salió llorando de aquel cine.

Era tal vez una premonición:

pocos años más tarde,

mi madre fue testigo de un horror más cercano,

los gritos y las súplicas

de las mujeres en su misma calle,

frente al gobierno civil,

en los meses de guerra.

Entonces, ya eran otros

los que decían: a sus órdenes,

sin novedad en el frente.

(*Bilología, historia*, 2018: s.p.)

Alejandro Simón Partal

“IV”

Un director de cine quiso acabar con cien años de agonía.

En la premier de *Las leandras*, película protagonizada

por Rocío Dúrcal en 1969, el director

Eugenio Martín declaró:

“Yo siempre he hecho lo que me han encargado.

nunca he tenido un mundo propio

que me interesase sacar fuera”.

Todo un siglo de agonía en España

difuminado en un estreno de cine.

Todas las respuestas a los últimos años de casi todo

por un director que ya nadie recuerda.

La película tuvo un éxito muy moderado.

Rocío Dúrcal no murió de amor.

Ya nunca sabré si te gustaban sus canciones.

(*La fuerza viva*, 2017: 20)

Juan Cobos Wilkins

“Mater”

Estoy

para decirte, por ejemplo, *Matar a un ruiseñor* es tu película

favorita y habla de honestidad, de dignidad, de resistencia.

O vi también tus lágrimas cuando en *Los puentes de Madison*

la Streep roza temblando el pomo de la puerta

mas no la abre, no la abre y no baja del coche, no baja,
no se atreve a la felicidad.

(*Para qué la poesía*, 2011: s.p.)

Laura Franco

“James Dean y el protagonista de *El pico*”

—Y dígame, ¿cómo fueron sus comienzos?

—Empecé...

Decía que me gustaba el cine.

(...)

Decidir estudiar cine, por qué no.

Decidir especializarme en escribir guiones

sobre gente muerta.

No gente muerta común,

sino gente muerta famosa, intelectual.

Cuya muerte hubiera ocasionado

dramas intelectuales auténticos.

Elvis Presley, James Dean

o el protagonista de *El Pico*,

ya me entiende.

(*MacGuffins*, 2014: 19)

Estanislao M. Orozco

“El espíritu de la colmena”

Arrebato la vida secreta de las palabras

para volver al sur,

para volver a empezar

mi vida sin mí en el bosque animado.

Tierra, vacas y por fin amanece,

que no es poco.

(*MacGuffins*, 2014: 29)

David Leo

“Los peligros del VHS”

Cómo expresar esta tragedia en tinta:

esta tarde —¡Dios mío!— fui a borrar

Los amantes del círculo polar

y *Abre los ojos* —de la misma cinta—.

(...)

Al alba miraré lo que se hubiera

grabado encima, y quemaré la tele.

No estarán ya los pómulos de Fele

Martínez ni el tesón de Chete Lera.

Quizá he grabado un reality penoso,

el torneo provincial de lucha libre

o una peli tal vez de igual calibre...

Todo me da lo mismo, y no reposo

y no dejo ya —¡Oh, Dios!— para más inri

de pensar en la piel de Najwa Nimri.

(MacGuffins, 2014: 41)

Mar López Algaba

“Cinema Paradiso”

Busco el título de la última película proyectada
entre carteles de conciertos, publicidad y mascotas perdidas
que se amontonan, como piel muerta, sobre la fachada.
Debajo de un *Compro oro*, dentro de una urna que,
para mi sorpresa, aún no estalló en cristales,
se intuye en azules y sepias apagados: *Cinema Paradiso*.

Es entonces cuando miro las taquillas, cerradas de óxido y cadenas
y me siento como Totó esperando, noche tras noche,
que la ventana de Elena se abriera para él.

Quiero que me dejen entrar,
sentarme en sus butacas de terciopelo y ácaros,
impregnarme de su olvidado olor a palomitas,
escuchar el crujir del celuloide y llorar
mientras imagino sobre la pantalla vacía

todos los besos de película que no me dieron.

(*MacGuffins*, 2015: 9)

David Jou: Algunos fragmentos de *Los ojos del halcón maltés* (2002)

“*Tiempos modernos*. Charlie Chaplin”

Somos y seremos

—si nos distraemos—

piezas de máquina.

Cintas, cadenas, ruedas, engranajes,

cronómetros, montajes.

El hombre del bigote nos lo advertía con sus tics.

(2002: 19)

“*Manhattan*. Woody Allen”

Grandes gafas —y la mirada extraviada hasta que aparece una mujer—

tartamudez —acentuada en cuanto llega una mujer—,

y un frenético caudal de preguntas, como si cada mujer

fuera todos los interrogantes y todas las respuestas,

y el sexo fuera la clave definitiva del enigma del mundo,

y la muerte una pesadilla que se desvaneciera

en la consulta del psiquiatra.

(2002: 43)

“*El halcón maltés*. Humphrey Bogart”

Un lugar como este —el despacho de un detective—

destila tedio, sordidez, hedor de tabaco frío.

Lo puede iluminar, de vez en cuando,

la dorada transparencia de una botella de *whisky*,

y poco más

(2002: 49)

“*Cantando bajo la lluvia*. Grace Kelly/Herb Brown”

Si quien me ama me dijera que me ama,

por más que lloviera quisiera cantar,

salir,

bailar, dejar chorrear

todos los tejados sobre mí.

Bailaría un vals abrazado al agua,

ágil y delgada, de los canalones,

me enamoraría de tu silueta,

treparía luego a todos los faroles,

y al saltar haría claqué sobre la acera.

(2002: 80)

“Charlot”

Enamorado, deseado, atareado,

el vagabundo.

Aspira el perfume de una flor, recibe bofetadas,

crece en la mirada de las muchachas,

les sonrío tímidamente,

mueve el bigote de un lado a otro de la cara

(...)

Bastón y bombín: zapatos demasiado grandes,

pies demasiado abiertos, pasos demasiado rápidos,

habitante de intemperies y caminos

(2002: 92)

4.3. El cine como decorado

Manuel Vilas

“El IV Reich”

Nos gusta mucho otra película: *El hundimiento*,

los últimos días de Hitler en su magnífico búnquer,

la hemos visto mil veces, nos gusta su suicidio.

Es un suicidio de lujo, mucho mejor que los nuestros,

que están al caer, sí, porque queremos acabar ya con todo.

No le hacemos mal a nadie.

No somos proselitistas, sencillamente nos gusta el teatro.

Nos gusta ver esas películas, simplemente.

Nos gusta la marcialidad de esos tipos.

Parecen gente importante, hundiéndose.

Nosotros nos hundimos igual, pero no somos importantes, por eso vemos esos vídeos.

(*El hundimiento*, 2018: 121)

Agustín Fernández Mallo: Fragmentos de *Antibiótico* (2012)

Cuando abrió los ojos ya todas las catedrales estaban construidas, ya todas las películas de mala ciencia ficción estaban filmadas

(2012: 23)

Y antes de romperse produce vetas carnosas, simulacros de lágrimas en la copa,
y pongo *Taxi Driver*

Travis,

hay 3 Travis desmagnetizados

en mi VHS,

el de *Apocalypse now*,

—Saigón, mierda,

aún sigo solo en Saigón,

el de *Paris, Texas*,/

[.....]

el de *Taxi Driver*,/

—*are you talking to me?*

—*are you talking to me?*

ante un espejo

que no responde

(2012: 26-27)

Buster Keaton invirtió sus últimos años
en observar cómo giraba un tren eléctrico
en el desván de su casa,
con ojos de pez alumbraba los 2 raíles que la evolución,
en su genética imparable,
también había ido separando,
somos todos
extraños en un tren,
y los que no lo son es que duermen

(2012: 30)

la casa en domingo solo era un lugar donde se adensaban las voces,

conjeturas, pelis de Tarkovski

giro del pintalabios,

giro del giradiscos,

giro de cabeza Exorcista,

rotación de la Tierra

(2012: 40)

el período más feliz de mi vida concluyó

con mi imagen detenida en un espejo,

y en la mano un vaso de leche que no se reflejaba,

[pero esto ya casi salió en *Forrest gump*]

(2012: 65)

veníamos de ver *El desierto rojo* de Antonioni

en la membrana de la luz,

la otra membrana, la noche, vibraba muda

en el derramarse explícito del auto-cine

(2012: 75)

yo le explicaba a mi padre mis temores ante los versos, el ámbito de aplicación de los tensores, y él me dijo, *los que lo hemos pasado mal no tememos al futuro, volveremos a las patatas con sal*

y a la lámpara de carburo, todo esto solo es Brigitte Bardot es un desvío de autopista, hijo, solo eso. Después la muerte, y ya está

(2012: 79)

PROYECTO: coger la película *Viaje a Italia* de Rosellini, eliminarle todos los fotogramas en los que aparecen personas, montarla de nuevo, verla

(2012: 82)

Raúl Quito: Fragmentos de *Ruido blanco* (2012)

“Christine Chubbuck”

Un bucle: la secuencia en que Christine
mire a la cámara y pronuncia
sus últimas palabras, el instante
en que aprieta el gatillo: nunca acaba.

(...)

El encuadre lo es todo.

(2012: 18)

“Tectónica”

Fotografías de tu cuerpo, rotas/ y recompuestas al azar. Fragmentos/ de ti que ahora son un animal/
vigilando tus ojos. Una grieta/ dentro de las palabras. Una sima./ Podría congelar aquí la imagen,/ y que cesara todo el temblor.

(2012: 23)

“[Crash Dummy]”

A cámara lenta puedes ver cada uno de los ciento setenta fragmentos de cristal flotando en un instante sin gravedad. Piel que imita el tejido humano. Su fragilidad.

(2012: 26)

“Christine Chubbuck”

Aquellos ojos que nos miran ahora,
susurrando a la cámara:
por favor,
no dejes de grabar.

(2012: 39)

“[Imago]”

Resplandece de oscuridades el vientre de una estrella. Puedes verlo: cada veintitrés fotogramas se inserta uno velado. Puedes tocarme. La ciudad insecto zumba en los letreros luminosos. Los carteles publicitarios con el rostro difuminado de una actriz de cine mudo. El decorado es inmenso.

Las marionetas entrelazan sus hilos con la lluvia.

Primer plano de las manos de William Parsons. Fundido en negro.

(2012: 43)

Pablo Velasco

“7”

canción naif en la secuencia

de apertura de un *anime* posapocalíptico.

rosa intacta orbita en el desguace.

(*Patchwork* 2018: 34)

Andrés Neuman

“Ruidos equivocados”

Algunas cosas hacen

ruidos equivocados:

problemas de doblaje con el mundo.

(*Vivir de oído*, 2018: 48)

Sergio C. Fanjul

“El justo medio de las cosas”

La vida es muy doble y todo me aburre a la mitad: las películas, las novelas, las misas de doce, los árboles.

(*Inventario de invertebrados*, 2015: 48)

Isabel García Mellado

subir las escaleras, esperar en silencio, llorar porque tu cuerpo sabe más que tu mente

contarte un cuento nuevo, no creértelo

decorar otra cosa, hijos imaginarios, o querer convertirte en estrella de cine.

(*La casa de la cruz*, 2016: 35)

Adriana Schlittler

El amor sucedía mientras observábamos el mundo en las paredes.

(...)

Aprendimos que el origen era eso. Un cuarto oscuro.

La proyección de lo de fuera aconteciendo en la pared.

El mundo siendo

casi nosotros.

(MacGuffins, 2014: 5)

Jorge Villalobos

“Los aires difíciles”

[escena: Juan vuelve con Charo,

su amor del pasado que lo rechazó de joven.]

Miénteme, con tu labio y otros látigos.

Si no te importo, dime que me quieres

(...)

Ser feliz es vengarse de este mundo.

(...)

Prometer es volar, aunque nos duela.

Miénteme, de ti quiero hasta la herida.

(MacGuffins, 2017: 17)

Juan Domingo Aguilar

“American dream”

Dime por qué pisas el acelerador tan fuerte por las mañanas
si te quedaste aquí y la única carretera que conoces
es la que lleva de tu casa al polígono del Mercadona,
por qué huyes como si escondieras un fiambre en el coche
si el verdadero cadáver va conduciendo.

*

En tu casa no sonaba country, sino Mocedades.
Y lo más cerca que has estado de Texas,
fue cuando compraste un sombrero de cowboy en el chino.

(*La novicia*, 1, 2020: 11)

G. Luna Pérez Gastón: Fragmentos de *Making of* (2016)

“Está bien, la vida es una realidad. Las personas se pertenecen las unas a las otras porque es la única forma de conseguir la verdadera felicidad” (*Desayuno con diamantes*).

Escena primera, interior, nocturna.

—Buenas noches amor.

Dice ella sobre un primer plano del vacío.

La cama está mojada de cuerpos

que dan vueltas y se ignoran

en órbitas distantes y distintas.

(...)

Escena final, interior, día.

El café.

—Buenos días mi amor, dice ella.

Ambos, sentados frente a frente,
desayunan en silencio devorando crujientes epitafios.

(2016: 8-9)

“Tú me diste estas emociones, pero no me dijiste cómo usarlas” (*Frankenstein*).

La busco a la salida del cine.

No cambiaría por nada este momento.

La recojo y me la llevo,

Cogida por la cintura,

entre los álamos blancos del paseo central.

Ella está hecha con los olvidos

de todas las “Ellas” a las que amé.

Parece que la estoy viendo,

mitad Marilyn, toda Sofía

(...)

Doy gracias a todos los dioses por este día.

A Thomas Edison, a los Lumière,

a Berlanga, a Almodóvar, a Woody Allen,

a Tim Burton, a Coppola,

a Jim Jarmusch, a Hitchcock

(2016: 10)

“¿Dónde aprendió a besar así?” (*Con faldas y a lo loco*).

Cuando camina hacia mí

siento la música de seda de sus medias

y un repique de tacones me asalta desde dentro.

Tras la puerta del Ideal Cinema,

descubro que el vértigo es real en el plano picado.

(...)

Todo lo que soy, todo lo que sé, todo lo que ignoro,

lo cambio todo por ese momento, justo antes de...

¿Dónde has aprendido a besar así?

(2016: 13)

Julia Piera: Fragmentos de *Conversaciones con Mary Shelley* (2006)

Prólogo

1. La escena que anuncia el final de la película *Psicosis*, de Alfred Hitchcock, muestra al protagonista, Norman Bates, encaramado en el sillín de su celda. (...) Mientras de su cuerpo, o de sus ojos, emana el siguiente monólogo interior: "...Como si pudiera hacer algo más que estar sentada y observar, igual que esos pájaros disecados." (...) Bajo el correlato hitchcockiano de *Los pájaros*, la palabra acompaña al personaje principal en un movimiento sincrónico al periplo de los animales alados. De esta forma, mientras los pájaros bajan, se multiplican y se subdividen, el personaje disminuye y se desordena y la palabra bifurca. Distinguimos, en ese instante, una voz que alienta la reproducción de los pájaros y que reproduce, asimismo fragmentos del texto original del largometraje.

(...)

2. ¿Por qué el monstruo mató a la niña? Cuando el espectador de *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice, escucha esa pregunta susurrada en boca de la niña protagonista, se ubica inmediatamente en un espacio de fractura. (...) *Conversaciones con Mary Shelley* se compone de esos intercambios, de esas hablas múltiples traducidas como miniaturas reactivas. Ofrece un jeroglífico en pictogramas, una suerte de contra-imagen en forma de texto. (...) Proponemos retomar el mito de Frankenstein para "naturalizarlo". Los experimentos de creación de "seres vivos" se han presentado con frecuencia como manufacturas elaboradas con fragmentos de materia muerta.

(...)

3. Sueñan las ovejas con androides humanos despliega un escenario poético distópico. Allí, la palabra indaga en los difusos límites entre las especies humana y animal.

(2006: 7-12)

“Bajan los pájaros”

Bajan los pájaros.

Empiezan solo graznidos,
voraces como tormentas nórdicas,
cubren con negras tejas el cielo móvil.

(2006: 17)

“Revolotean”

Revolotean.

Que cesara la voz
sobre mí mientras vuelan,
que callaran sus gritos
e identificara el código
y fuera capaz de responder...
sabría
que hay otra voz
que alienta los brotes.

(2006: 20)

“¡...pero si no hay luna llena!”

Hay tantos y todos miran fuera.
Cuando salgo están. Esperan. No entiendo
por qué se fijan. Quisiera
poder abrir, una mañana. Abrir la puerta. Girar
la cabeza y pensar

que no son muchos, que no se paran
cuando mis piernas sí.
(...)
Alquilar sus ojos,
ver qué observan,
saber por qué madrugan y se instalan
a mirar
si la calle lleva aquí toda la noche
y nunca habló de lo que cruza su asfalto.

(2006: 22)

Lidia Bravo: Fragmento de *La muerte de Christopher Reeve*

Fue el día que murió Christopher Reeve
y yo acababa de empezar de cero
por más que ahora resulte tentador
partir por la mitad la coincidencia:
perder primero al héroe de niñez,
primer amor y luego,
como si no importara,
lo demás.
Que ya no me pillara aleteando
la noticia en el quiosco extranjero
—tanto final para una tarde sola—
sujetada con pinzas a un cordel,
latiendo allí,
como un corazón vivo
o un pájaro caído en una trampa
anterior al lenguaje,
la rojísima S salvadora
y Superman camino de los créditos.
Veinticinco años antes, salíamos
del cine de la mano
a toda prisa en dirección contraria
a un desfile de árboles muy altos

contra un cielo aún más alto,
a tope de color y de volumen
—no caigas en la trampa—:
tú podías pasar por esa calle,
y la calle, qué increíble,
se quedaría donde estaba,
quedarían atrás las escaleras,
el ascensor que iba al sexto piso.
Allí continuarían existiendo
al cerrarse la puerta de la casa.
Ser un descubrimiento en carne y hueso
y comprobar que el mundo estaba fuera,
cuerpo de niña ahora frontera en el espejo,
y yo entera sin mundo y ese momento exacto
disparando en el pecho.
De haber tocado fondo aquella niña
le habría arrancado un montón de tierra
a la palabra mar.
(...)
Ha llegado a la ciudad la extranjera
pero la calle, el ascensor, el piso,
no seguirán allí cuando cierre la puerta.
Todo se precipita, se va poniendo en pie,
—al final del pasillo, en el refugio,
peor que platillos volantes,
las cacerolas vacías que se dejó atrás su abuela—.
La realidad hace guiños, inesperada,
se la va inventando
o acaso coincide en todo con ella,
que sí, que sí, le sigue la corriente
y el tiempo va y se derrumba,
también es la extranjera que huye,
los dos son uno y lo mismo,
con el pasado, aturdido
y el futuro moribundo

atados al oráculo.

(2020: s.p.)

4.4. Complicidad entre el autor y el lector cinéfilo

Manuel del Barrio Donaire

“Gente así”

Me quedo dormido viendo el cine de Takeshi Kitano
y lo único que soy capaz de leer de la página 1 a la 257
son los cómics de Akira Toriyama.

(....)

Aseguran que la nueva película de Hana Makhmalbafte me va a encantar.

Tal vez sea por mi camiseta verde
con la cara de Bud Spencer serigrafiada
o por mis gafas gruesas de pasta
o por esta barba de tres días, no sé,
pero nunca aciertan.

(*Alguien que no sea yo*, 2011: 24-25)

Sergio C. Fanjul

“Atardecer *freelance*”

Veo mi reflejo en el televisor apagado:
un *remake* de Bergman rodado por Ozores.

(*Inventario de invertebrados*, 2015: 55)

Alejandro Simón Partal

“Mon père”

Mientras mi padre agoniza,
yo me pregunto en cuál
de estas buhardillas
vivirá Louis Garrel, un actor
que aspira a la gloria
y vive donde vive la gente con gloria.

Pienso en la belleza de Louis Garrel,
en su piel de verbena humilde
mientras pierdo a mi padre.

(*La fuerza viva*, 2017: 30)

Cristian Alcaraz

“Un hombre”

“Soñaba con que llegara el momento de tener una cita” (*It follows*).

Un hombre de dos cabezas tiembla
al otro lado de mi cama. Su boca es quiste
o muerte
como una fisura entre los dedos.

(...)

Me sopla en la barbilla mientras duermo. No deja
que nadie me lastime. Y yo pienso en su fuerza
y en sus golpes. Imaginaba así el miedo
o el amor.

(MacGuffins, 2016: 5)

Sonia Márpez

“No abras”

“El bien es solo una especie de reflexión sobre el mal” (*La posesión*, Andrzej Zulawski).

en la intimidad del hogar
fuimos bestias y aves de rapiña
nos vaciamos y llenamos enteros
nos retorcimos
nos destrozamos desde dentro
luego cada uno lamió las heridas del otro
hasta quedarnos en los huesos
decíamos no creer en nada
aunque rezábamos en la oscuridad
hacíamos ensayos frente al espejo
idealizando posibles vidas

(MacGuffins, 2016: 15)

Alejandro Robles

“10.000 km”

No voy a medir con una cinta métrica

la distancia que nos separa.

(...)

No voy a mover el culo

por una webcam como una bailarina de striptease

con las luces oscuras, el pelo revuelto

siendo mirada por hombres virtuales

que detectan el más mínimo movimiento.

(MacGuffins, 2017: 12)

Isabel Bono

“A cambio de nada”

“Siempre luego, pero luego nunca” Luismi, en *A cambio de nada* (Daniel Guzmán).

la vida

su avaricia sin propósito

sus nidos artificiales

seguir vivos *porquesí*

porque estamos vivos

y la vida

¿para cuándo?

(MacGuffins, 2017: 13)

Antonio Jiménez Millán

“Un bufete”

(The Girlfriend Experience)

Trabaja en un bufete de abogados,
el de mayor prestigio en la ciudad.
Está haciendo las prácticas,
mientras termina la carrera de Derecho.

Una mañana gris
—los amplios ventanales solo son
una lámina escueta del invierno—,
recibe un sobre con fotografías.
En ellas se desnuda poco a poco,
se mira en un espejo,
le cae el pelo suelto por la espalda,
va cogiendo posturas más obscenas.
Es una habitación fría y aséptica
como estas oficinas donde ahora
busca un refugio, y gime, y se pregunta
cuándo hizo la reserva en ese hotel,
con quién se había citado.

Se siente vigilada:
le acechan a la vez el objetivo
de una cámara oculta
y los efectos de una doble vida.

(Biología, historia, 2018: s.p.)

Antonio Praena

“21 gramos”

En el cartel de la película
se dice que en la hora de la muerte,
en el momento vivo del morir,
este es el peso que perdemos:
21 gramos.

El peso de un paquete de Fortuna,
el peso del bluetooth que me delata,
el peso de mis gafas con cristales
al aire: exactamente
el peso muy humilde de una especie
de pájaros que vive en nuestros ojos
y solo con la muerte ha de mirarse.

(Yo he querido ser grúa muchas veces, 2013: 69)

Joaquín Juan Penalva: Fragmentos de *Cronología de Tarkovski* (2018)

“Los cuatro sueños de Iván”

La infancia de Iván
duerme entre las hojas
caídas,
en el silencio
de un bosque
de abedules
que contempla triste
cuanto ocurre
a las orillas
del Dnièper.

(2018: 23)

“Doctor Kelvin”

Regresas de la muerte
pero ya no eres tú:
abandonas el mundo
de las sombras
convertida en una de ellas,
vestida con tus despojos...
sombras al cabo.

(...)

Ya no te llamas Hari;

ahora,

tu nombre es Solaris.

Y, sin embargo,

¿por qué te sigo amando?,

¿por qué me recuerdas

tanto a ella?

(2018: 33)

“La madre”

Los versos del padre,
Arseni,
hablan de lo perdido;
(...)
Tienes el rostro
de mi madre
(...)
El viento
de nuevo
regresa a la infancia:
secretos de mujeres,
niño en el espejo
tu mano sobre el fuego,
muere la luz,
el sueño de un bebé,
joyas prestadas,
sacrificio de un gallo...

(2018: 35-37)

Emma Villazón: Fragmentos de *Lumbre de ciervos* (2013)**“Desde las lilas”**

árboles largamente doblados
por un ventarrón que arrastra
una enorme sombra de recuerdo
(...)
pero cuál es el prado desde donde empieza
a germinar todo —hasta las cejas de
ella?
(...)

aunque sabedores de que a veces también hablamos, Andrei,
hablamos como las horas, la lluvia, lo inverso
o lobos púrpuras de pasos intocables.

A A. Tarkovski, desde El espejo, 1975

(2013: s.p.)

“Parlamento”

No se aleja quien nunca se va,
sale por la puerta real o irreal
y se despide en tono de lluvia ascendente o pájaro.
Nadie parte fácilmente y quizás nunca del todo
de instancias mayores, sobre todo
del lugar de origen, de esa torre ambigua
y amenazadora, siempre hambrienta de sueños idénticos.

(2013: s.p.)

Alberto Escabias

“Eternal Sunshine of the Spotless Mind”

La vida nos debía
un diálogo sediento
de lágrimas victoriosas,
dispuestas
por fin
a abandonar ausencias.

Fuimos Pompeya
cubierta de nieve,
pero ninguna tragedia
pudo sepultar nuestro amor.

(*Disparo de nieve*, 2016: 97)

4.5. La pérdida del cine como lugar de encuentro

Diego Álvarez Miguel

“[Yo era chiquitín]”

Yo era chiquitín tenía 6 años tenía 26 años y estaba recordando el regazo duro de mi madre en el cine mientras corría los callejones pateando reyes pateando las esquinas ensombrecidas de orín pateando las avenidas negras mientras pensaba en la nieve de mi infancia.

(Meh, 2017: 13)

Raquel Lanseros

“Locus amoenus”

restaurantes, gimnasios, salones de belleza,
visite los famosos multicines Arcadia,
podrá usted compartir palomitas
en el mismo lugar donde se amaron
bucólicos pastores de mirada extasiada.

(Esta momentánea eternidad, 2017: 39)

Luis Alberto de Cuenca

“Perfume permanente”

Creí que ya no estaba. Pero estaba.
Me refiero al perfume que dejaron
tus manos en las mías en el cine
en que las tuve por primera vez.

No hay diluvio en el mundo que lo borre.

Medio siglo después, he descubierto

que sigue agazapado entre mis manos.

Aunque tú ya no estés.

(*Bloc de otoño*, 2018: 138)

4.6. Juego de espejos: ficción y poesía

Manuel Vilas: Fragmentos de *Gran Vilas* (2012)

“Pasadizo”

Dile que era un seductor, un James Dean (...)

Te quiero, chico, dijo Vilas a la oscuridad,

eras *La muerte en Venecia*.

(2012: 65)

“The end”

Era noviembre del año 2051

y el escritor Manuel Vilas, agonizaba

en una habitación del hospital

La Paz de Madrid

(2012: 138)

4.7. La *femme fatale* y la mitomanía

Manuel Vilas

“Estocolmo”

Mi habitación del Hotel Terminus estaba llena de ángeles.

Era el mes de febrero y se puso a nevar con fuerza.

Alguien me llevó a ver la tumba de Greta Garbo,

una tumba perdida en mitad de la nieve.

(...)

Cerré los ojos y ella salió de la tumba convertida en una Virgen

llena de ángeles a sus pies, con dolorosas nubes en las manos,

hermosa y enfadada, aquella novia me habló:

“por qué quieres que vuelva a la vida de los hombres,

mira toda esa nieve, ahora es tuya, bébela,

bebe la nieve, bébela amor mío, estoy desnuda aquí,

cásate conmigo, con el fantasma; de nuestro amor

quedan los espectros junto a la nieve, *my Darling*;

oigo los coros de los niños muertos

y de las niñas rubias cantando en nuestra boda,

y háblame en español,

bésame desesperadamente y dime levántate y anda,

dile eso al amor corrompido bajo tierra, después del tiempo,

como un recién nacido, tan monstruoso

como tu cobardía ya lejana, ya también perdida”.

(*Gran Vilas*, 2012: 24-26)

David Jou: Fragmentos de *Los ojos del halcón maltés* (2002)

“La tentación vive arriba. *Marilyn Monroe*”

Este chorro impetuoso de aire caliente
que sube por los tobillos, por las rodillas, por los muslos,
este remolino de viento en el sexo,
es un placer nuevo: dejádmelo probar.

(...)

Contempladme, si lo deseáis:
mis piernas son esbeltas, mis pechos una mina de deseo;
mirad hasta donde podáis, y perdonad que os olvide

(2002: 68)

“Gilda. *Rita Hayworth*”

A mayor ocultación, mayor deseo: lo comprobaréis en seguida
—a ellos les enloquece.

(...)

El guante es negro y largo, casi hasta la axila.

La música empieza a sonar, cadenciosa.

El brazo, levantado, ondula a su ritmo:

dicen que las serpientes fascinan a sus víctimas

con este movimiento sinuoso,

y también con la fijeza de los ojos —cuando los miro,

los hombres se quedan pasmados, sin aliento.

(2002: 69-70)

Antonio Jiménez Millán

“Constance Dowling”

Cuentan que fue la amante de Elia Kazan,
que probó suerte en los teatros de Broadway
y se marchó de Hollywood en el cuarenta y siete,
dejando tras de sí una imagen discreta y elegante
de eterna secundaria, y poco más.

(...)

Llegó a Italia

una tibia mañana luminosa

y en poco tiempo fue un rostro conocido:

Città dolente, Duello senza onore,

Follie per l'Opera, La Strada finisce sul Fiume...

Aquella dura Italia de posguerra

le enseñaba una forma de buscar

la fuerza entre las ruinas

y la esperanza en la desolación.

Un día conoció a Cesare Pavese.

I'll always remember you, le dijo ella

pensando en el regreso.

Paseaban los dos por las colinas

de Santo Stefano Belbo,

y la frase sonó a melodrama antiguo.

Unos meses después, a finales de agosto,

encerrado en la habitación de un hotel de Turín

con los sobres de barbitúricos,

aún recordaría aquellos ojos

que fueron para él viento de marzo,

la tierra y el silencio,

la vida y el vacío,

sordo presagio de la muerte insomne.

(...)

Se retiró del cine, tuvo hijos,

seguramente la olvidaron todos.

Pero en sueños tal vez se repitieran

esas mismas palabras obsesivas:

vendrá la muerte, sí, tendrá tus ojos.

(*Clandestinidad*, 2011: s.p.)

4.8. Cine, poesía y memoria sentimental

Pablo Velasco

“1” (rainy days)

Navego en el *time-lapse* de mi memoria.

en el atardecer distorsionado de las cintas VHS.

en el *skyline* de ciudades por lo visto invisibles.

(*Patchwork*, 2018: 12)

Josep M. Rodríguez

“Fundido en negro”

Una cama vacía de hospital.

Así estas nubes blancas

y este sol

de sangre en la almohada.

/

La memoria te ha vuelto vulnerable

/

(La infancia es como un perro abandonado

al que solo

si ladra

le haces caso.)

(*Sangre seca*, 2017: 61)

Luis García Montero

“Las puertas cerradas”

Nosotros somos hoy el cine sin butacas,

la casa entre ruinas,

el portal donde estuvo el paraíso.

(*A puerta cerrada*, 2018: 71)

Juan Cobos Wilkins

“Sueño”

¿Qué he soñado mañana?

Con mi infancia tendida
como la mágica sábana del cine
oreándose a la luz de la Luna
y la oruga de seda.

(*Para qué la poesía*, 2011: s.p.)

4.9. Análisis comparativo y recapitulaciones

4.9.1. Los nuevos clásicos y el respeto por la tradición

A partir de estas categorías de análisis, es evidente que hay textos donde se cruzan diversos puntos, y que podríamos incluir en varios apartados al mismo tiempo. Sin embargo, el objetivo principal es hallar ejemplos que nos permitan estudiar cada uno de los apartados previamente propuestos en el análisis intrínseco de la investigación, aunque este nos sirva para realizar un análisis comparativo global entre los nuevos textos seleccionados, ubicados a partir del 2000, y aquellos que hemos estudiado hasta el momento. En torno al análisis, en el caso concreto del epígrafe que contempla los referentes cinematográficos presentes en los poemas, comprobamos que aquellos escritos a partir del Nuevo Milenio no eliminan a los referentes clásicos entre sus versos. Los nombres del *star system* clásico de Hollywood y del gran cine estadounidense de las últimas décadas, no se borran: Manuel Vilas ofrece una pasarela de intérpretes, escritores y celebridades que recorren Robert Redford, Brad Pitt, Steven Spielberg o Sharon Stone. David Jou, por su parte, incluso titula su poemario con una película clásica, *El halcón maltés* (1941), que ilustra la portada con una imagen de Humphrey Bogart —recurrente a lo largo de la obra—, y dedica diversos textos a películas de cine clásico, así como a sus intérpretes, como podemos apreciar en “*El halcón maltés*. Humphrey Bogart” (2002: 49). No obstante, estos clásicos se actualizan e incluyen referentes más próximos —que las generaciones más jóvenes podrían considerar ya los nuevos “clásicos del cine”— como evidencia Manuel del Barrio Donaire citando *Lost in Translation* (2011: 48) o *Star Wars* (2011: 53). Por su parte, otros referentes cercanos al cine europeo e independiente,

también están presentes: Barrio Donaire escribe sobre Luis Buñuel (2011: 29) o Kurosawa (2011: 44); Ben Clark ensalza el cine español, afirmando que “ahora el cine español es diferente/ y se parece más al cine “bueno” (*MacGuffins*, 2014: 11-13), y cuestionando el término actual de “españolada”; mientras que David Jou, al igual que dedica poemas a Bogart, también da cabida a películas más intimistas e independientes, como es el caso de *Al final de la escapada*, de Godard (2002: 38).

Desde el enfoque más amplio, los escritores del 27 se mostraban fascinados ante películas y cómicos del cine mudo, o ante las películas de los grandes cineastas del cine europeo, como Luis Buñuel, mientras que las siguientes décadas seguirán acogiendo textos de autores donde se recogen películas de ambas procedencias, aunque continúen creciendo, especialmente, los poemas en torno a los grandes clásicos de Hollywood y sus intérpretes, convertidos en mito. Por otro lado, si entre los autores de nuestro objeto de estudio se manifestaba una procedencia muy diversa de películas —Claudia Masin y Juan Antonio Bermúdez oscilaban hacia un cine más independiente, mientras que Ana Isabel Conejo, Joaquín Pérez Azaústre, Víctor Jiménez, Joaquín Juan Penalva y Luis Bagué tendían a un enfoque más clásico y hollywoodense, o abarcaban un espectro más amplio—, los poetas del Nuevo Milenio, indudablemente, mantienen esta tendencia. Es inevitable la inclusión de películas y referentes actuales, que especialmente se evidencia en las generaciones más jóvenes, como también podemos observar en textos incluidos en otros apartados (“10.000 km”, Alejandro Robles; “Un hombre”, Cristian Alcaraz; “Mon père”, Alejandro Simón Partal; “Gente así”, Manuel del Barrio Donaire; “Los aires difíciles”, Jorge Villalobos; “7”, Pablo Velasco; “Los peligros del VHS”, David Leo; “El espíritu de la colmena”, Estanislao M. Orozco). A pesar de ello, las nuevas generaciones no olvidan el respeto por la tradición que ya citábamos en apartados previos, el cual trasciende el ámbito de los referentes literarios y también acoge los referentes fílmicos (continúan los más clásicos, los ya indispensables, como Buñuel, Berlanga, *Casablanca*, James Dean, *Cinema Paradiso*, *Tiempos modernos*, *Mogambo*, *Cantando bajo la lluvia*, Buster Keaton, Brigitte Bardot, Rosellini, *Desayuno con diamantes*, *Los pájaros*, los Lumière o Tarkovski) aunque den forma a la creación de un imaginario colectivo más actual donde van incluyéndose nuevos nombres, nuevos títulos. Las nuevas voces de la poesía en español, de este modo, van convirtiendo en clásicos los títulos de las últimas décadas, sin dejar de lado esos nombres del cine clásico que no pierden su vigencia, ni en

la memoria colectiva ni en el reflejo que esta tiene dentro de la producción poética más actual.

4.9.2. Nuevos enfoques en el homenaje al séptimo arte

Si nos centramos en el poema como homenaje al cine, observaremos que la mayoría de los autores incluyen referencias cinematográficas en mayor o menor medida, pero no suelen construir un texto alrededor de esta mirada de fascinación. Es por ello que ahora podríamos encauzar la perspectiva de referencias explícitas en los textos que tienen un valor fundamental para entender su contenido. Acaso en la obra de David Jou (2002), cuyo enfoque monográfico evidencia una mayor cinefilia, comprobamos que los propios capítulos se dividen en diversos aspectos del séptimo arte alrededor de los cuales se edifican los versos: poemas sobre directores, actores o actrices, música y canciones o mitos y personajes. Así lo muestran los propios títulos, donde se adelanta, de manera explícita, el referente sobre el que versa el poema-homenaje: así, buscaremos directamente las referencias a películas que aparecerán en el contenido, sabiendo que vamos a leer sobre directores en “*Manhattan. Woody Allen*” (2002: 43); sobre intérpretes, en “*El halcón maltés. Humphrey Bogart*” (2002: 49); sobre música y canciones en “*Cantando bajo la lluvia. Grace Kelly/Herb Brown*” (2002: 80); o sobre personajes y mitos en “*Charlot*” (2002: 92).

El resto de los autores incluyen referencias que pueden tener un mayor o menor peso en el texto, pero suelen funcionar como imágenes que ayudan a aproximarse al lector y a sostener el contenido del poema, convirtiéndose en maneras de exponerse a sí mismos, de presentar una historia o condensar parte de lo que ese actor o actriz de referencia representan para el público. Sucede así en “IV”, de Simón Partal, que cose el contenido del texto alrededor de la película *Las leandras*, protagonizada por Rocío Dúrcal. Sin embargo, este poema aparentemente cinematográfico establece una referencia que actúa como hilo conductor de la relación del protagonista con su padre, narrada a lo largo del poemario, quien afirma: “Ya nunca sabré si te gustaban sus canciones” (2017: 20). El homenaje se hace patente en otros ejemplos en los que la presencia fílmica no es lo predominante, pero cuyo símbolo tiene un papel fundamental, como en “El españoletto”, de Manuel Vilas, que utiliza un tono desgarrador y humorístico al imaginar el

aniquilamiento del paisaje español, del cual “solo salvaría el Tren de Alta velocidad, / y algunas películas de Buñuel y de Berlanga” (2012: 77). La presencia de referentes fílmicos también cobra importancia en su obra *El hundimiento* (2018), donde el característico escenario que narra el autor, a propósito de su vida y su familia, choca con la figura recurrente de Clint Eastwood: “Una hijoputez, que diría Clint Eastwood” (132); “Era grandioso. Era el Paraíso./ Niña, me creí Clint Eastwood *for a day*” (33). Otras figuras, no obstante, enfrentan España con Inglaterra, como sucede en “España, un poeta inglés te odió” (27); o en “Luis Buñuel: el español más irreductible del siglo pasado/ increíblemente era español, es para morir de risa. / Y Buñuel se reía mientras hablaba de Hemingway” (27).

El homenaje, en otras ocasiones, hace que ciertos personajes y ciertas escenas reconocibles para el espectador se deslicen en el poema, tal y como muestra Raquel Lanseros: “Soñaba un fin heroico de planetas en línea. / Cambiar por Rick mi puesto, quedarme en Casablanca” (2017: 133). O como expone Cobos Wilkins, que se dirige a una segunda persona a quien invoca a partir de películas, de fotogramas explícitos, de aquellos valores que se representan y, a su vez, representan a la persona de la que habla: “*Matar a un ruiseñor* es tu película/ favorita y habla de honestidad, de dignidad, de resistencia./ O vi también tus lágrimas cuando en *Los puentes de Madison*/ la Streep roza temblando el pomo de la puerta” (2011: s.p.).

En los poemas que se incluyen en los homenajes del fanzine *MacGuffins*, los títulos anticipan un contenido cinematográfico que estará presente a lo largo del texto. En ellos, el cine aparece de manera constante y, sin perder el matiz de homenaje, la selección que realizan los poetas es también un modo de expresión, pues define sus gustos y sirve para conducir el contenido que no se detiene en las adulaciones al medio y a sus intérpretes, sino que se apoya en el séptimo arte para hablar de algo más: en “James Dean y el protagonista de *El pico*”, Laura Franco expone el amor por el cine y afirma “decidí estudiar cine, por qué no” (2014: 19); en “Los peligros del VHS”, David Leo muestra una sociedad contemporánea en la que un “reality penoso” puede borrar el contenido de la reliquia que supone el VHS y que, a su vez, contiene reliquias para su protagonista, como “*Los amantes del círculo polar*/ y *Abre los ojos*” (2014: 41); en “Cinema Paradiso”, Mar López Algaba recrea la magia del séptimo arte a partir de la nostalgia proyectada en la película, de la que rescata sensaciones, personajes, imágenes concretas que, asimismo,

suponen una vía de expresión: “y me siento como Totó esperando, noche tras noche,/ que la ventana de Elena se abriera para él./ Quiero que me dejen entrar/ (...) mientras imagino sobre la pantalla vacía/ todos los besos de película que no me dieron” (2015: 9); o en “El espíritu de la colmena” (2014: 29), Estanislao M. Orozco realiza un auténtico homenaje cinematográfico a partir de una sucesión de películas que se van encadenando a lo largo del texto, como son *Arrebato*, *La vida secreta de las palabras*, *El sur*, *Volver a empezar*, *Mi vida sin mí*, *El bosque animado*, *Tierra o Vacas*, y que podrían ofrecernos un retrato del propio autor, quien se muestra a sí mismo a partir de las referencias del texto y que también se nombra a sí mismo al citar las películas de Víctor Erice, Iván Zulueta, Isabel Coixet, Julio Medem, José Luis Garci o José Luis Cuerda.

Otros ejemplos de textos que anticipan el contenido cinematográfico desde el propio título son los poemas de *Biología, historia* (2018) de Antonio Jiménez Millán, dedicados a las obras fílmicas que dan nombre al poema, y cuya referencia a su director y año de estreno también aparecen como epígrafes del texto: “La casa de las Palomas” (Claudio Guerín, 1971) y “Sin novedad en el frente” (Lewis Milestone, 1930). En ambos casos, los versos no se detienen en el mero homenaje a las películas, sino que nos ofrecen un retrato del propio protagonista y de aquellas personas que se forman parte de ellos. De este modo, “La casa de las palomas” puede vincularse, fácilmente, con la memoria sentimental de quien escribe, que recuerda su propia vida a partir de las proyecciones, y que además incluye otras referencias cinéfilas, como a Fellini, a quien se nombra directamente en el texto. En “Sin novedad en el frente”, el poema se dirige a una mujer cuya identidad se revela al final, aunque en este caso también se aluda a la memoria vinculada a un cine de Granada, al recuerdo vivido entre las salas, como también al recuerdo amargo de la vida, más allá de ellas.

Desde la perspectiva de culto a ciertas películas o directores, podríamos incluir otros ejemplos que han formado parte de apartados distintos a este, como las obras *Conversaciones con Mary Shelley* (2006) —cuya obra se estructura en torno a tres referentes fílmicos, *Los pájaros*, *El espíritu de la colmena* y *Blade Runner*— o *Cronología de Tarkovski* (2018). No obstante, hemos considerado que estas obras servirían para ilustrar otros puntos más pertinentes del análisis comparativo. En el análisis intrínseco previo, donde indagábamos en el homenaje a aquellos intérpretes, personajes, directores y otras cuestiones cinéfilas presentes en los siete autores seleccionados para la

investigación, fijamos como apartado de estudio ciertos nombres que tenían un reflejo explícito en el contenido del poema, o que se convertían en protagonistas del mismo. Por un lado, *La vista* y *Lo intacto* contenían menor cantidad de referentes explícitos, al igual que en *Sesión continua en el Salon Indien*, donde se introducen algunos textos de culto directo a algunos personajes o películas, como en “Jonás” (2015: 39), de la película *Jonás, que cumplirá los 25 en el año 2000*; “Charabia” (2015: 33), de *Tiempos modernos*; o “Hulot, querido tío”, de *Mon oncle*. En *La mesa italiana*, por su parte, la referencia cinematográfica se evidencia a partir del propio título, como en “Con las botas puestas” (2015: 83), pero también impregna el contenido, donde se habla de amor sobre un trasfondo cinematográfico. Los referentes explícitos, tanto en el título como en el contenido, son constantes en *Babilonia, mon amour* y en *Rostros*, cuyos versos giran en torno a géneros, intérpretes, personajes, directores, productores y compositores, en el primer caso; en torno a actores y actrices, en el segundo. En *Rostros*, Ana Isabel Conejo no se limita a introducir una referencia a Bogart sino que, de manera análoga al *modus operandi* que emplea David Jou, retrata la figura del actor a partir del mito creado, dándole forma al poema, de manera íntegra, a partir de su imagen: “Te imagino a la luz de una lámpara verde,/ fumándote la noche” (2007: 9). En *Babilonia, mon amour*, del mismo modo, el *glamour* y la mitomanía impregnan la mirada nostálgica de Bagué y Penalva, que dedican poemas a géneros concretos, como al cine musical, al que se dirigen en “All that music” (2015: 39): “cantar bajo la lluvia,/ visitar alguna vez Brigadoon,/ emocionarse con *West Side Story*,/ acompañar a Judy Garland/ por un camino de baldosas amarillas”. A partir de una anécdota surgen poemas como “Billy Wilder vuelve a ver *La lista de Schindler*” (2015: s.p.), no menos alejado del enfoque de culto al cine y a sus creadores, en este caso en torno a Trueba y Wilder.

Conocemos la debilidad de Alberti por Keaton, Chaplin o Hardy, la devoción de los del 27 —y de autores posteriores, como Aquilino Duque— por el cine mudo, las salas de cine, el cinematógrafo y los procedimientos técnicos. Sabemos que, a partir de los años 50 y de manera posterior, con los novísimos, el encantamiento ante el cine no desaparece, pero los poetas se centran más en sus intérpretes y creadores que en el propio medio: lo hemos percibido en los poemas de Pacheco dedicados a Fellini, Bergman, Bresson, Buñuel o Pasolini; en los textos de Celaya consagrados a Bertini o a Charlot; en Martínez Sarrión y su homenaje a Yvonne de Carlo; en Gimferrer y el mito de las actrices, como

Ava Gardner, o del director Raoul Walsh; y, en el caso de muchas poetas, como Concha Méndez o Rosa Chacel, el estímulo creativo que supuso el cine, y que formó parte del contenido de sus textos de una manera natural. No se han perdido estos referentes del cine clásico ni tampoco sus creadores, convertidos en iconos, protagonistas de poemas o con un peso fundamental en ellos, pero se incluyen otros nuevos, al igual que en el punto anterior: si el cine forma parte de la vida, con la misma naturalidad se incluyen en los poemas los protagonistas y las propias películas, ya sean clásicas o recientes, dando vida a Buñuel, Clint Eastwood, *Casablanca*, Rocío Dúrcal, Eugenio Martín, *Los puentes de Madison*, James Dean, *Mi vida sin mí*, *Los amantes del círculo polar*, Najwa Nimri o *Cinema Paradiso*, que abandonan la pantalla y son homenajeados desde la cotidianeidad del poema, desde la visión más actual, donde ya no aparece el cinematógrafo, pero conviven la urgencia de los *realitys* televisivos y la nostalgia de los VHS, o la imagen de Humphrey Bogart en el poema leído en el *ebook* que descansa junto a la pantalla del ordenador que se sitúa junto a la del móvil que se reposa frente a la pantalla del televisor que exhibe el catálogo de Netflix. Se trata, por tanto, de nuevas maneras de convivir con el cine y de rendirle tributo.

4.9.3. La nostalgia de las salas de cine

La pérdida de muchas salas de cine y el traslado del espacio cinematográfico al consumo en la esfera privada a través del multidispositivo, ha tenido su reflejo en el ámbito poético. Los poemas se han impregnado por la nostalgia de ese espacio tradicionalmente asociado a las grandes salas, donde se producían múltiples experiencias, desde las vivencias más íntimas a los encuentros sociales. Asistir al cine suponía una celebración, un momento único donde compartían espacio familias, parejas, amigos o desconocidos. Los primeros autores que escribieron sobre cine desde un poema, rendidos ante el descubrimiento cinematográfico, prestaron mayor atención al cinematógrafo que a la propia experiencia asociada al séptimo arte. No obstante, a partir de los años 50, advertimos textos que celebraban la asistencia al espacio fílmico, de la mano de autores como Pablo García Baena (“Palacio del Cinematógrafo”, 1958), Antonio Fernández Molina (“En el cine”, 1982), Javier Benítez (“Última sesión”, 1998) o Luis García Montero (“Miércoles, día del espectador”, 1998), y en los poemarios cinematográficos de

nuestro estudio, seguimos percibiendo textos que recogen este amor por las salas de cine, pero que van derivando hacia un enfoque de añoranza: así lo comprobamos en Joaquín Pérez Azaústre (“Operación Dragón, 2015) o Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva (“Operación Dragón” y “Las vírgenes suicidas”, 2005).

La experiencia cinematográfica se traslada al ámbito privado, desde donde se retrata en el ámbito escrito. Los poetas ya no solo hablan del cine en una gran sala, sino que lo ubican en el hogar, y escriben con naturalidad de aquellas películas que pueden visualizar una y otra vez desde la comodidad de casa, como apunta Manuel del Barrio Donaire cuando se fotografía a sí mismo entre los versos: “Por la tarde del sábado jugando a la play/ y viendo *Lost in traslation* por cuarta o quinta vez” (2011: 48). Fernández Mallo plantea otro espacio íntimo en “la casa en domingo solo era un lugar donde se adensaban las voces,/ conjeturas, pelis de Tarkovski” (2012: 40). O incluso, aparece la posibilidad de visualización a través de alguna plataforma digital, como expone Manuel Vilas cuando perfila a Buñuel hablando de Hemingway: “podéis ver el vídeo, está colgado en internet” (2018: 27). Desde este presente, David Leo plantea “los peligros del VHS”, un dispositivo que prácticamente se ha convertido en un objeto de coleccionista cinéfilo que, en el poema, contiene la imagen del pasado, y que apunta aquellas películas vistas que corren el peligro de ser borradas en cualquier momento (2014: 41).

El cambio en los hábitos de consumo cinematográfico ha redirigido muchos poemas hacia la nostalgia, como muestran algunos textos recientes. Diego Álvarez Miguel visualiza el cine cuando habla de su infancia: “Yo era chiquitín tenía 6 años tenía 26 años y estaba recordando el regazo duro de mi madre en el cine” (2017: 13); o de la infancia de otros, ya que puede ser la infancia de una madre, como muestra Jiménez Millán cuando escribe “La vio, de niña, en un cine de Granada” (2018: s.p.). Luis Alberto de Cuenca, por su parte, recuerda el amor: “Me refiero al perfume que dejaron/ tus manos en las mías en el cine” (2018: 138). Raquel Lanseros habla del espacio cinematográfico donde se han acumulado múltiples encuentros, como expone en “visite los famosos multicines Arcadia,/ podrá usted compartir palomitas/ en el mismo lugar donde se amaron/ bucólicos pastores de mirada extasiada” (2018: 39). A partir de estos textos, somos conscientes de la inclusión del cine más allá de sus referentes y el contenido de sus historias, y hablamos del cine, también, como un espacio en el que se asocian las

propias vivencias, un lugar en el que ha tenido lugar la vida, la infancia, la juventud, el amor y el desamor, el sabor que dejaron ciertas películas que nos marcaron para siempre.

4.9.4. La vida proyectada sobre el cine

Si un enfoque predomina en la poesía cinematográfica del Nuevo Milenio es la del cine como decorado, un telón de fondo sobre el que se proyecta la propia vida. Así lo muestra Manuel Vilas en *El hundimiento*, cuyo título extrae de la película homónima, reflejada en “El IV Reich”: “Nos gusta mucho otra película: *El hundimiento*,/ los últimos días de Hitler en su magnífico búnquer,/ la hemos visto mil veces, nos gusta su suicidio” (2018: 12). A partir de ese referente se teje, sin embargo, el entramado simbólico del poema, donde toman la palabra otros seres que también se hunden, pero no tienen la misma relevancia que los protagonistas cinematográficos: “Parecen gente importante, hundiéndose. / Nosotros nos hundimos igual, pero no somos importantes, por eso vemos esos vídeos” (2018: 12).

En *Antibiótico* (2012), Fernández Mallo sitúa los poemas sobre imágenes cinematográficas que se suceden a lo largo del poemario: “Cuando abrió los ojos (...) ya todas las películas de mala ciencia ficción estaban filmadas” (23); “hay 3 Travis desmagnetizados/ en mi VHS,/ el de *Apocalypse now*,/ el de *Paris, Texas*,/ el de *Taxi driver*” (26-27); “Buster Keaton invirtió sus últimos años/ en observar cómo giraba un tren eléctrico/ en el desván de su casa/ (...) somos todos/ extraños en un tren” (30); “la casa en domingo solo era un lugar donde se adensaban las voces,/ conjeturas, pelis de Tarkovski” (40); “veníamos de ver El desierto rojo de Antonioni” (75); “*todo esto solo es Brigitte Bardot es un desvío de autopista, hijo, solo eso. Después la muerte, y ya está*” (79); “PROYECTO: coger la película *Viaje a Italia* de Rosellini, eliminarle todos los fotogramas en los que aparecen personas” (82). Estas imágenes que evocan al cine, a las películas y a sus protagonistas, se disponen como un decorado, o como un elemento accesorio que a veces se extrae de la ficción para interactuar con las voces del texto, pasando a ser un componente más del poema, cobrando vida dentro del espectro de la realidad.

En *Ruido Blanco* (2012), el poder de la imagen es fundamental, pues el poemario se sostiene sobre numerosas imágenes que evidencian que “el encuadre lo es todo” (18). Controlarlas supone tener el control, ya que aparecen de manera reiterativa las cámaras, las escenas convertidas en fotografías, los carteles publicitarios, los planos, los intérpretes, el cine: “Fotografías de tu cuerpo, rotas/ (...) podría congelar aquí la imagen/ y que cesara todo el temblor” (23); “a cámara lenta puedes ver cada uno de los ciento setenta fragmentos de cristal flotando” (26); “susurrando a la cámara:/ por favor,/ no dejes de grabar” (39); “Los carteles publicitarios con el rostro difuminado de una actriz de cine mudo” (43).

Con una presencia permanente del séptimo arte encontramos *Making of* (2016), de G. Luna Pérez Gastón, y *Conversaciones con Mary Shelley* (2006), de Julia Piera. En el primer caso, Pérez Gastón da forma a un poemario con temática amorosa que se proyecta sobre películas fundamentalmente clásicas, ofreciendo una perspectiva muy similar a la que mostraba Víctor Jiménez en *La mesa italiana*, tanto en su temática, como en sus referencias y su enfoque. Las ilustraciones de Rafael Becerra acompañan cada uno de los textos, donde una pareja protagonista se ve envuelta en constantes citas cinéfilas —que encabezan los poemas— o entre imágenes e intérpretes. Así, una cita a *Desayuno con diamantes* da paso la imagen de una pareja al anochecer y al amanecer, con un enfoque no menos cinematográfico: “Escena final, interior, día./ El café./ —Buenos días mi amor, dice ella./ Ambos, sentados frente a frente,/ desayunan en silencio devorando crujientes epitafios (8-9). Otras veces, la escena sucede a la salida del cine, donde se da gracias a los dioses cinematográficos: “La busco a la salida del cine./ (...) Doy gracias a todos los dioses por este día./ A Thomas Edison, a los Lumière,/ a Berlanga, a Almodóvar, a Woody Allen,/ a Tim Burton, a Coppola,/ a Jim Jarmusch, a Hitchcock” (10). Mientras que, en otras ocasiones, la cita fílmica que encabeza el texto —de *Con faldas y a lo loco*— también se desliza en el interior del poema, siempre envuelto en un paisaje cinematográfico: “Tras la puerta del Ideal Cinema,/ descubro que el vértigo es real en el plano picado. (...) ¿Dónde has aprendido a besar así?” (13). En cuanto al libro de Julia Piera, las películas *Los pájaros*, *El espíritu de la colmena* y *Blade Runner* se corresponden con cada uno de los tres apartados en los que se divide el poemario: “Igual que los pájaros disecados” (17-28), “Conversaciones con Mary Shelley” (33- 47) y “Sueñan las ovejas con androides humanos” (53-68). Igualmente, destaca la mención a

Mary Shelley, autora de *Frankenstein*, cuyo personaje tiene un papel importante en la obra, pues la escritora plantea retomar el mito “para naturalizarlo”, como aclara en el prólogo (2006: 10). En estos tres apartados, estos referentes cinematográficos actúan como espejo de los poemas y sobre estas imágenes se disponen los versos, que en ocasiones se funden con propios fragmentos de los largometrajes; de igual modo, se convierte en símbolos y en instrumentos que la voz principal utiliza para explicarse, como se expone en el prólogo: “Bajo el correlato hitchcockiano de *Los pájaros*, la palabra acompaña al personaje principal en un movimiento sincrónico al periplo de los animales alados” (2006: 7). Sucede lo mismo con los siguientes apartados, donde se presentan diversos escenarios cinematográficos que ayudan a situar el poemario, en este caso, con una orientación mucho más reflexiva e intimista. La voz que aparece en los poemas aparece sumida en el ambiente de tensión propio de la película de Hitchcock, y en este espacio hostil busca su lugar, desde que alerta que “bajan los pájaros” (17), más tarde “revolotean” (20), deseando “que callaran sus gritos” (20), y buscando el aliento al exclamar “No entiendo/ por qué se fijan. Quisiera poder, una mañana. Abrir la puerta. Girar/ la cabeza y pensar/ que no son muchos, que no se paran/ cuando mis piernas sí” (22).

En *La muerte de Christopher Reeve*, el aparente carácter de homenaje que se despliega en el título de la obra se convierte, no obstante, en un símbolo de un poemario que se compone de un único texto extenso. Lidia Bravo coloca su inicio en el día del fallecimiento del conocido actor que dio vida a Superman: “Fue el día que murió Christopher Reeve/ y yo acababa de empezar de cero” (2020: s.p.). Este motivo anunciado por la voz poética, definida como “la extranjera”, coincide con el fin de una etapa de su vida identificada con la infancia, que da paso a una nueva vida y una nueva mirada hacia el mundo. Esta voz protagonista enlaza ambos sucesos y tiende un camino entre la realidad y la ficción, entre las imágenes de ese nuevo mundo inserto en la gran ciudad y las de su infancia, ambos cosidos a raíz de la pérdida, tal y como sostiene en los versos “perder primero al héroe de niñez,/ primer amor y luego,/ como si no importara,/ lo demás” (2020: s.p.). De este modo, un poemario que a priori podría haberse quedado en un homenaje a un intérprete cinematográfico, de nuevo, habla sobre aspectos que trascienden las películas, los intérpretes y el propio cine, y convierte la referencia cinematográfica en una palanca que acciona la obra y le da soporte, en una imagen que

establece el punto de encuentro entre la memoria y el presente, aunque se recuerde “la rojísima S salvadora/ y Superman camino de los créditos./ Veinticinco años antes, salíamos/ del cine de la mano”, y la voz protagonista busque ahora la heroína, la rojísima S salvadora, dentro de sí misma.

Otros textos seleccionados para ilustrar este apartado, no forman parte de poemarios cuyas referencias fílmicas son predominantes, pero podemos encontrar ciertas escenas donde la realidad se proyecta sobre el cine o sobre aspectos concretos relacionados con él, ya sea en la “canción naif en la secuencia/ de apertura de un anime posapocalíptico”, de Pablo Velasco (2018: 34); en los “problemas de doblaje con el mundo”, de Andrés Neuman (2018: 48); en “La vida es muy doble y todo me aburre a la mitad: las películas, las novelas, las misas de doce, los árboles”, de Sergio C. Fanjul (2015: 48); o en “subir las escaleras, esperar en silencio, llorar porque tu cuerpo sabe más que tu mente/ (...) o querer convertirte en estrella de cine”, de Isabel García Mellado (2016: 35). Sobre un decorado cinéfilo aparecen los poemas incluidos en *MacGuffins*, como cuando toma voz Adriana Schlittler, que muestra el amor proyectado en un poema donde se refleja la vida, imagen sobre imagen: “El amor sucedía mientras observábamos el mundo en las paredes./ (...) Aprendimos que el origen era eso. Un cuarto oscuro./ La proyección de lo de fuera aconteciendo en la pared” (2014: 5). De manera similar opera Jorge Villalobos, que sitúa el romance protagonista sobre la escena de *Los aires difíciles*, la cual aparece de manera explícita, entre corchetes: [escena: Juan vuelve con Charo,/ su amor del pasado que lo rechazó de joven.]/ Miénteme, con tu labio y otros látigos./ Si no te importo, dime que me quieres (2017: 17). De una manera sutil, Juan Domingo Aguilar esboza una escena de *road trip* fílmica donde las canciones *country*, los *cowboys* y el paisaje de Texas se topan de bruces con un ambiente mucho más alejado del “American dream” que da título al poema: las canciones de Mocedades, las carreteras de polígono o Mercadona. El contexto de película, en este caso, sirve para oponer la idílica ficción con la imagen aburrida y rutinaria en la que se ve inmersa la persona que se retrata en el poema, la cual podría identificarse fácilmente con cualquier lector.

En el análisis previo, comprobamos que en aquellas obras que rendían un homenaje más explícito al cine y donde el contenido cinematográfico tenía un peso mayoritario, como *Rostros* y *Babilonia, mon amour*, otros epígrafes temáticos también estaban presentes. Por ello, podríamos afirmar que incluso en los textos

fundamentalmente cinéfilos, hay un componente de personalización en el que el autor utiliza el cine como un elemento expresivo más: al escribir sobre cine, también es escribe sobre vivencias asociadas a este, se expresan gustos, ideas, referentes; en definitiva, hablar sobre el séptimo arte, como sobre cualquier otro aspecto que interese a los poetas, es también una forma de hablar sobre sí mismos. Ana Isabel Conejo dibuja los mitos del cine clásico sobre el poema y busca el verdadero rostro que hay tras ellos, pero esta elección también supone una expresión de sus propios referentes fílmicos, o de sus propias vivencias, de su memoria asociada al ámbito cinéfilo, donde estos intérpretes han tenido la suficiente relevancia como para introducirse en el mundo poético de la autora. Igual sucede cuando Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva dedican textos a películas como *Amélie*, *Las vírgenes suicidas*, *Acordes y desacuerdos* o a los directores de la Nouvelle Vague: desnudan sus referentes, señalan a otros para señalarse a sí mismos, nombrando aquello que han visto, pero permanece. También sucede cuando Juan Antonio Bermúdez mira hacia películas como *El largo viaje hacia la ira* para escribir poemas con un marcado tono social; cuando Masin parte de títulos como *La luna* para profundizar en los sentimientos más recónditos y desgarradores, indagando en la soledad, en el vacío o en la infancia; cuando Víctor Jiménez apunta a *Un grito en la oscuridad* para tratar temas tan personales como la memoria y la figura de su madre; o cuando lo hace Pérez Azaústre, que también señala el amor o señala a su familia en versos que toman en ocasiones nombre de película, como *Grandes esperanzas*.

El cine siempre ha sido una ventana que se abría ante los ojos de los espectadores mostrándoles un mundo casi infinito; al menos, mucho más amplio del que podrían llegar a ver y a vivir nunca por sí mismos. Desde esta ventana abierta también se asomaron con devoción los poetas del 27 y la fueron aceptando con naturalidad los poetas del 50 y los novísimos, generaciones que no dejaron de mirar a través de ella y de trasladar esta mirada hacia el texto. Ya se intuía esta tendencia en los poemas que, a partir de los años treinta y cuarenta, como afirmó Saval, evidencian que el cine se incorpora de manera natural a la literatura, incorporando imágenes y temas (2003b: 23), en aquellos textos ligados a la memoria que empiezan a tener cabida en autores como Martínez Sarrión y “El cine de los sábados”, en los poemas que hablan de amor, de cine, o de ambas cosas a la vez, como en “Bébetela”, de Luis Alberto de Cuenca, en la mirada nostálgica al cine y a la vida de Panero en “Tal como éramos”, o en las imágenes e identificadores culturales que aparecen

en “T & C” de Cobos Wilkins y “Skylines” de Castelló. Ya se intuía, o se continuaba percibiendo la estabilización de esta tendencia, en la cosmología poética que combina frecuentes alusiones a la ficción cinematográfica, como la construida en el poemario *La ciudad fronteriza* de Rosa Romojaro, o en los numerosos referentes y alusiones mitómanas al mundo ficticio vampírico, o al de *Star Wars* o *Blade Runner* —repetidos en la actualidad, como hemos advertido en textos recientes aportados en el estudio comparativo— que encajan en los poemas de manera natural, como señala Bagué en autores tales como Ana Merino, Raquel Llanseros, Jenaro Talens, Javier Egea o en la antología *Que la fuerza te acompañe*.

Los poetas han sabido integrar el cine como un elemento que aporta riqueza al texto, que acompaña su contenido y deja que la vida se muestre a través de él, pero no se sitúa en el poema de forma opaca. Incluso en los poemarios que dirigen una mirada monográfica hacia el cine, la tendencia actual muestra una combinación de ambos planos: realidad y ficción, vida y filmes, actores, actrices, películas, escenas y temáticas cinéfilas que emergen en el texto y se relacionan con sus protagonistas. Hablemos de poemarios monográficos sobre cine, de ejemplos que incluyen ciertas referencias en algunos poemas o que evidencian un trasfondo cinematográfico, lo evidente es que los rostros, los nombres y las imágenes que se extraen de la gran pantalla se fusionan con las imágenes, los rostros y los nombres que están fuera de ella, creando un universo único donde el lector avanza de una manera menos hostil que si penetrara en un espacio tan íntimo como el de un poema, reconociendo gestos, palabras, escenarios comunes, sabiéndose partícipe, sintiéndose cómplice.

4.9.5. Espacios comunes entre el autor y el lector cinéfilo

Como avanzábamos en el apartado previo, la inclusión de cine en el plano poético también puede situarse como un punto de conexión con el lector, con quien se establece una complicidad especial si este reconoce entre los versos lugares reconocibles, espacios ya visitados en la gran pantalla. La intimidad característica del poema no se pierde, aunque incluye herramientas —elementos cinematográficos— que hacen que el lector se sienta partícipe y se aleje del mero papel de observador. Por ello, si las

referencias cinéfilas llegan a ser percibidas por el lector, se crea un territorio común entre quien escribe y quien lee, convertido en cómplice del autor o autora.

Podemos apreciarlo en “Un bufete”, de Jiménez Millán (2018: s.p.), dedicado a la serie *The Girlfriend Experience*, cuyo texto nos ha resultado interesante incluir para apreciar una nueva tendencia temática en torno al mundo de las series, ya que este acapara un gran porcentaje del consumo audiovisual a nivel mundial. Quienes hayan visto sus episodios podrán establecer vínculos entre los versos, que reproducen escenas concretas y aluden a tramas específicas, y la propia ficción televisiva.

Por su parte, cuando Manuel del Barrio Donaire selecciona a ciertos creadores, también se define a sí mismo; y si el lector, por su parte, reconoce estos referentes, entiende al autor y asimila esta descripción, esta fotografía que nace de aquello que ve en la gran pantalla. El lector cómplice ya sabe a qué tipo de persona se refiere el poeta cuando habla de “Genteasí” (2011: 24-25), cuando afirma: “Me quedo dormido viendo el cine de Takeshi Kitano./ (...) Aseguran que la nueva película de Hana Makhmalbafte me va a encantar”; o cuando se dibuja “con la cara de Bud Spencer serigrafiada/ o por mis gafas gruesas de pasta/ o por esta barba de tres días, no sé”. Igual sucede en la referencia de “Atardecer *freelance*” de Fanjul, que en lugar de describir su imagen se perfila a sí mismo a través de una imagen fílmica: “un *remake* de Bergman rodado por Ozores” (2015: 55). Simón Partal, por su parte, utiliza una referencia cinematográfica para crear en el lector cómplice un marcado contraste entre la imagen de su padre, agonizando, y la percepción de la belleza y el éxito que envuelve a un actor francés: “un actor/ que aspira a la gloria/ y vive donde vive la gente con gloria./ Pienso en la belleza de Louis Garrel,/ en su piel de verbena humilde/ mientras pierdo a mi padre” (2017: 30).

En los poemas “Un hombre”, de Cristian Alcaraz, y “No abras”, de Sonia Márpez, incluidos en *MacGuffins*, las citas que encabezan el poema son la clave para percibir la referencia del texto. Aquellos que hayan visto las películas *It follows* o *La posesión*, sabrán reconocer el contenido lírico: “Un hombre de dos cabezas tiembla/ al otro lado de mi cama. Su boca es quiste/ o muerte” (2016: 5), como escribe Alcaraz en torno al filme de terror sobrenatural; o “en la intimidad del hogar/ fuimos bestias y aves de rapiña/ nos vaciamos y llenamos enteros” (2016: 15), como expresa Márpez, a partir

de la película de terror de Zulawski, situada en un ambiente asfixiante que se traslada al texto.

En otros poemas, no obstante, podemos reconocer una película desde su propio título, como sucede en “10.000 km”, de Alejandro Robles, “A cambio de nada”, de Isabel Bono —que también incluye una cita encabezando el poema—, “21 gramos”, de Antonio Praena, o “Eternal Sunshine of the Spotless Mind”, de Alberto Escabias. Pese a ello, no es suficiente con advertir en el título una referencia, sino que haber visualizado la película permitirá que el lector pueda sentirse realmente cómplice, y facilitará la comprensión del contenido de aquellos poemas que evocan ciertos aspectos y temas procedentes de la historia cinematográfica: sucede con la relación a distancia que se plantea en *10.000 km*, de la que expone Robles: “No voy a medir con cinta métrica/ la distancia que nos separa” (2017: 12); al igual que el vacío que extrae Isabel Bono en “seguir vivos *porquesí*/ porque estamos vivos” (2017: 13). Sucede, igualmente, en el poema de Praena: “En el cartel de la película/ se dice que en la hora de la muerte,/ en el momento vivo del morir,/ este es el peso que perdemos:/ 21 gramos” (2013: 69). Y, continuando un camino similar, sucede en el de Escabias, que recoge la esencia de una película que cabalga entre la memoria y el amor: “Fuimos Pompeya/ cubierta de nieve,/ pero ninguna tragedia/ pudo sepultar nuestro amor” (2016: 97).

El conocimiento de los referentes cinematográficos que evoca el poeta no solo puede facilitar o dificultar la comprensión del contenido o, dicho de otro modo, hacer al lector más o menos cómplice, sino que también puede provocar que despierte su interés o que no llame su atención en absoluto, condicionando la selección y lectura de la obra. Esto podría ocurrir con libros como *Cronología de Tarkovski*, donde su título ya acota al público objetivo y perfila un lector determinado que conoce al director y se encuentra motivado a leer poemas que hablan de él y sus películas. Aquí la obra apunta hacia una suerte de lector donde confluyen, al menos, dos intereses: por la poesía y por el cine, condensado en la figura de Tarkovski. En el poemario, Joaquín Juan Penalva, uno de los autores seleccionados para nuestro análisis central, recurre a la figura del cineasta ruso dedicándole diez poemas que enfocan tanto su vida como su obra, explorando el interior de sus películas y el universo emocional característico de sus trabajos: *La infancia de Iván*, *Andrei Rublev*, *Solaris*, *El espejo*, *Stalker*, *Nostalgia* y *Sacrificio*. En los fragmentos seleccionados en nuestro estudio, contemplamos un texto que apunta hacia *La infancia*

de Iván (“Los cuatro sueños de Iván”), a Solaris (“Doctor Kelvin”) y a los padres del director, que se mencionan en “La madre”, cuyas figuras también se proyectaron en las películas *El espejo*, *Stalker* y *Nostalgia*, donde tuvieron presencia algunos poemas de Arseni Aleksándrovich —padre del autor—, y donde se recurre con frecuencia a la imagen de la primogénita —especialmente, en *El espejo*—. Solo el lector cómplice sabría hallar así las referencias presentes en “La infancia de Iván/ duerme entre las hojas/ caídas,/ (...) a las orillas/ del Dnièper” (2018: 23), o las que se dirigen al doctor Kris Kelvin, al viaje interestelar al planeta Solaris y a la difunta esposa del protagonista: “Regresas de la muerte/ pero ya no eres tú/ (...) ahora,/ tu nombre es Solaris./ Y, sin embargo,/ ¿por qué te sigo amando?/ ¿por qué me recuerdas/ tanto a ella?” (2018: 33). Y solo aquellos que conozcan la vida y la obra del director sabrán qué hay detrás de “Los versos del padre,/ Arseni,/ hablan de lo perdido/ (...) Tienes el rostro de mi madre” (35) y acertarán a conectarlo con *El espejo*, una evocación hacia el recuerdo, la infancia, la relación con la madre —cuyo personaje es interpretado por la misma mujer que interpreta a la expareja, jugando así con los distintos tiempos del relato— y donde incluso aparece la voz de su padre Arseni recitando algunos poemas.

Desde otro enfoque, la poeta Emma Villazón presentaba *Lumbre de ciervos*, un título en el que, *a priori*, no se entrevé temática cinematográfica alguna. En los fragmentos rescatados, sin embargo, percibimos una dedicatoria a Tarkovski situada en “Desde las lilas”, que reza “A A. Tarkovski, desde *El espejo*”, así como una apelación en el interior de los propios versos: “aunque sabedores de que a veces también hablamos, andrei,/ hablamos como las horas, la lluvia, lo inverso/ o lobos púrpuras de pasos intocables” (2013: s.p.). Según la aportación de la investigadora Laura Montes Romera, Villazón plantea el regreso permanente al origen a través de la poesía, y tanto en la obra de la autora como en *El espejo*, ambos creadores trabajan con la figura de la madre, la imagen de la infancia y el regreso al origen que permite la sanación del trauma: ambas creaciones, la fílmica y la literaria, según Montes Romera, muestran una repetición constante, y es el espectador o lector cómplice quien tiene un papel crucial, pues se produce un reparto de la experiencia sensible que no sería completa sin su intervención (2020: s.p.). Aunque en el caso de Tarkovski se repitan imágenes, siempre hay elementos nuevos, y la sanación que se persigue y se desea tiene lugar a pesar de este continuo regreso que posibilita el avance, según Montes Romera (2020: s.p.). Desde esta mirada

tan intimista y reflexiva, contemplamos que las referencias cinematográficas no solo suponen un escenario visible de elementos que se plasman en el poema, como las alusiones directas a un autor o las evocaciones de una escena fílmica, sino que irrumpen en el texto aportando temas y procedimientos que, en este caso, la poeta extrae de la película para aplicar en el texto, donde emprende una búsqueda profundamente personal. Así sucede en “Parlamento”: “No se aleja quien nunca se va,/ Nadie parte fácilmente, y quizás nunca del todo,/ de instancias mayores, sobre todo/ del lugar de origen” (2013: s.p.).

Como ya avanzábamos en el apartado que aborda la complicidad entre el autor y el lector cinéfilo, correspondiente al análisis central de la investigación, el filtro del cine se coloca sobre la vida y sobre el poema, dando lugar a un nuevo espacio de interacción entre el autor y el lector. En el caso de los poemarios monográficos anteriormente estudiados, observamos dos delimitaciones claras a la hora de mostrar una referencia más o menos explícita: en *La vista*, *Lo intacto*, *Babilonia*, *mon amour* y *La mesa italiana*, comprobamos que los títulos recibían el nombre de obras cinematográficas en su mayoría, mientras que en *Rostros*, los actores y actrices daban título al poema; en otros casos, como *Sesión continua en el Salon Indien*, aunque no operaban de manera tan explícita, se ofrecían epígrafes donde se detallaba la procedencia fílmica, o se incluían referencias evidentes. Por último, *Poemas para ser leídos en un centro comercial* ofrecía variedad de títulos donde, a veces, los protagonistas eran actores, actrices, personajes o películas, mientras que en otras ocasiones no se mostraban títulos explícitos, aunque en su contenido hubiese referencias cinematográficas evidentes. Estas denominaciones, claras en sus referencias, guían de la mano a un lector que, sin embargo, en la mayoría de casos, debe hacer un trabajo posterior en el cuerpo del poema: es ahí donde se suele jugar con quien se enfrenta al texto, a quien se le señala en el título un camino, pero a quien se le entrega una mayor libertad posterior, pues es el encargado de hallar pistas, de reconocer nombres, escenarios, lugares de unión con la película y el universo cinéfilo.

Estos espacios creados entre los versos, donde el cine es un territorio común entre el lector y el autor del texto, se presentan del mismo modo en los últimos fragmentos propuestos: “10.000 km”, “A cambio de nada”, “21 gramos” ofrecen títulos cinematográficos explícitos, mientras que, en otros que nada tienen que ver con el cine, como “Atardecer freelance”, “Mon père” o “Genteasí”, las referencias fílmicas se

introducen para aportar imágenes reconocibles que ayudan a definir ciertos aspectos de la vida del poeta, o para aportar mayor poder visual a ciertas escenas.

Por otro lado, en “No abras” o “Un hombre”, son las citas que encabezan los versos las que ofrecen las referencias evidentes, mientras que los poemas de Emma Villazón y Joaquín Juan Penalva (a pesar del título del poemario) se suelen alejar de los títulos manifiestos o de las referencias directas en el texto, aunque asoman algunas pinceladas entre los versos que conectan el poema y reconducen la mirada del lector hacia las películas del cineasta. En todos los casos, no obstante, al contrario que los poemas que precedían a estos autores del Nuevo Milenio —más centrados en el homenaje cinematográfico y la devoción por aquellos rostros visibles del cine—, a pesar de la mayor o menor especificidad a partir del título planteado —pues encontramos diversos modos de titular un texto con contenido cinematográfico—, los poetas presentan un contenido que va más allá del mero homenaje y que trasciende el mundo cinematográfico, algo que puede alcanzar a cualquier lector, cinéfilo o no, aunque tan solo este lector cinéfilo al que aludimos, un lector que hemos calificado como cómplice, sabrá entender, percibiendo en los versos la presencia del contenido extraído del séptimo arte, o creado a partir de él.

4.9.6. El espejo del cine sobre el espejo del poema

Cine y poesía pueden ser un espejo de la vida, pero también de sus creadores. Por ello, en el poema cinematográfico, ¿dónde se sitúa el poema que refleja, al mismo tiempo, al creador y a aquello que se extrae de la gran pantalla? Aunque la autoficción lírica es un asunto complejo, como tratamos previamente, en el análisis intrínseco nos centramos en tres textos concretos donde los autores cuestionaban los límites entre la realidad y la ficción de manera directa, marcando una diferencia con el resto de los poemas contemplados en cada obra. Así, en *Rostros*, *La mesa italiana* y *Sesión continua en el Salon Indien*, sus autores planteaban textos de cierre del libro en los que, a modo de síntesis, cuestionaban el peso ficcional dentro del poemario, aludiendo a aspectos como los límites entre la voz del texto y la voz cinematográfica, entre la autobiografía, la construcción poética y la ficción extraída del cine, que confluyen en “En mi vida suceden muchas cosas/ que nunca han sucedido” (Ana Isabel Conejo, 2007: 80); “Todo cabe en el juego, todo es juego/ cuando varios se juntan a mirar” (Juan Antonio Bermúdez, 2015:

52); “Me preguntas, amigo, de quién hablo./ Si no son otros los protagonistas/ que pasan, como sombras, por las páginas./ Y no sé qué decirte... porque, a veces,/ tampoco sé quién soy ni quién he sido” (Víctor Jiménez, 2015: 90). De esta misma manera, aunque podríamos preguntarnos sobre la difícil delimitación entre el mundo cinematográfico y el estrictamente creado para el poema, o acerca de aquellos elementos procedentes del cine y aquellos que no, hemos hallado un texto del poeta Manuel Vilas titulado “Pasadizo” donde el autor remarca el juego autoficcional que persigue toda la obra, y que se esboza desde su título, denominada *Gran Vilas*. Al igual que en otros poemas, el autor se menciona a sí mismo, se introduce en el texto, se invoca y se aconseja. En este caso, Vilas se busca a partir de diversas imágenes cinematográficas, de un actor y de una película: James Dean y *La muerte en Venecia*. La obra, además, plantea el fundido en negro con un poema muy cinematográfico titulado “The end” (2012: 138), donde el autor se asesina a sí mismo, o a su yo del futuro, imaginando su muerte en el año 2051 (138). A partir de este pasado personal donde el poeta busca encontrarse con su yo del pasado o del futuro, Vilas se dirige a sí mismo dibujándose alrededor de unos reconocibles referentes cinematográficos. Desde este ámbito, de manera diferente a los casos estudiados hasta ahora, el tono autoficcional puede representarse a través de espacios tan reconocibles como el cine y sus intérpretes, que se disponen como un instrumento que, igualmente, permite mirarse, mirar hacia dentro, mirar hacia atrás o hacia el futuro.

4.9.7. Los ecos de la *femme fatale*

La recurrente figura de la *femme fatale* y el prototipo de mujer que proyectaba usualmente el cine clásico estadounidense, acaparó muchos de los poemas cinéfilos previos a las últimas décadas del siglo XX, donde las actrices, al igual que había sucedido con el cinematógrafo, los avances técnicos y con muchos otros referentes cinematográficos, se convertían en mito: lo mostraban los textos de José María Hinojosa, Carlos Edmundo de Ory, Gabriel Celaya, Manuel Vázquez Montalbán, Jorge Guillén, Manuel Sánchez Chamorro, Rafael Guillén, Antonio Martínez Sarrión, José María Pietro, José Lara Garrido o Leopoldo María Panero, así como otros poetas que hemos recogido en el estudio, quienes dedicaron sendos poemas de homenaje a actrices clásicas, especialmente a Greta Garbo y Marilyn Monroe. Convertidas en iconos de la belleza, la

seducción y envueltas en un halo de misterio, la imagen de estas protagonistas difería bastante de la de los intérpretes masculinos, tanto en la gran pantalla como en el eco cinematográfico de los versos. Como ya examinamos en el análisis central, nuevas voces femeninas han planteado poemas cinéfilos donde el papel de la mujer es mucho más crítico, o donde se desmitifica la imagen de galán de los consagrados actores clásicos, como planteaban Ángeles Mora en “Casablanca” (*La canción del olvido*, 1985) o Miriam Reyes en “Mujer ciega” (*Espejo negro*, 2001).

En la poesía del Nuevo Milenio, los referentes femeninos siguen presente en los poemas, aunque se diluya esta tendencia, que ya parece superada, del poema de homenaje centrado en el ensalzamiento y mitificación de las actrices del cine. Son pocos los versos que se hacen eco de la imagen de *femme fatale* perpetuada en los textos de las generaciones poéticas previas.

Más allá de los poemas que ilustran este apartado, en otros pertenecientes a las últimas décadas, podemos ver nombres ya reproducidos en otros textos junto a nuevos personajes femeninos y actrices inéditas hasta el momento. De este modo, hallamos entre los versos a Angelina Jolie y Sharon Stone (“No quieren irse”, Manuel Vilas, 2012: 67-68); Ingrid Bergman (“Casablanca. Humphrey Bogart e Ingrid Bergman”, David Jou, 2002: 38); Najwa Nimri (“Los peligros del VHS”, David Leo, 2014: 41); Elena, de *Cinema Paradiso* (“Cinema Paradiso”, Mar López Algaba, 2015: 9); Brigitte Bardot (sin título, Agustín Fernández Mallo, 2012: 79); Marilyn Monroe y Sofía Loren (sin título, G. Luna Pérez Gastón, 2016: 10); o a Hari, de *Solaris* (“Doctor Kelvin”, 2018: 33). En los poemas de Manuel Vilas (“Estocolmo”, 2012: 24-26) y David Jou (“La tentación vive arriba. *Marilyn Monroe*”, 2002: 68; “Gilda. *Rita Hayworth*”, 2002: 69-70), los escritores regresan al mito construido alrededor de tres de las actrices más recordadas en las generaciones previas, Greta Garbo, Marilyn Monroe y Rita Hayworth. Vilas visita la tumba de Greta y reproduce el mito a través de la imagen de “una Virgen/ llena de ángeles a sus pies/ (...) hermosa y enfadada” (2012: 26), cuya voz se ofrece ante el poeta y se dibuja desnuda, entregada: “estoy desnuda aquí,/ cástate conmigo, con el fantasma; de nuestro amor/ quedan los espectros junto a la nieve, my Darling”; “bésame desesperadamente” (2021: 25). En la obra de David Jou —publicada en 2002, aunque el autor nació en 1953, de modo que podríamos ubicarla en el ejemplo de aquellos libros de

generaciones menos actuales, con cuya visión se corresponderían estos textos de manera más acertada— incluso, se va nombrando con detalle el cuerpo de las actrices, apelando a la tradicional imagen de sensualidad que reinaba en los poemas: “Este chorro impetuoso de aire caliente/ que sube por los tobillos, por las rodillas, por los muslos,/ este remolino de viento en el sexo” (2002: 68), “mis piernas son esbeltas, mis pechos una mina de deseo” (2002: 68); y cuya figura se expone para ser observada y adorada por los hombres, a través de verbos y expresiones como “contempladme”, “mirad” (68); “a ellos les enloquece” (69); “los hombres se quedan pasmados, sin aliento” (69).

En los ejemplos pertenecientes a los autores de nuestro objeto de estudio, como sucede con *Rostros*, Portela Lopa ya señalaba textos concretos: entre ellos, el autor cita, por ejemplo, el dedicado a Marilyn Monroe, donde se observa el cambio producido en el tratamiento de ciertos mitos, debilitados por la literatura acumulada y propios de la actualidad (2012: 150). Este giro en el enfoque temático es bastante perceptible en el texto de Jiménez Millán titulado “Constance Dowling”, que se perfila en torno a la actriz estadounidense de los años 40-50 y su tormentosa relación con el escritor italiano Pavese, de quien se recogen, incluso, los versos dedicados a la intérprete: “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos”. El retrato de la actriz revela su historia personal y su trayectoria profesional, haciéndose eco del mito creado en torno a la relación amorosa con Pavese; no obstante, este poema de homenaje se asemeja mucho más a la visión contemporánea que ofrece Isabel Conejo en *Rostros* de las actrices clásicas —donde se profundiza en la historia personal y se escarba más allá del mito— que a la de los poemas tradicionales donde la tendencia predominante se detenía en el aspecto más icónico de las actrices, ensalzando sus atributos físicos y su sensualidad.

Es evidente, por lo tanto, que esta tendencia se ha debilitado enormemente: a la vista del tratamiento de los referentes femeninos que se incluyen en los poemarios monográficos estudiados, y de los últimos fragmentos aportados en el apartado actual, podemos comprobar que los poetas han renovado su mirada, y con la progresiva instauración de una sociedad más sensibilizada con cuestiones esenciales como el feminismo y los roles de género, esta conciencia crítica ha trascendido, de algún modo, a los versos. Más allá de motivaciones sociales, personales e históricas, desde el punto de vista literario, los resquicios de la mitomanía femenina que aún permanecen en los poemas, tienden a instaurarse en el recuerdo, en la nostalgia recreada por la tradición

literaria recibida. En estos casos, incluso, si regresamos a los textos clásicos impregnados en el mito de la *femme fatale*, la mirada actual de quienes nos acerquemos a ellos, será muy distinta, tal y como expone Portela Lopa: “La estética de la recepción ha legado una enseñanza valiosa: no solo es el quién y el cómo se escribe, sino también es el quién y cómo se lee. Ahora nos toca a nosotros” (2012: 611).

4.9.8. La memoria sentimental

Podríamos situar en este apartado cualquiera de las obras que han recorrido este estudio, puesto que cada uno de los poemas se hacen eco, de una manera muy diversa, de la experiencia cinematográfica, reflejando y construyendo una memoria sentimental —personal y colectiva— asociada al cine. Sucede con los poemas de Jiménez Millán analizados previamente, “La casa de las palomas” y “Sin novedad en el frente”, de su obra *Biología, historia* (2018), cuyos títulos cinéfilos hablan de la propia historia del autor vinculada al cine, inclusive la de su madre. En estos casos, la mirada hacia el pasado ayuda a comprender las experiencias más íntimas, o a contar el presente a partir del recuerdo del pasado.

Más allá de la mirada hacia lo vivido, por lo tanto, la memoria sentimental también se construye desde un presente que eterniza las vivencias en torno al cine, y que reúne escenas, escenarios, protagonistas que permanecen en el recuerdo de quien escribe, y que pasan a formar parte de todos aquellos que le leen. Es imposible que olvidemos a Humphrey, Marilyn, Audrey o a Charlot: eso nos dicen los poetas que incluyen a las grandes estrellas del cine, a los títulos del séptimo arte con los que crecimos, con los que nos enamoramos del cine. Eso parecen decirnos, concretamente, obras como *Rostros*, *Babilonia mon amour* o *Poemas para ser leídos en un centro comercial*. De igual modo, el cine puede transformarse en un ejercicio de memoria, una manera de recordar lo vivido, de reflexionar lo sentido y cuestionar e ilustrar el presente, como apuntan *La mesa italiana*, *Sesión continua en el Salon Indien*, *Rostros* o *Lo intacto*.

Además del apartado que dedicamos a esta cuestión a partir de los poemarios monográficos estudiados, en los fragmentos que hemos seleccionado como ejemplo para ilustrar este punto, encontramos versos que aluden, al mismo tiempo, al cine y a la

memoria: Pablo Velasco esboza una imagen de añoranza a través del recurso del *time-lapse* y las cintas VHS: “Navego en el *time-lapse* de mi memoria/ en el atardecer distorsionado de las cintas VHS” (2018: 12). A partir de otro recurso filmico, el “fundido en negro” que Josep M. Rodríguez perfila en el título del poema, el autor plantea un espacio hostil y un vínculo con la infancia y la memoria, aspectos aparentemente lejanos al cine que, sin embargo, cobran sentido en los versos: “La memoria te ha vuelto vulnerable”; “La infancia es como un perro abandonado/ al que solo/ si ladra/ le haces caso” (2017: 61). Desde la obra Luis García Montero (2017) y de Juan Cobos Wilkins (2011), la escena recogida es la tradicional sala de cine, proyectada desde el recuerdo, a la que se regresa para ilustrar el presente o para mirar, con añoranza, al pasado: “Nosotros somos hoy el cine sin butacas,/ la casa entre ruinas,/ el portal donde estuvo el paraíso” (2017: 71); “Con mi infancia tendida/ como la mágica sábana del cine” (2011: s.p.).

Desde estos ejemplos, como ya anticipábamos, la experiencia cinematográfica y las vivencias asociadas a las películas y a las salas de cine tienen su huella en el poema. Algunos versos se recrean en técnicas cinematográficas que equiparan al acto del recuerdo; otros, miran hacia una infancia o una juventud unida al séptimo arte, mientras que otros hablan de la propia memoria desde una mirada nostálgica a la gran pantalla.

5. CONCLUSIONES

Alcanzando el epígrafe en el que confluyen todos los caminos propuestos en la investigación, conviene recordar aquellos lugares que hemos ido transitando, y que se perfilaban como objetivos del proyecto: desde un punto de vista teórico, inicialmente, hemos emprendido un recorrido a través de la evolución histórica de la poesía con temática cinematográfica, partiendo desde los primeros estudios interdisciplinares entre literatura y arte para dirigirnos, a continuación, hacia una mirada global que contemplaba el inicio de los vínculos entre literatura y cine, así como entre la poesía y el séptimo arte para, finalmente, detenernos en la situación de la poesía y el cine en español, en su estadio más actual; por otro lado, como parte fundamental de la tesis y cumpliendo con los objetivos principales, hemos dado forma a un nutrido corpus de estudio formado por siete poemarios, ejemplos de la poesía escrita en español a partir del Nuevo Milenio, desde los que hemos llevado a cabo el análisis propuesto. Estas pesquisas se han realizado de acuerdo a los ocho ejes fundamentales planteados que, posteriormente, hemos vuelto a aplicar en el estudio comparativo, donde también hemos contemplado aquellos poemas sobre cine escritos, igualmente, a partir del año 2000, pero no insertos en libros monográficos o no incluidos junto a los siete centrales de la investigación.

A partir del análisis comparativo entre los poemas cinematográficos más actuales y los que fueron escritos en el siglo XX, podemos extraer las siguientes conclusiones:

Prácticamente desde los inicios del cine, y de manera paralela al desarrollo del medio, la literatura ha ido haciéndose eco de su nacimiento, su evolución técnica, sus principales tendencias y su influencia en la cultura popular de masas, donde el séptimo arte ha estado presente como un medio esencial, también, para los poetas. Pese a que la relación establecida entre la poesía española y el cine cobrase una especial relevancia en la producción de la generación del 27, motivada por la intensidad con la que los escritores vivieron la eclosión del medio, esta no ha dejado de estar presente en la lírica española a lo largo de las últimas décadas, ni mucho menos, a tenor de la multitud de ejemplos propuestos, en la actualidad.

Hemos constatado que la relación entre poesía y cine se ha mantenido estable, pero ¿cómo se ha ido moldeando con el paso de los años? En este sentido, hemos procurado dar respuesta a nuestra principal hipótesis de partida: ¿Reflejan del mismo modo su cinefilia los poetas del Nuevo Milenio que los anteriores? Llegados a este punto, podemos afirmar que la evolución es palpable a partir del análisis de los textos, que evidencian en sus primeras muestras una mirada, en cierto modo, ingenua y entusiasta que se detenía en la devoción por el cinematógrafo y por la iconografía de actores, actrices, directores y películas que acaparaban los versos. Conforme el medio va desarrollándose y creciendo, en paralelo, esta mirada poética y personal también va madurando, mostrando la capacidad de incluir al séptimo arte en el poema no como una obra ya terminada que se venera desde el texto, sino como una herramienta que ayuda a construir una obra nueva.

El homenaje y la mirada cinéfila, no obstante, no desaparecen, sino que tienden a utilizarse a favor del autor o autora del propio poema, donde la referencia cinematográfica se inserta de manera natural, propiciando la construcción de una escenografía reconocible, de un tono nostálgico, alegre, romántico, solitario, terrorífico, social o reflexivo al que podemos transportarnos a partir de la inclusión en el texto de un determinado título, o las maneras de nombrarse a sí mismos a partir de sus referentes, de sus propios mitos, de las escenas que han perdurado en la memoria.

Esta evolución en la manera en la que los escritores tratan el cine es una consecuencia natural del desarrollo del séptimo arte, que se ha ido dirigiendo hacia un ámbito privado, cotidiano, donde podemos ver una película en cualquier lugar, en cualquier momento: esta manera de vivir el cine hace que los poetas hablen de él con mayor naturalidad, pudiendo escribir sobre referentes fílmicos desde los poemas más personales, mezclando las vivencias más íntimas con las vivencias asociadas a la pantalla. En este sentido, es importante reseñar que aunque hayamos afirmado que algunos de los poemarios expuestos tienden más hacia el homenaje cinematográfico —*Babilonia, mon amour* y *Rostros*—, otros hacia lo social —*Sesión continua en el Salon Indien*—, otros hacia la fusión de vivencias personales y referencias cinéfilas —*Poemas para ser leídos en un centrocomercial* y *La mesa italiana*— y otros dibujen un paisaje mucho más reflexivo e intimista —*La vista* y *Lo intacto*—, todos, al mismo tiempo, parten del cine y, desde él, crean un mundo propio. Es así como los siete libros seleccionados, desde

perspectivas diversas, hablan sobre los mismos temas: infancia, amor, nostalgia y soledad; sobre sentimientos, al fin y al cabo. Es así como Jiménez y Pérez Azaústre muestran a su propia familia a partir del cine; es así como Masin indaga en los sentimientos más personales y las cuestiones más profundas a partir del cine; es así como Jiménez narra el amor, la juventud y de la nostalgia a partir del cine; es así como Bagué, Penalva y Conejo escriben sobre cine, pero también sobre sí mismos, también sobre la vida. De este modo, los autores que conforman nuestro estudio pueden utilizar el medio fílmico y partir de ciertas referencias para, finalmente, hallar esa imagen propicia sobre la que volcar su propia vida, pues todos aportan una mirada personal sobre aquellos referentes que exponen, sobre su manera de ver el séptimo arte, con quién lo vieron, qué les sucedió y quiénes son ahora a partir de todas esas vivencias acumuladas alrededor de la gran pantalla, un punto que cobra vital importancia, como hemos expuesto, en la creación de la memoria sentimental individual y colectiva.

Otro punto fundamental estriba en torno a la pérdida de las salas de cine y los lugares de encuentro tradicionales: como espacio físico de encuentro, ha ido perdiendo vigencia; sin embargo, sigue siendo un ámbito de reunión inconcreto que, hoy en día, hace que sea el espectador quien elija dónde, cómo y con quién consumir películas. Incluso aquellas que visualizamos en soledad pueden convertirse en una experiencia compartida en un debate posterior, o en el mismo momento, si queremos y somos capaces de prestar atención a varios dispositivos al mismo tiempo. Este aspecto aparentemente trivial también cobra importancia en la nueva poesía sobre cine, pues gracias a ella, este territorio común se multiplica, ya que cada vez que un autor o autora proponen un texto sobre cine, crean un territorio donde se encuentran el poeta-espectador-cinéfilo y el lector-cinéfilo-cómplice que ya mencionábamos en los apartados previos.

En torno a la relación de complicidad que se establece con el lector, los autores no intentan jugar para que sean estos quienes descubran el trasfondo cinematográfico: los propios títulos de los poemas, las citas que los encabezan, los epígrafes, la inclusión del listado de películas al inicio o al final del poemario o la aparición de referencias explícitas en el contenido, muestran con claridad la temática o alusión cinematográfica. Sin embargo, es tarea del lector, en la mayoría de los casos, hallar las conexiones entre la película propuesta o los referentes cinéfilos que se deslizan en el texto, siendo el lector cómplice aquel que comprende mejor o es capaz de establecer mejores relaciones entre

las referencias poéticas y el cine, y que establece un vínculo más estrecho con su contenido y, por ende, con su autor.

Además, la evolución de la conciencia social, más crítica con las cuestiones de género, de manera simultánea a la propia representación de la mujer en el séptimo arte, conlleva una evidente transformación desde el plano poético, donde los iconos femeninos se alejan de los poemas que mostraban a las actrices desde la divinidad y la sexualización de su imagen cinematográfica. Desde esta mirada presente, los iconos femeninos clásicos asociados a la *femme fatale* han ido debilitándose en los poemas, que continúan dando cabida a las intérpretes actuales y clásicas, pero desde una perspectiva muy diferente, alejada de esta concepción basada en el mito.

La progresiva evolución entre vida y cine, así como entre cine y poesía, también se refleja en el contenido poético, pues los autores hablan sobre cine clásico al mismo tiempo que incluyen referentes más actuales, e incluso dibujan escenarios privados en los que las películas les acompañan, desde casa, en el ámbito más íntimo, o hablan de referentes cinéfilos enlazándolos con aficiones, videojuegos, series, nuevas tecnologías y nuevas formas de visualización, dando consistencia a un nuevo universo simbólico que muestra el presente y se filtra, con la misma cotidianeidad que el cine, en los poemas. De acuerdo con ello y a la luz de la multitud de textos hallados en el trabajo, no recopilados anteriormente en ninguna antología, se podría dar lugar a una nueva publicación que recoja el testigo de aquellas editadas hasta el momento en la revista *Litoral*, en *La dolce vita* o en la editorial Hiperión.

Este último aspecto, que evidencia un campo de estudio dinámico y cuyo corpus sigue aumentando progresivamente, podría abrir las puertas a nuevas investigaciones que recojan las últimas aportaciones sobre poesía con temática cinematográfica, propiciando la búsqueda de poemas con nuevos enfoques, nuevos temas, como el universo ficcional en torno a las series televisivas, las nuevas formas de consumo audiovisual y las últimas tendencias en torno al séptimo arte y los nuevos mitos, los nuevos reclamos, las nuevas formas de entender y de ver el séptimo arte.

Llegando al final de la investigación, nos interesa plantear la pregunta que daba título al libro de Stanley Cavell: *El cine, ¿puede hacernos mejores?* (2008). ¿Y la poesía?

¿Y la unión del cine y la poesía? El autor hablaba del cine como una manera de percibir la poesía de lo cotidiano:

En mi opinión, una visión natural del cine consiste en su capacidad para percibir cada movimiento, cada posición y, en especial, cada postura y cada gesto humanos, por fugitivos que sean, como cargados de su poesía, o bien, podríamos decir, de su lucidez. (...) Todo arte será conducido hacia ese saber, hacia esa percepción de la poesía de lo ordinario (2008: 40-41).

Asimismo, a la luz de nuestro estudio, si tuviéramos que ofrecer una síntesis de la poesía con temática cinematográfica del Nuevo Milenio en español, podríamos hablar del *temps mort*, que la poeta Anne Carson definía como “una técnica dominada por los críticos franceses donde la cámara sigue rodando la escena después de que los actores crean que ya han terminado de actuar” (2014: 77). Podríamos, de hecho, visualizar la poesía cinematográfica en español a partir de esta imagen que se extiende en el poema cuando todo parece haber sido dicho, cuando todo se ha visto, cuando se abandona la sala y la película, sin embargo, continúa, como si se siguiera rodando hasta confluir en un poema. Desde ahí, desde la mirada del poeta, y hacia el texto, hacia el poema, aquello que se ha visto adquiere una nueva dimensión, una nueva vida que, aunque se daba por terminada, continúa en la mirada de aquellos que la leen; en la nuestra, que miramos al cine desde el poema.

6. BIBLIOGRAFÍA CITADA

6.1. Fuentes primarias

- AA.VV. (1996). *Poesía y cine. Poesía en el Campus*, 36. Coord. por María Ángeles Naval y Carmen Peña Ardid.
- AA.VV. (1999). *Solaria. El ojo inverso (Cine y Poesía)*, 10. Coord. por Alonso Fernández y Hermes González.
- AA.VV. (2002). *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Ed. de José María Conget. Madrid: Hiperión.
- AA.VV. (2003a). *Litoral. La poesía del cine*, 235. Coord. por Javier Herrera.
- AA.VV. (2003b). *Litoral. Los poetas del cine*, 236. Coord. por Javier Herrera.
- AA.VV. (2010). *La dulce vida. Poesía y cine. Antología*. Ed. de Francisco Ruiz Noguera. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- AA.VV. (2014). *MacGuffins Magazine*, 1. Ed. de Sonia Márpez y Gabriel Noguera.
- AA.VV. (2015). *El canon abierto. Última poesía en español*. Ed. de Remedios Sánchez García. Selección de poemas de Anthony L. Geist. Madrid: Visor.
- AA.VV. (2015). *MacGuffins Magazine*, 2. Ed. de Sonia Márpez y Gabriel Noguera.
- AA.VV. (2016). *MacGuffins Magazine*, 3. Ed. de Sonia Márpez y Gabriel Noguera.
- AA.VV. (2016). *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*. Coord. por José Luis Morante. Granada: Valparaíso.
- AA.VV. (2017). *Insumisas: Poesía crítica de mujeres*. Coord. por Alberto García-Teresa. Tenerife: Baile de sol.
- AA.VV. (2017). *MacGuffins Magazine*, 4. Ed. de Sonia Márpez y Gabriel Noguera.
- AA.VV. (2017). *Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española*. Ed. de Miguel Floriano y Antonio Rivero Machina. Sevilla: Renacimiento.

-
- AA.VV. (2018). *Centros de gravedad. Poesía española en el siglo XXI*. Ed. de José Andújar Almansa. Valencia: Pre-Textos.
- AGUILAR, Juan Domingo (2020). "American Dream", en *Revista de creación La Novicia*, 1, 11.
- ALBERTI, Rafael (2006). *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Madrid: Cátedra.
- _____. *100 poemas. Antología*. Selección de poemas de María Asunción Mateo. Madrid: Ediciones de la Torre.
- ÁLVAREZ MIGUEL, Diego (2017). *Meh*. Granada: Valparaíso.
- ANSÓN, Antonio (1996). "Lo que el viento se llevó", en *Poesía en el campus*, 36, 5-6.
- BAGUÉ, Luis y PENALVA, Joaquín Juan (2006). *Babilonia, mon amour*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- BARRIO DONAIRE, Manuel del (2011). *Alguien que no sea yo*. Barcelona: Huacanamó.
- BERMÚDEZ, Juan Antonio (2015). *Sesión continua en el Salón Indien*. Badajoz: De la luna libros.
- BRAVO, Lidia (2020). *La muerte de Christopher Reeve*. Valencia: Pre-Textos.
- CARSON, Anne (2014). *Decreación*. Madrid: Vaso Roto.
- CONEJO, Ana Isabel (2007). *Rostros*. Madrid: Hiperión.
- CRUZADO, Juan Antonio (2014). *Fuego cruzado*. Madrid: Pirámide.
- CUENCA, Luis Alberto de (1985). *La caja de plata*. Sevilla: Renacimiento.
- _____. (2002). *Sin miedo ni esperanza*. Madrid: Visor.
- _____. (2015). *Un alma de película de Hawks*. Santander: Creática Ediciones.
- _____. (2018). *Bloc de otoño*. Madrid: Visor.

-
- DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*. Paris: Gallimard.
- ESCABIAS, Alberto (2016). *Disparo de nieve*. Sevilla: Ediciones en Huida.
- FANJUL, Sergio C. (2015). *Inventario de invertebrados*. Córdoba: La Bella Varsovia.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2008). *Carne de píxel*. Barcelona: Dvd ediciones.
- _____ (2012). *Antibiótico*. Madrid: Visor.
- GARCÍA BAENA, Pablo (2018). *Dos letanías y otros 14 poemas de ocasión*. Ed. De Rafael Inglada. Málaga: Arroyo de la manía, nueve.
- GARCÍA MELLADO, Isabel (2016). *La casa de la cruz*. Madrid: Visor.
- GARCÍA MONTERO, (1987). *Diario cómplice*. Madrid: Hiperión.
- GONZÁLEZ VERA, José Luis (2000). *Misericordia*. Málaga: Imprenta Sur.
- GORRÍA, Ana y GÓMEZ, Juan (2005). *Araña*. Almería: El Gaviero.
- IRAVEDRA, Araceli (Coord.) (2007). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor.
- JIMÉNEZ, Víctor (2015). *La mesa italiana*. Sevilla: Renacimiento.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2011). *Clandestinidad*. Madrid: Visor.
- _____ (2018). *Biología, historia*. Madrid: Visor.
- JOU, David (2002). *Los ojos del halcón maltés*. Barcelona: El Ciervo.
- LANSEROS, Raquel (2017). *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*. Madrid: Visor.
- LARA GARRIDO, José (2018). “Fuga de la estrella suprema (Norman Jean, o Marilyn Monroe: 4 de agosto de 1962)” en *Quaderni Mediterranei*, 1, 157-162.
- MARTÍNEZ, Erika (2017). *Chocar con algo*. Valencia: Pre-Textos.
- MASIN, Claudia (2002). *La vista*. Madrid: Visor.

-
- _____ (2018). *Lo intacto*. Buenos Aires: Hilos Editora.
- _____ (2020). *La materia sensible. Antología personal*. Murcia: Raspabook.
- NÉSTORE, Ángelo (2017). *Adán o Nada*. Jaén: Bandaàparte.
- NEUMAN, Andrés (2018). *Vivir de oído*. Córdoba: La Bella Varsovia.
- PACHECO, Manuel (2016). *El cine y otros poemas*. Madrid: Notorius Ediciones.
- PAULINO AYUSO, José Cipriano (Coord.) (1998). *Antología de la poesía española del siglo XX, vol. II: 1940-1980*. Castalia: Madrid.
- PENALVA, Joaquín Juan (2018). *Cronología de Tarkovski*. Madrid: Huerga y Fierro.
- PÉREZ AZAÚSTRE, Joaquín (2017). *Poemas para ser leídos en un centro comercial*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- PÉREZ GASTÓN, G. Luna (2016). *Making of: poesía y cine*. Granada: Traspies.
- PIERA, Julia (2006). *Conversaciones con Mary Shelley*. Barcelona: Icaria.
- PRAENA, Antonio (2013). *Yo he querido ser grúa muchas veces*. Madrid: Visor.
- PRIETO, José María (1986). *Geometrías*. Huelva: Diputación Provincial.
- QUITO, Raúl (2012). *Ruido blanco*. Córdoba: La Bella Varsovia.
- RODRÍGUEZ, Josep María (2017). *Sangre seca*. Madrid: Hiperión.
- SÁNCHEZ, Alfonso (2002). *El bosque inevitable*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios y L. GEITS, Anthony (Eds.) (2015). *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)*. Madrid: Visor.
- SAVAL, Lorenzo (2003b). "Editorial", en *Litoral*, 236, 5.
- SIMÓN PARTAL, Alejandro (2017). *La fuerza viva*. Valencia: Pre-Textos

-TRUEBA, Jonás (2013). *Las ilusiones*. Cáceres: Periférica.

-VELA, Javier (2017). *Fábula*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

-VELASCO, Pablo (2018). *Patchwork*. Jaén: Bandaàparte.

-VILAS, Manuel (2012). *Gran Vilas*. Madrid: Visor.

-_____ (2018). *El hundimiento*. Madrid: Visor.

6.2. Fuentes secundarias

-AA.VV. (2018). *Fronteras de la literatura y el cine*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.

-ABRIL, Jun Carlos (24/01/2012). "Reseñas: *La vista*" [Publicación en blog]. La estafeta del viento. Recuperado de <http://www.laestafetadelviento.es/resenas/la-vista>

-_____ (2014). "El mercado de la poesía de la experiencia", en *Tonos digital*, 26, 5-15.

-ACUÑA, Lidia Graciela (2005). "Aportes del cine documental a la construcción de la memoria y el pasado reciente", en *Actas de las X Jornadas Interescuelas*. Universidad Nacional del Rosario. Recuperado de <https://www.aacademica.org/000-006/135>

-ALBA GONZÁLEZ, Martha de (2016). "Teorías en diálogo. Representaciones sociales y memoria colectiva", en *Iztapalapa: Revista de ciencias sociales y humanidades*, 80, 131-151.

-ALBALADEJO, Tomás (2003). "Poesía en el lenguaje y más allá del lenguaje", en Tomás Albaladejo (Ed.), *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 23-37.

-ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

-ALTARES, Mario (12/12/2005). "Luces de Babilonia. Diario de un cinéfilo" [Publicación en blog]. Bestiario. Recuperado de <http://www.bestiario.com/luces/d.php?id=85>

-
- Anónimo (29/05/2002). "Claudia Masin, premio Casa de América de poesía americana", en *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2002/05/29/cultura/1022623206_850215.html
- Anónimo (25/09/2015). "La mesa italiana", en *Diario de Almería*. Recuperado de https://www.diariodealmeria.es/ocio/mesa-italiana_0_965603770.html
- ANSÓN, Antonio (2011). "El fracaso del cine. El cine poético o las expectativas frustradas del séptimo arte", en *Observar*, 5, 117-131.
- ARRANZ, David Felipe (2003b). "La poesía de los grandes directores y la generación perdida. Las décadas de los años 40 y 50", en *Litoral*, 236, 100-113.
- ASSAYAS, Oliver (2003). "¡Cuántos autores, cuántos autores! Sobre una política", en Antoine de Baecque (Comp.), *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 152-161.
- ÁVALOS, Rafael (28/11/2017). "Íntimo Azaústre en la butaca de un cine vital", en *Cordópolis*. Recuperado de https://cordopolis.eldiario.es/cultura/intimo-azaustre-butaca-cinevital_1_7110179.html
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2018). "La poesía del cine de prosa", en *Quimera*, 410, 27-31.
- BENJAMIN, Walter (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus.
- BLESA, Túa (27/03/2008). "Rostros", en *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Rostros>
- _____ (23/02/2018). "Poemas para ser leídos en un centro comercial", en *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Poemas-para-ser-leidos-en-un-centro-comercial>
- BRINES, Francisco (1995). *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*. Valencia: Pre-Textos.
- BUÑUEL, Luis (2003b). "El cine, instrumento de poesía", en *Litoral*, 235, 158-165.

-
- CALAVIA, Vicky (2019). "Las *femmes fatales* o las mujeres insumisas", en José Alberto Andrés Lacasta (Coord.), *Cine y violencia contra las mujeres. Un enfoque caleidoscópico*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 211-220.
- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David (2009). "Realidad social en las primeras imágenes del cine español. Los inicios del cine mudo en España, antes de la explosión vanguardista", en *Prisma Social*, 3, s.p. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5602176.pdf>
- CALLES MORENO, José María (2014). "Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria", en *Dossiers feministes*, 18, 151-167.
- CANTÓ RAMÍREZ, Virginia (2012). "Radical historicidad del amor y el tiempo en *Vista cansada* de Luis García Montero", en *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 17, 163-178.
- CASADO, Marina (2017). *La nostalgia inseparable de Rafael Alberti: oscuridad y exilio íntimo en su obra*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- CASETTI, Francesco (2009). "La experiencia fílmica: algunas cuestiones para la reflexión", en *AdMIRA: Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*, 1, 1-22.
- CAVELL, Stanley (2008). *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Trad. Alejandrina Falcón. Buenos Aires: Katz Editores.
- CEREZUELA, Maribel (25/10/2015). "La mesa italiana. Víctor Jiménez" [Publicación en blog]. Cuadernos de Caridemo. Recuperado de <https://cuadernosdecaridemo.blogspot.com/2015/10/la-mesa-italianavictor-jimenez.html>
- COLOMBO, María del Carmen (08/01/2013). "Julia Magistratti, La vista de Claudia Masin" [Publicación en blog]. Blog del amasijo. Recuperado de <http://blogdelamasijo.blogspot.com/2013/01/julia-magstratti-la-vista-de-caludia.html>
- CUBILLO PANIAGUA, Ruth (2013). "La intermedialidad en el siglo XXI", en *Diálogos*, 14(2), 169-179.

-
- DENNIS, Nigel y SOGUERO, Francisco (2007). "Los cómicos del cine en la Generación del 27", en César Muñoz Arconada (Dir.), *Trés cómicos del cine: Charlot, Clara Bow, Harold Lloyd [Biografías de sombras]*. Sevilla: Renacimiento, 23-30.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. (1997). *Poesía española contemporánea: catorce ensayos críticos*. Universidad de Málaga: Málaga.
- DÍAZ PÉREZ, Ana María (2018). "El cine o la armonía en el tiempo. Aproximación a *Un poema para Raoul Walsh* de Pere Gimferrer, en Víctor Gutiérrez-Sanz *et al.* (Eds.), *Fronteras de la literatura y el cine*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 23-38.
- DÍAZ PÉREZ, Ignacio (07/06/2015). "Todos los hombres del poeta", en *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/andalucia/2015/06/07/557035ae46163fb1688b4578.html>
- DOLCE, Lodovico (2010). *Lodovico Dolce. Diálogo de la pintura*. Ed. de Santiago Arroyo Esteban. Madrid: Ediciones Akal.
- EPSTEIN, Jean (1957). *La esencia del cine*. Buenos Aires: Ediciones Galatea.
- ERICE, Víctor (1996). "Cine y poesía", en *Poesía en el Campus*, 36, 3.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Alfonso (1989). "Deíxis, diálogo y monólogo en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* de R. Alberti", en *Archivum*, 39-40, 179-193.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2018). *Teoría general de la basura: (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FRANCH, Eduardo Alonso (2017). "Poesía y cine. Los poetas y el cine", en *Trama y fondo*, s.n.: 7-27 Recuperado de <http://www.tramayfondo.com/revista/libros/185/06-Eduardo-Alonso.pdf>

-
- GARCÍA CARRIÓN, Marta. (2013). *Por un cine patrio: Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- GARCÍA GALÁN, Teresa (2003). *El esteticismo como rebeldía: La poética de Pablo García Baena*. Sevilla: Renacimiento.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Antonio; TUR-VIÑES, Victoria y PASTOR, Yolanda (2018). "Consumo mediático de adolescentes y jóvenes. Noticias, contenidos audiovisuales y medición de audiencias", en *ICONO14*, 16(1), 22-46.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier y CALLES, Jara (2010). "Entre la postmodernidad y la postpoesía: 9 libros del 2009", en *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 8, 79-107.
- GARRIDO, Benito (30/09/2017). "Joaquín Pérez Azaústre: *Poemas para ser leídos en un centro comercial*", en *Culturamas*. Recuperado de <https://www.culturamas.es/2017/09/30/joaquin-perez-azaustre-poemas-para-ser-leidos-en-un-centro-comercial/>
- GASPARINI, Philippe (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Editions du Seuil.
- GEDULD, Harry M. (1997). *Los escritores frente al cine*. Madrid: Fundamentos.
- GENETTE, Gérard (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona. Lumen.
- GERONÈS, Lidia Carol (2013). "Pere Gimferrer, cinéfilo, crítico, teórico y *amateur* del cine", en *Tropelías*, 20, 109-122.
- GIGENA, Daniel (16/01/2018). "Los sellos indie conquistan a los lectores y ya tienen *best sellers*", en *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/los-sellos-indie-conquistan-a-los-lectores-y-ya-tienen-best-sellers-nid2100908/>
- GIMÉNEZ, Ernesto y SAINZ, Pedro (Dirs.) (1/10/1928). "Encuesta a los escritores. Desde su punto de vistaliterario, ¿qué opinión tiene usted del cinema?", en *La Gaceta Literaria*, 43, 6.
- GIMFERRER, Pere (1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.

-
- GLIKSOHN, Jean Michel (1994). "La literatura y las artes", en Pierre Brunel e Yves Chevrel (Eds.), *Compendio de literatura comparada*. México: Fondo de Cultura Económica, 218-235.
- GODARD, Jean-Luc (1998). "El control del universo", en *Histoire(s) du cinéma* [documental], 4. París: Gallimard-Gaumont.
- _____ (2007). *Historia(s) del cine*. Trad. Tola Pizarro. Buenos Aires: Caja Negra.
- GONZÁLEZ ÁNGEL, Sara (2017). "Luis Buñuel y *Un perro andaluz*: del poema a la secuencia", en *Cuadernos de Aleph*, 9, 78-93.
- GUASCH, Anna Maria (2005). "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar", en *Materia: Revista internacional d'Art*, 5, 157-183.
- GUBERN, Román (1979). *Historia del Cine. I*. Barcelona: Lumen.
- _____ (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2012). *Literatura y cine*. Madrid: UNED.
- HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, Víctor (2010). "De la Escuela de la Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta", en *Frame*, 6, 196-218.
- HERRERA, Javier (2003b). "Poesía y poéticas en el cine moderno", en *Litoral*, 236, 6-17.
- HITCHCOCK, Alfred (1960). *Alfred Hitchcock 1960 BBC TV interview* [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/FDmpJq912fI>
- JAUSS, Hans Robert (1987): "La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", en Dietrich Rall (Comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. Sandra Franco. México: UNAM, 56-87.
- JONES, Vera Ruth (2010). "Un film sentimental para tus ojos: El cinematógrafo en la poesía ultraísta de Lucía Sánchez Saornil", en Undergraduate Theses, Professional

Papers, and Capstone Artifacts, University of Montana. Recuperado de <https://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=utpp>

- LANSEROS, Raquel (2017). "La función del poeta en la sociedad Contemporánea: Un breve apunte de un siglo de poesía en España", en *Poéticas*, 4, 67-79.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1982). "El poeta y el lector" [Grabación sonora]. Conferencia impartida dentro del ciclo *Comunicación y lenguaje poéticos*, organizado por la Fundación March. Recuperado de la Virtual Miguel de Cervantes (2011). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc086s5>
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil.
- LLUCH, Gemma; TABERNERO-SALA, Rosa y CALVO-VALIOS, Virginia (2015). "Epitextos virtuales públicos como herramientas para la difusión del libro", en *El profesional de la información*, 24(6), 797-804.
- LOBATO, Flora (2008). "Influencia del cine en la Generación del 27", en *Revista Educare*, 12(2), 81-94.
- LÓPEZ OJEDA, Esther (2013). "Literatura y música", en *Brocar*, 37, 121-144.
- MAHIEU, José Agustín (1986). "García Lorca y su relación con el cine", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1(433-434), 119-128.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2002). "Claudia Masin, *La vista*", en "Indicaciones bibliográficas de libros recibidos", *Analecta Malacitana*, 25(2), 783-807.
- _____ (2012). "Apuestas de riesgo: el último cine de autor español", en Francisco Salvador Ventura (Coord.), *Cine y Autor*. Tenerife: Intramar, 11-30.
- _____ (2018). "La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos", en Rafael Malpartida Tirado (Coord.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*. Madrid: Síntesis, 17-53.
- MARTÍ, José (2011). *Obras completas. Volumen 22*. La Habana: Centro de Estudios Martinianos.

-
- MARTÍN GIJÓN, Félix Manuel (2016). "Notas sobre intimidad e historia en Ángel González y *la otra sentimentalidad*", en *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, 2, 59-82.
- MARTOS PÉREZ, María D. (2005). "Luis Bagué Quílez y Joaquín Juan Penalva: *Babilonia, mon amour*", en *ArtesHoy*. Recuperado de <https://www.arteshoy.com/lit20060405-2.html>
- MCLUHAN, Marshall (1969). *Contraexplosión*. Barcelona: Paidós.
- MOLINA FOIX, V. (1999). "98 y 27: Dos generaciones ante el cine. Baroja y Lorca como guionistas", *Boletín de Estudios Hispánicos*, 76(1), 157-171.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata (2000). "Rafael Alberti: Yo nací ¡-respetadme!- con el cine", en Juan Antonio Ríos y John D. Sanderson (Eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 43-56.
- MONTES ROMERA, Laura (2020). "La imagen en la poesía de Emma Villazón y el cine de Andréi Tarkovski", en *III Jornadas Letral: Literatura y Arte*. Universidad de Granada: Granada.
- MORA, Miguel (27/08/1997). "El fervor por el cine de los escritores del 27 chocó con el desdén de la generación del 98", en *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1997/08/27/cultura/872632811_850215.html
- MORALES DOMÍNGUEZ, Lucas (2016). "Influencia del cine clásico en las series contemporáneas: la estructura del género del Lejano Oeste en *The Walking Dead*", en *Actas del III Congreso Internacional Latino de Comunicación Social*, 3020-3034.
- MORRIS, C. Brian (1993). *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920- 1936)*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.
- _____ (2003a): "La pantalla cinematográfica como espejo en Cernuda, Lorca y Alberti", en *Litoral*, 235, 196-211.
- MÜNSTERBERG, Hugo (1916). *The Photoplay: A Psychological Study*. Nueva York: D. Appleton & Company.

-
- MUÑOZ ARCONADA, César (2007). "La poesía en el cinema", en *Tres cómicos del cine: Charlot, Clara Bow, Harold Lloyd [Biografías de sombras]*. Sevilla: Renacimiento, 345-349.
- NAVARRO MARTÍNEZ, M^a encarnación (2015). *La Intertextualidad, Literatura y Bellas Artes en José Lucas. Una Investigación de Enfoque Analítico-Semiótico* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia.
- NEIRA, Julio (2012). *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2014). *La quimera de los sueños: claves de la poesía del Veintisiete*. Málaga: El Toro Celeste.
- NÚÑEZ, Gonzalo (03/10/2017). "El cine como reserva social se ha perdido y eso nos empobrece", en *La Razón*. Recuperado de <https://www.larazon.es/cultura/perez-azaustre-el-cine-como-reserva-social-se-ha-perdido-y-eso-nos-empobrece-IC16411494/>
- NÚÑEZ SABARÍAS, Xaquín (2019). *Enseñar literatura en la universidad el siglo XXI: De la lección a la unidad didáctica en tres clásicos hispánicos del XX*. Madrid: Asociación Científica y Cultural Iberoamericana.
- ORTEGA, Julio (22/07/2006). "La poesía se escribe en el futuro", en *El País (Babelia)*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2006/07/22/babelia/1153525150_850215.html
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel (1988). *El comentario de textos poéticos*. Gijón: Ediciones Júcar.
- PASOLINI, Pier Paolo y ROHMER, Eric (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- PAZ, Octavio (2008). *Las palabras y los días. Una antología introductoria*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- PEDRAZ, Manuel (14/10/2017). "Joaquín Pérez Azaustre: *Poemas para ser leídos en un centro comercial*" [Grabación sonora]. *Historias de papel* (RTVE). Recuperado de

<https://www.rtve.es/m/alacarta/audios/historias-de-papel/joaquin-perez-azaustrepoemas-para-ser-leidos-centro-comercial-historias-papel/4256092/>

- PEÑA ARDID, Carmen (1992). *Literatura y Cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- _____ (1996). "El interrogante poético del cine", en *Poesía en el Campus*, 36, 13-19.
- _____ (2006). "Poesía y cine", en Antonio Ansón (Coord.), *Cómo leer un poema*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 161-212.
- _____ (2011a). "Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine", en *Arbor*, 748, 345-370.
- _____ (2011b). "Notas sobre cine lírico. Un intento de tipología" en Raquel Macciuci (Dir.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 3. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- _____ (2017). "Cinefilias al margen de la sala de cine: huellas del cine y la televisión en la novela española del siglo XXI", en *Tropelías*, número extraordinario 2, 437-450.
- PÉREZ AZAÚSTRE, Joaquín (01/03/2011). "Rostros, de Ana Isabel Conejo" [Publicación en blog]. Recuperado de <http://elgranfelton.blogspot.com/2011/03/rostros-de-ana-isabel-conejo.html>
- _____ (20/10/2017). "Poemas para ser leídos en un centro comercial", en *Zenda Libros*. Recuperado de <https://www.zendalibros.com/poemas-leidos-centro-comercial/>
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1992). "Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea", en *Tropelías*, 3, 91-104.
- _____ (1996). *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España (1896-1936)*. Salamanca: Librería Cervantes.
- _____ (2004). "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes", en *Signa*, 13, 277-300.

-
- _____ (2007). “Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico”, en *El texto en el espacio*, 30, 22-27.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio y GIL GONZÁLEZ, Jesús (2017). *Ficciones nómadas. Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual*. Madrid: Pigmalión Edypro.
- PÉREZ GUILLÉN, Alejandro (11/01/2016). “Jiménez, Víctor. *La mesa italiana*” [Publicación en blog]. Recuperado de <https://alejandroperezguillen.es/2016/01/11/jimenez-victor-la-mesaitaliana/>
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio (2011). "La Generación del 98 y el cine español", en *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 107, 16-24.
- PÉREZ MIRANDA, Iván y LEAL RIESCO, Beatriz (2014). "Historia y Cine. El pasado en movimiento", en *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 5, 25-28. Recuperado de <https://www.elfuturodelpasado.com/ojs/index.php/FdP/article/view/172/167>
- PLAZA, Pedro (2020). “La realidad y otras ficciones: derrota del realismo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Alejandro Rojas (Ed.), *New Realism in the World Picture Age*. Madrid: Ápeiron Ediciones.
- PORTELA LOPA, Antonio (2013). *Femme fatale. Las estrellas del cine en la poesía hispánica contemporánea*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvq4r7>
- _____ (2014). *El mito de Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PRIETO, Julio (2017). “El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica”, en *Pasavento*, 7, 7-18.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2014). “Poesía y contemporaneidad: unas cuestiones de partida”, en *Ínsula*, 805, 2-5.
- RAJEWSKY, Irina (2005). “Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality”, en *Intermedialités/Intermediality*, 6, 43-64.

-
- RAMOS, Charo (29/04/2015). “Juan Antonio Bermúdez presenta en Sevilla su nuevo poemario”, en *Diario de Sevilla*. Recuperado de https://www.diariodesevilla.es/ocio/Juan-Antonio-Bermudez-Sevilla-poemario_0_911909460.html
- _____ (09/07/2015). “Trenes que viajan por el tiempo”, en *Huelva Información*. Recuperado de https://www.huelvainformacion.es/ocio/Trenes-viajan-tiempo_0_924207804.html
- ROBLAS CARIDE, Rafael (07/12/2015). “Un libro de película” [Publicación en blog]. Estado crítico. Recuperado de <http://www.criticoestado.es/un-libro-de-pelicula/>
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (1990). “Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta: el juego de las metamorfosis”, en *Gabriel Celaya: Premio nacional de las letras españolas*. Barcelona: Anthropos, 31–53.
- ROSAL NADALES, María (2016). “La poesía en los tiempos del blog: jóvenes poetas españolas”, en *Sociocriticism*, 31(1), 181-207.
- ROVIRA, Pere (1996). *Los poemas necesarios.: Estudios y notas sobre la poesía del medio siglo*. Palma: Edicions Universitat de les Illes Balear (UIB).
- ROYDEEN GARCÍA, Raúl y GARCÍA ANCIRA, José Axel (2018). “Cine de memoria: del cine militante a Seré millones”, en *Raíz Diversa*, 5(9), 175-194.
- RUIZ NOGUERA, Francisco (2010). “Razones de *La dolce vita* (en cuatro planos propios y ajenos)”, en Francisco Ruiz Noguera (Ed.), *La dolce vita. Poesía y cine. Antología*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 8-17.
- SABARINA, Pilar (06/10/2017). “Joaquín Pérez Azaustre presenta *Poemas para ser leídos en un centro comercial*” [Grabación sonora]. Córdoba en la Onda (Onda Cero). Recuperado de https://www.ondacero.es/emisoras/andalucia/cordoba/audios-podcast/joaquin-perez-azaustre-presenta-poemas-para-ser-leidos-en-un-centro-comercial_2017100659d768670cf2546f68482bca.html

-
- SÁNCHEZ, Maribel (24/12/2007). "Isabel Conejo recoge el IX Premio de Poesía Machado de Baeza", en *Ideal*. Recuperado de <https://www.ideal.es/jaen/20071224/sociedad/Isabel-conejo-recoge-premio-20071224.html>
- SÁNCHEZ ALARCÓN, María Inmaculada (2004). "La pasión por ver: inicios de la exhibición cinematográfica en Málaga (1986-1898)", en *Revista HMiC*, 2, 63-75.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2010). "De los literatos descontentos a los escritores-cineastas y los relatos fílmico-literarios", en *Arbor*, 741, 5-23.
- SÁNCHEZ-VERDEJO, Francisco Javier (2013). "Breve análisis de la figura de la *femme fatale* en el cine", en *Orisos*, 2, 351-376.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1982): "Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel)", en Víctor García de la Concha (Ed.), *El surrealismo*. Madrid: Taurus, 119-139.
- SERRA, Pedro (2012). *Aula de los medios: poesía, cine y fotografía en el Seminario Permanente Arcadia Babélica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- SEYDEL, Ute (2014). "La constitución de la memoria cultural", en *Acta Poética*, 35(2), 187-214.
- STAM, Robert (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SUÁREZ, Patricia (11/12/2018). "Ofrecen libros gratis (y buenos) para leer con el teléfono en el tren", en *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/cultura/ofrecen-libros-gratis-buenosleer-telefono-tren_0_YxHUjhA58.html
- TARKOVSKI, Andréi (1991). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp.
- TIRADO GUEVARA, Manuel (2016). "Alberti y los cómicos del cine mudo", en *Almiar*. Recuperado de <https://margencero.es/almiar/rafael-alberti-y-el-cine-mudo/>
- TORRE, Guillermo de (2011). *Literaturas europeas de vanguardia*. Sevilla: Renacimiento.

-
- URRUTIA GÓMEZ, Jorge (1978). "Influencia del cine en la poesía española", en *Anuario de estudios filológicos*, 1, 225-280.
- _____ (2000). "Cine y poesía", en *Príncipe de Viana. Anejo*, 18, 405-414.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (1981). *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- _____ (1985). *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones JC.
- _____ (1987). *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.
- _____ (1999). *8 calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*. Sevilla: Padilla Libros.
- _____ (2001). *Federico García Lorca - cine: El cine en su obra, su obra en el cine*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/federico-garca-lorca--cine--el-cine-en-su-obra-su-obra-en-el-cine-0/> [Edición digital a partir de la edición de Francisco J. Ortiz (Ed.) (1987), Sevilla: ASECAN]
- _____ (2002). *Luis Cernuda: Recuerdo cinematográfico*. Sevilla: Fundación El Monte.
- _____ (2007a). "Impacto y efecto de *Un perro andaluz* en la poética de Lorca y Alberti", en *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual*, 1(5), 115-130.
- _____ (2007b). *Literatura y cine. Adaptaciones I: del teatro al cine*. Sevilla: Padilla Libros.
- _____ (2012). "Entre el rechazo y la fascinación: los escritores del 98 ante el cinematógrafo", en *Frame*, 8, 168-192.
- _____ (2015). "Viento de cine (II). *Sesión continua en el salón indien*, de Juan Antonio Bermúdez" [Publicación en blog]. Criticalia. Recuperado de <https://criticalia.com/articulo/viento-de-cine-ii-sesion-continua-en-el-salon-indiende-juan-antonio-bermudez/>

-
- _____ (2015). “Viento de cine (III). *La mesa italiana*, de Víctor Jiménez” [Publicación en blog]. Criticalia. Recuperado de <https://criticalia.com/articulo/viento-de-cine-y-iii-la-mesa-italiana-de-victorjimenez/>
- VALENDER, James (2001). *Una mujer moderna: Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- VALERO, Miguel Ángel (03/10/2017). “Pérez Azaústre presenta *Poemas para ser leídos en un centro comercial*”, en *Diario Abierto*. Recuperado de <https://www.diarioabierto.es/382006/perez-azaustre-presenta-poemas-leidoscentro-comercial>
- VALVERDE, Álvaro (03/04/2015). “De cine” [Publicación en blog]. Blog de Álvaro Valverde. Recuperado de <http://mayora.blogspot.com/2015/04/de-cine.html>
- _____ (29/06/2015). “La mesa italiana de Jiménez” [Publicación en blog]. Blog de Álvaro Valverde. Recuperado de <http://mayora.blogspot.com/2015/06/la-mesa-italiana-de-jimenez.html>
- VÁZQUEZ ABEIJÓN, Sandra (2017). "Influencia del cine de los orígenes en la literatura española del siglo XX", en *El Genio Maligno*, 20: 27-43. Recuperado de https://elgeniomaligno.eu/wpcontent/uploads/2017/03/4_Materia_Sandra_Vazquez_Abeijon.pdf
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1970). *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Lumen.
- VILLANUEVA, Darío (2015). *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Madrid: Cátedra.
- ZECCHI, Barbara (2012), “Introducción. La adaptación multiplicada”, en Barbara Zecchi (Ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Madrid: Editorial Complutense, 19-62.