

**Influencia del cine en la
poesía española**

(Primera aproximación)

Jorge Urrutia

Las páginas que siguen, salvo algunas correcciones sin demasiada importancia, datan de hace unos años. No responden ya totalmente, pues, a mi modo de pensar actual sobre los problemas que en ellas se exponen. Permítaseme la petulancia de afirmar que si las publico ahora se debe a que distintas personas que en su día las leyeron se han referido alguna vez, y recientemente, a su posible interés. Creo, además, que su publicación puede orientar a unos puñados de estudiosos que en distintas universidades del país (Complutense de Madrid, Central de Barcelona, Valencia, Sevilla o La Laguna) se preocupan por las relaciones de distinto tipo que se establecen entre el cine y la literatura. Sus cartas, y las palabras de los colegas que los dirigieron a mí, son ese entrañable testimonio de que las horas de encierro y sacrificio familiar han tenido alguna justificación.

Para reconstruir lo que pienso ahora de las posibles influencias del cine sobre la literatura, y para que este trabajo no resulte desorientador (justo lo contrario de lo que pretende), conviene no perder de vista lo que escribí en mi artículo «Estructuras cinematográficas en obras literarias» (*Cinema 2002* n.º 27, mayo de 1977, pp. 33/36). También será útil la lectura de «Film-écrit et film-image», mi comunicación al Colloque International sur la Théorie et la Recherche Cinématographiques, celebrado en París del 31 de enero al 4 de febrero de 1977, y que se publicará en las actas del coloquio. Ampliación de esos dos textos es «Cine y Literatura como actualizaciones de sistemas narrativos», comunicación que presenté al I Simposio de Literatura General y Comparada, celebrado en Madrid en 1977. Creo que la problemática de las relaciones entre el cine y la literatura sólo puede considerarse justamente dentro de una concepción totalizadora de la obra artística. Tal concepción es la que intento exponer en «Borrador para un curso y/o teoría de semiótica literaria» (*Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach III*; Oviedo: Universidad, 1978).

* * *

Cuando pretendemos rastrear, por alguna obra o en algún autor, cierto tipo de influencias, hay una dificultad grande que puede malograr el trabajo. Se sabe que basta ir a buscar algo, para que se encuentre o, al menos, se vean lanas por todas partes. En el fondo, en este tipo de investigación no se trata, las más de las veces,

de otra cosa que no sea una variante del popular «ir por lana y volver trasquilado».

Desde que el cine llega a ser factor temático para los poetas, podemos asegurar que ha ejercido influencia en la poesía. Me refiero a una influencia formal. Pensemos, por otra parte, que existe una clara presencia del cine en prosistas contemporáneos, por lo tanto no hay razón para dudar de su influencia en los versificadores.

Fijadas estas premisas, la búsqueda de ejemplos nos proporcionaría abundantes poemas. Sin embargo, el peligro de la trasquiladura estaría próximo. Nunca debe partirse de una teoría para buscar ejemplos, sino de éstos para sentar o confirmar la teoría. Es cierto que, en ocasiones, por ese procedimiento puede uno acercarse, o de una equivocación salir verdad distinta de la que se buscaba. Véase Colón. América fue su gran error. (¡Eran Américas, que no Cipangos, Almirante!) Por otro lado, ya no quedan Américas. Nosotros no podemos seguir ese camino carabelero. El ejemplo existe, lo hemos leído todos. Falta reencontrarlo, comprobarlo y delimitarlo.

Sucede que seguimos corriendo el peligro de ver árboles donde sólo existen ramas, o ramas donde no hay sino hojas. Eso me ha hecho pensar que un elemento cinematográfico, en un poema contemporáneo, puede tener varios orígenes.

En primer lugar, por su importancia, está el caso del autor impresionado, consciente o inconscientemente, por las técnicas cinematográficas. Sus poemas son los que nos interesan.

Las lecturas pueden llevar al poeta al conocimiento de textos en los que existe una construcción típica del precinema. Nuestro autor se ve impresionado, entonces, no por los logros lingüísticos del cine, sino por el efecto que el anticipador consiguió. También puede suceder que el poeta contemporáneo escriba bajo una vivencia similar a la de los autores precinemáticos, sin que influya la existencia del cine.

Los casos de influencia cinematográfica mediata, siendo el agente transmisor otro autor contemporáneo, opino que deben considerarse incluidos en la primera especie marcada.

Según lo expuesto, la construcción cinematográfica puede darse por tres motivos:

- a) Por influencia del cine mediata o inmediata.
- b) Por lecturas de textos precinematográficos.
- c) Por vivencias comunes con autores precinematográficos.

Al analizar un poema contemporáneo, podemos pasarnos y atribuir influencia del cine allí donde sólo hay lecturas o vivencias comunes. También podemos no llegar, y ver lecturas donde existe una influencia verdadera. Las afirmaciones deberán hacerse con sumo tiento. Más que asegurar, habrá que suponer.

Del precinema al surrealismo

La construcción cinematográfica en escritores anteriores al in-

vento del cine, no es muy difícil de encontrar. En el caso de la poesía no es extraño, ya que:

en la realidad técnica, la imagen y la metáfora no son plásticamente más que una serie de planos en fundido, en cuyas secuencias se han producido sinceramente las asociaciones mentales, a veces oníricas, de la mente del poeta (1).

Recuérdese cómo se superponen dos escenas, en partes opuestas, en «Vida retirada» de Fray Luis de León. A la estrofa número doce:

**El aire el huerto orea,
y ofrece mil olores al sentido.
Los árboles menea
con un manso ruido,
que del oro y del cetro pone olvido.**

le sigue

**Téngase su tesoro
los que de un flaco leño se confían:
no es mío ver el lloro
de los que desconfían
cuando el cierzo y el ábrego porfían. (2)**

pasando, en un perfecto fundido, de la tranquilidad del huerto a la tempestad marina. Sirve como punto de enlace la relación visual establecida entre los árboles que el viento mueve y los mástiles (**la combatida antena**) crujientes en la tormenta, que aparecen al principio de la siguiente estrofa.

Dámaso Alonso comenta las estrofas números doce y trece diciendo:

...pensamos en la técnica yuxtapositiva del cinematógrafo: a la imagen luminosa del huertecillo, ha sucedido directamente en la pantalla esta imagen de miseria y naufragio que el poeta (espectador también de sus propias intuiciones) aparta con horror.

El paralelo cinematográfico puede apurarse aún más. Diríamos que la técnica no es meramente yuxtapositiva; es como superpositiva, transformativa (3).

Hay periodos de la literatura en los que la tendencia a una construcción precinemática es mayor. Esta tendencia suele ser del tipo: expresión del movimiento. «La riproduzione del movimento è sempre state, como il volo, il sogno dell'umanità» (4). Por otro lado, ha sido constante una situación conflictiva entre las artes escritas y las artes plásticas. Gotthold Ephraim Lessing escribió un interesante ensayo titulado: **Laoconte, o de los límites de la Pintura y la Poesía**, que produjo en el siglo XVIII una amplia influencia. Lessing salía al paso

de la poesía descriptiva que habían hecho en Alemania Opitz y sus seguidores (como Haller y Matthisson). Para Lessing la poesía es un arte del tiempo. Años después, Hegel diría:

Más que ningún otro arte, la poesía es capaz de exponer un hecho en todos sus pormenores, la sucesión de los pensamientos y de los movimientos del alma, el desarrollo y el conflicto de las pasiones y el curso íntegro de una acción (5).

Existe, pues, una teoría estética, culminante en el Romanticismo, que lleva la poesía a límites muy cercanos a los del cinematógrafo. No es de extrañar que todo ello influya en nuestros románticos.

Añadamos que, desde 1750, se venían haciendo experimentos sobre la persistencia de las imágenes luminosas en la retina, y la reproducción de imágenes en movimiento. Destaquemos las pruebas fotográficas de Niepce, Daguerre, Bayard y Arago, en 1802, que conducirán al primero a fijar la imagen, hacia 1820. En 1830, Faraday construyó su famoso torno.

Cuando nuestros últimos románticos alcanzaron su mayoría de edad, los estudios sobre la reproducción de imágenes en movimiento estaban a la orden del día, hasta tal punto que, en 1860, el inglés G. Herchel pudo predecir, en «Photographie News», el invento del cine.

En los poemas que se escriben prevalece absolutamente la descripción. Los adjetivos marcan impresiones visuales en su mayor parte. Así ocurre, por ejemplo, en los siguientes versos de Patricio de Escosura:

**Levantán en medio del patio espacioso
cadalso enlutado. que causa pavor,
un Cristo, dos velas, un tajo asqueroso
encima, y con ellos, el ejecutor.
En torno al cadalso se ven los soldados
que fieros empuñan terrible arcabuz,
a par del verdugo, mirando asombrados
al bulto vestido de negro capuz.**

Un ejemplo más interesante nos da Espronceda, si es suyo el poema «La desesperación»:

**Me alegra ver la bomba
caer mansa del cielo
e inmóvil en el suelo,
sin mecha al parecer,
y luego embravecida
que estalla y que se agita
y rayos mil vomita
y muertos por doquier.**

Vemos caer la bomba durante dos versos, permanece inmóvil durante otros dos, estalla en tres. Un solo verso, nos muestra el terreno regado de muertos. La atención estaba fijada únicamente sobre la bomba. Era un primer plano. En el octavo verso pasamos a un plano general: los muertos que ha ocasionado.

Pero dejemos el Romanticismo y avancemos hasta otro periodo literario en el que se aprecian numerosos casos de construcción cinematográfica. Aludo al Surrealismo.

El Surrealismo trajo consigo una revalorización de los procedimientos imaginativos. El ataque que este nuevo estilo hace de las ideas precedentes, podría resumirse en una hermosa frase de André Breton:

Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas (6).

Breton denunciaba que:

sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère; à prescrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage (7).

Para él, con el surrealismo la imaginación volvería a hacer uso de sus derechos, ya que podría proporcionar a los artistas una serie de posibilidades para llegar a lo maravilloso.

Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau (8).

El surrealismo buscaba la belleza y la equiparaba no exactamente con la verdad, como Keats —entre los poetas— sino con la realidad total. Y esta realidad absoluta o sobrerealidad (surréalité) se conseguía uniendo realidad simple y sueño, para lo que era necesaria la reactualización del sueño, del subconsciente. No fueron ajenos a todo ello los descubrimientos y teorías de Freud, al que Breton anteponía incluso a Marx:

Certes le surrealisme, que nous avons vu socialement adopter de propos délibéré la formule marxiste, n'entend pas faire bon marché de la critique freudienne des idées: tout au contraire il tient cette critique pour la première et pour la seule vraiment fondée (9).

Para la exteriorización del subconsciente utilizan estos artistas un método psicoanalítico: la escritura automática, por eso Breton pudo definir el surrealismo de esta forma:

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'essence de tout contrôle, exercé par la raison en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale (10).

La escritura automática tenía muchas limitaciones. En «**Du surréalisme en ses oeuvres vives**» (1953), André Breton habría de reconocer que el procedimiento fue dejado pronto. La razón de este abandono estaba, para él, en que ya había cumplido su misión: buscar la materia prima del lenguaje. En realidad, en el manifiesto de 1924, el primero, dejó una puerta abierta al abandono de los métodos surrealistas al decir:

Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison (11).

Un texto publicado con motivo de la Exposición de Amsterdam, de 1938, decía que el surrealismo no era una escuela literaria o artística, sino una forma de pensar. Esto es de suma importancia. Breton escribió que todos los medios empleados para destrozr las ideas de familia, patria y religión, eran buenos después de haber afirmado que el acto surrealista más simple consistía en bajar a la calle con dos revólveres en las manos y disparar al azar, lo más posible, entre la multitud (12).

En todo este mundo de acción, de búsqueda, de **sobre realidad**, la imagen poética tenía que sufrir un gran cambio. Ya no podía nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades. Y estas realidades podían ser radicalmente distintas. La experiencia visual se convertía en básica. Se llegó al descubrimiento de **el hombre cortado en dos por una ventana** (13).

El surrealismo español revistió unas características especiales, podría decirse que fue un **surrealismo real**. Nunca fue una manera de ser, sino un método de expresión. Por otro lado, siempre utilizó razonadamente sus hallazgos, por lo que muy pocos son los poemas elaborados con escritura automática. Pero fue ese surrealismo el que enseñó a mirar a los poetas españoles. En los poemas de nuestros surrealistas empezamos a encontrar la influencia del cine en la poesía española.

La concepción del poema

Antes del surrealismo hay poemas que pudieran juzgarse cinematográficos en una observación poco seria. Me refiero, especialmente, a los poemas narrativos.

El poema narrativo si peca de algo no es de visual, sino de li-

terario. Es verdad que suele narrar hechos, situaciones u objetos vistos, pero se entremezclan continuamente apreciaciones que no son de índole visual. Veamos, por ejemplo, un poema de Salvador Rueda (otros poemas de Salvador Rueda podrían servir de ejemplo opuesto; no pretendo calificar la obra de ningún poeta, sino elaborar una primera taxonomía de los poemas según su mayor o menor proximidad con una concepción cinematográfica):

LA ALBAHACA

Albahaca menudita,
linda y graciosa albahaca,
del búcaro compañera
y adorno de la ventana;
ya tus verbenas pasaron,
llenas de juegos y danzas
con sus bordados mantones
y sus luces de bengala.
Ya pasaron tus verbenas
con sus cohetes de lágrimas,
sus curruscantes buñuelos
y sus macetas galanas.
Separada del bullicio
de las alegres veladas,
si sueñas ¡serán tus sueños
los sueños de la nostalgia!
Ya junto al puesto florido
no ves la española gracia
de andares, rostros y cuerpos
pasar en ola bizarra.
Ya de la chulesca polka
no ves las vueltas pausadas
en el salón callejero
hecho con arcos de ramas.
Pasó tu reinado alegre
cual todo reinado pasa,
y angustiada tu rocío
lloras cuando viene el alba.
¿Qué te importa ya que el búcaro?
te dé en la reja compañía
si antes sudaba sus perlas
y ahora de frío las cuaja?
El fuego forma tu vida
y cobra fuerzas tu savia
entre las silestas de oro
y las noches abrasadas.
Están tus hojas viendo
sopor de atmósfera cálida,
cadencias de mecedora

y perezas de guitarra.
 Pero el otoño te acecha
 lejos moviendo tus alas
 y sus avisos te envía
 en el soplo de sus ráfagas.
 Pronto verás los ramajes
 tender su seca hojarasca,
 y en remolinos crujientes
 bailar su danza macabra.
 Pronto verás de los cielos
 la mutación angustiada
 y trocar oro y carmines
 por tintas grises y pálidas.
 Tú también ante la muerte
 exhalarás tu plegaria
 e irás con el remolino
 a bailar tu última danza.
 Albahaca menudita,
 ¡linda y graciosa albahaca!
 ¿Qué se hicieron tus verbenas?
 ¿Qué se hicieron tus veladas? (14)

Este poema narrativo tiene multitud de elementos visuales. Sin embargo, una atenta lectura denuncia la presencia de sensaciones muy distintas: curruscantes buñuelos, sueños nostálgicos. Los elementos visuales se motivan por la intención del autor, que es apoyarse en la albahaca, cuya muerte vendrá por el cambio de estación, para hacer un poema sobre el paso del tiempo. El paso del tiempo es tema cinematográfico, pero el poema no está concebido cinematográficamente. La impresión anímica que puede producir el conocimiento del paso del tiempo, la conciencia de fugacidad de la vida, no se alcanzan por la observación de la realidad.

En el cine, de la elevación de la realidad a la sobrerrealidad (entendiendo por sobrerrealidad la unión de realidad y pensamiento) se deduce el conocimiento. En este poema el proceso es distinto: el conocimiento es previo. La actitud que ese conocimiento ha imbuido en el poeta, le lleva a corroborar su estado anímico mediante una confrontación con hechos reales.

Aunque todo esquematismo peca siempre de inexacto, podemos considerar que técnicamente, el poema se plantea, con respecto a su concepción, de cuatro maneras difíciles de encontrar en sus manifestaciones puras, que conforman el poema como **narrativo** (acabamos de ver un ejemplo), **sentido**, **visto** o **visualizado**.

El poema más frecuente dentro de la lírica es el poema **sentido**. En él se exteriorizan estados de ánimo que, en ocasiones, están motivados por apreciaciones de realidades materiales. La poesía amorosa se inscribe en este apartado. Como ejemplo, vamos a considerar un soneto de Miguel Hernández:

**Me tiraste un limón, y tan amargo,
con una mano cálida y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y probé su amargura sin embargo.**

**Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce pasó a una ansiosa calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una punta de seno duro y largo.**

**Pero al mirarte y verte la sonrisa
que te produjo el limonado hecho,
a mi veraz malicia tan ajena,**

**se me durmió la sangre en la camisa,
y se volvió el poroso y áureo pecho
una picuda y deslumbrante pena. (15)**

La emoción sufrida por el poeta tiene una motivación exterior, expresada por una superposición cercana a lo cinematográfico **limón / pecho de mujer**, que no es sino el pretexto para el poema. Fijémonos que la relación **limón / pecho de mujer** no la establece el poeta sobre una imagen, sino sobre una impresión sensitiva, táctil. Ello no quiere decir que el soneto no pudiera adaptarse para el cine. Bastaría basar la escena en la sensación visual, en lugar de en la sensación táctil. Los elementos ópticos, por otra parte, abundan: **arquitectura, golpe amarillo, mirarte, verte, áureo pecho...**

En el «argot» cinematográfico se utiliza un verbo derivado del adjetivo «visual» para indicar la acción de volver a ver una película con un fin determinado, repararla o revisarla. Se trata del verbo «visualizar». Voy a utilizarlo aquí para, por medio de su participio, designar un tipo específico de poema, como éste, de Juan Larrea:

OTOÑO IV EL OBSEQUIOSO

**Como un hombre de color el otoño sigue sus inclinaciones
una flauta contempla por los agujeros del horizonte
todo lo madre que aún queda dentro
he aquí el río que se olvida a dos dedos de los bordes
y un poco menos lejos
la lluvia que despega las palomas del viento**

**La lluvia registra los días hasta el fondo de los ojos
que viajan a la velocidad de los ritmos conocidos
La lluvia mientras llueve es toda oídos
y ay del que como un piano no se muerda los labios**

**Allí a las plantas del ocaso
la ciudad se estira y arde por los cuatro costados**

Un emigrante brota de trecho en trecho
su barba crece a medida que te alejas de mi techo
describiendo un círculo instintivo

Pero a la hora en que el cinema baja los peldaños de mármol
que conducen al fondo de cada espectador
el nivel del silencio oscila como una flor
hecha olvido por un resto de delicadeza

La luz se arrastra cortando los rastros
como la cola del perro que levanta la tristeza
y el horizonte se dobla bajo el peso de mis ojos.

Verde de mar o sobre todo o nada
al borde del abismo de los oscuros labradores
nuestra suerte está echada

Horizonte, horizonte ¿estás seguro?

Llueve a campos perdidos pedernal de mi mirada (16).

Este poema puede considerarse **visualizado**. Es decir, el material poemático existe fuera del poeta y éste, prácticamente, no lo siente en sí. ¿Cuál es la misión del poeta en este caso? Es una misión transmisora. Larrea nos hace conocedores de una realidad, de una sobrerrealidad. La propia esencia de esa sobrerrealidad ayuda al poeta a mantenerse como transmisor. El subconsciente se sale fuera de los dominios razonables del autor. La continua y sistemática aparición asistemática de elementos, impide que el artista pueda elaborarlos estéticamente. ¿Dónde radica, por lo tanto, la personalidad del poeta? En su configuración espiritual, que es la que emite los elementos.

En «Otoño IV el obsequioso», el poeta intenta proporcionarnos una visión total. Se balancea de objeto en objeto, curioseándolo todo, pero como una cámara cinematográfica, sin que pueda detenerse a analizarlo.

El vocabulario de referencia visual es continuo: **color, contempla, agujeros, horizonte, dentro, he aquí, lejos, fondo, ojos, descubriendo, círculo, alejes, luz, se dobla, verde, borde, oscuros, mirada...**

Uno de los momentos más visuales lo dan estos versos:

**Allí a las plantas del ocaso
la ciudad se estira y arde por los cuatro costados.**

Sin embargo, está expresado de una forma tradicional. El poeta acaba de perder, seguramente, su inspiración surrealista, ya que el verso anterior:

y ay del que como un piano no se muerda los labios

denuncia una redacción previa:

y ay del que como un piano no se muerda la cola,

seguramente surgida y eliminada da luego por parecer demasiado **racional**. El poeta ha seguido el consejo de Breton y ha borrado lo que no le gustaba, sustituyéndolo por una palabra comenzada por L. Ahí es donde precisamente el poema comienza a fallar en cuanto a su surrealismo. En unos versos siguientes define el cine como el encuentro del espectador consigo mismo.

Existen poemas que parecen también visualizados, pero que no lo son en el sentido que yo doy al término. Para mí, repito, en el poema visualizado el poeta permanece fuera de lo descrito, no añade nada voluntariamente, no hay participación suya para configurar la realidad. En cambio, en el que llamaremos **poema visto**, se exige la presencia del poeta como artífice. La realidad que describe el **poema visto** no llega en toda su pureza al lector, sino transformada. Un nuevo ejemplo de Salvador Rueda puede servirnos:

LA SANDIA

Cual si de pronto se entreabriera el día
despidiendo una intensa llamarada,
por el acero fúlgido rasgada
mostró su carne roja la sandía.

Carmín incandescente parecía
la larga y deslumbrante cuchillada
como boca encendida y desatada
en frescos borbotones de alegría.

Tajada tras tajada señalando
las fue el hábil cuchillo separando
vivas a la ilusión como ningunas.

Las separó la mano de repente,
y de imprevisto decoró la fuente
un círculo de rojas medias lunas. (17)

Como vemos, el poeta matiza la realidad, la va reelaborando, para dársela al lector. El **poema visto** es tradicional. El **poema visualizado** tiene influencia cinematográfica.

El movimiento

Podríamos también intentar una clasificación de los poemas según el movimiento. Obtendríamos así, dejando aparte los casos

del precinema naturalmente, dos tipos: el **poema inmóvil** y el **poema fotográfico**.

En el poema inmóvil, el objeto descrito no sufre ningún cambio con respecto al ojo contemplador. Es un tipo de poema que sigue como es normal escribiéndose: véase esta muestra de Jorge Guillén.

ESOS CERROS

¿Pureza, soledad? Allí. Son grises.
Gris intactos que ni el pie perdido
Sorprendió, soberanamente leves.
Gris junto a la Nada melancólica,
Bella, que el aire acoge como un alma,
Visible de tan fiel a un fin: la espera
Ser, ser, y aun más remota, para el humo,
Para los ojos de los más absortos,
Una Nada amparada: gris intacto
Sobre tierna aridez, gris de esos cerros (18).

La escena está inmóvil y el poema nos la describe fielmente. No ocurre igual en el **poema fotográfico**, que hubiéramos podido llamar poema de cuadro barroco (recordemos que André Malraux, en su «Esquisse d'une psychologie du cinéma», indica cómo los ademanes de ahogado del mundo barroco piden no una modificación de la imagen, sino una sucesión de imágenes, donde la realidad en movimiento se ha quedado plasmada en uno de sus instantes para siempre). Este es un ejemplo de Victoriano Crémer:

FRISO CON OBREROS

Aparecen de pronto. No están muertos.
Y si no hablan es porque las palabras
no dicen sino cosas sin sentido,
por ejemplo: «Hace frío» cuando tienen
pequeñas llamas rojas en la lengua.

¿Qué música lejana, qué resuelto
compás impone ritmo a su asombrado
despertar cada día?... No están muertos.
Un corazón les nace con el alba.

Son —desteñido azul— agua profunda,
río de frescas márgenes que busca
su mar de cal y de ladrillo, su hondo
pozo de mineral que hierve y canta.

Cruzan por alamedas con rosales
y les llega un olor de noble tierra.

**Los mármoles, al sol, recobran brillos
de recóndita rabia o sudor frío.**

**Pero no se detienen —¿Están muertos?—
indiferentes marchan, escuchando
dentro de sí lejanos ecos. ¿Miran
la evidencia total de la mañana?**

**Los muertos viven sin saber. Pero ellos
viven de su vivir, tan plenamente
que algo que no es la luz ni el aire tiene
concretas resonancias en su sangre.**

**Si quisieran gritar lo harían, porque
no están muertos, conocen la palabra
que sólo se pronuncia desde el sueño
y es, como un toro, violenta y ácida.**

**Aparecen de pronto —¿de qué ocultos
manantiales de vida?— y permanecen
en la esperanza de los hombres. Viven
soportando futuro a las espaldas. (19)**

La escena se ha fijado. El poema nos asegura que los hombres están vivos. Cruzan una plaza, pero permanecen indefinidamente en esa acción de cruzar, nunca la terminan. Es como «El martirio de San Pedro», de Caravaggio donde tres hombres no acaban de conseguir izar la cruz del mártir, o aquel Rubens en que las hijas de Leucipo nunca acaban de ser raptadas. Como Justino de Nassau está siempre condenado a entregar las llaves de Breda al Marqués de Espínola.

La influencia del cine introduce dos nuevos tipos de poemas, uno, al que llamaremos **poema del movimiento retenido**. Otro, el **poema cinematográfico**.

En el primer caso la escena en movimiento se ha retenido un instante para reemprender su marcha posteriormente. Se ha fijado la imagen, pero somos conscientes al leerlo de que hay un antes y un después que forman y descomponen la situación actual; como en este poema de Pedro Salinas:

FAR WEST

**¡Qué viento a ocho kilómetros!
¿No ves cómo vuela todo?
¿No ves los cabellos sueltos
de Mabel, la caballista
que entorna los ojos limpios
ella, viento, contra el viento?
¿No ves**

la cortina estremecida,
ese papel revolado
y la soledad frustrada
entre ella y tú por el viento?

Sí, lo veo.
Y nada más que lo veo.
Ese viento
está al otro lado, está
en una tarde distante
de tierras que no pisé.
Agitando está unos ramos
sin donde,
está besando unos labios
sin quién.
No es ya el viento, es el retrato
de un viento que se murió
sin que yo le conociera
y está enterrado en el ancho
cementerio de los aires
viejos, de los aires muertos.

Sí le veo sin sentirle.
Está allí en el mundo suyo,
viento del cine, ese viento (20).

Es una simple diferencia de matiz la que existe entre **poema fotográfico** y el del **movimiento retenido**; una diferencia de matiz, pero que hace radicalmente distintos los poemas.

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. El fragmento que sigue, del poema al rey Harlem es uno de ellos.

.....

Aquel viejo cubierto de setas
iban al sitio donde lloraban los negros
mientras crujía la cuchara del rey
y llegaban los tanques de agua podrida.

Las rosas huían por los filos
de las últimas curvas del aire,
y en los montones de azafrán
los niños machacaban pequeñas ardillas
con un rubor de frenesí manchado.

Es preciso cruzar los puentes
y llegar al rubor negro
para que el perfume de pulmón
nos golpee las sienes con sus vestidos
de caliente piña.

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,
a todos los amigos de la manzana y de la arena,
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude de la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las
[cocinas.

.....
Ellos son los que beben el whisky de plata junto a los volcanes
y tragan pedacitos de corazón, por las heladas montañas del oso.

Aquella noche el rey de Harlem,
con una durísima cuchara
arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una cuchara.
Los negros lloraban confundidos
entre paraguas y soles de oro,
los mulatos estiraban gomas ansiosos de llegar al torso blanco,
y el viento empañaba espejos
y quebraba las venas de los bailarines
Negros, Negros, Negros, Negros. (21)

La visión

También encontramos influencia del cine en los poemas de descripción objetiva, materializándose de tres maneras: **poemas de detalle**, **poemas de cambio de plano** y **poemas de aparición sucesiva de elementos**. En el **poema de detalle**, el objeto no es considerado en su totalidad desde un principio sino que el conocimiento sucesivo y encadenado de sus formas y calidades conduce a la apreciación, ayudado por un cierto movimiento del ángulo de visión.

DON DE LA MATERIA

Entre la tiniebla densa
el mundo era negro: nada.
Cuando de un brusco tirón
—forma recta, curva forma—

le saca a vivir la llama.
Cristal, roble, iluminados
¡qué alegría de ser tienen,
en luz, en líneas, ser
en brillo y veta vivientes!
Cuando la llama se apaga,
fugitivas realidades,
esa forma, aquel color,
se escapan.

¿Vives aquí o en la duda?
Sube lenta una nostalgia
no de luna, no de amor,
no de infinito. Nostalgia
de un jarrón sobre una mesa.

¿Están?
Yo busco por dónde estaban.

Desbrozadora de sombras
tantea la mano. A oscuras,
vagas huellas sigue el ansia.
De pronto, como una llama
sube una alegría altísima
de lo negro: luz del tacto.
Llegó al vado de lo cierto.
Toca el cristal, frío, duro
toca la madera, áspera.

¡Están!
La sorda vida perfecta,
sin color, se me confirma,
segura, sin luz, la siento:
realidad profunda, masa. (22)

Este poema de Pedro Salinas es el delirio de la materia, de la forma. Pero la materia y la forma no son consideradas más que de muy cerca, el objeto no aparece en su totalidad, salvo en un verso: «de un jarrón sobre la mesa». El resto del poema gira sobre puntos minúsculos. Luz y materia; enfrentamiento del hombre con la vida. El poeta va percibiendo formas, calidades, líneas, brillos, vetas, colores... Es un primer plano continuo que la cámara mantiene en el deleite supremo del que va conociendo. El arte es una forma de conocimiento. Y ese conocimiento se efectúa a través del detalle:

**Sube lenta una nostalgia
no de luna, no de amor,
no de infinito. Nostalgia
de un jarrón sobre una mesa.**

La cámara ha ido ascendiendo, todo a lo largo de la curva forma del jarrón, para acabar aprehendiendo completamente. Todo el poema camina sobre el pequeño alcance: «desbrozadora de sombras / tantea la mano...»

El poema es cine. El cine que no se puede conocer más que por la materia. Observamos un componente del objeto y lo relacionamos con otro y con otro... Las pequeñas realidades componen una gran realidad. El poeta no sólo ve, sino que va componiendo una realidad que, al contrastarla con el objeto total, se sobrerrealiza.

Repito que la característica principal del poema **del detalle** es que hay un conocimiento sucesivo y encadenado de formas, y este conocimiento encamina a la apreciación total del objeto. Otra manera de apreciación total, sería ir tomando las partes de ese objeto para, luego, no por transición, sino por contraste, mostrárnoslo en su integridad. Esta manera nos daría el **poema del cambio de plano**.

RETRATOS ANONIMOS - PRIMER PAR
(Fragmento)

**De muchacho corrió por estos jardines
entre las fuentes turbias del polvo de los jinetes,
y miró estas estatuas: unas desnudas, bellas, con sus súbitos brazos,
su repentina cabellera dura;
otra, la pierna adelantada, cubierto el busto con la piel salvaje,
y una aljaba en el hombro.**

**Guerreros ahí había, nunca dolor, esbeltas sombras,
y a veces esos pechos de mármol rozara el «árbol del amor»,
sus flores cárdenas, o pasara otra sombra unos dedos sutiles,
incorpóreos, que se agitan con algo, como al viento unas ramas.**

Debajo del ropaje esto que aquí miráis fue carne viva.

Quizá el dolor la reconoció e hizo su marca.

Como signo de fuego, un cuchillo en el hombro dejó el trazo.

En el pecho una daga, que algo erró y aún dio un signo.

**Y en el muslo el furor se clavó, y aquí su rastro hasta el fin fue
[constante.**

Porque, si no de amor, de la fidelidad todo es prueba ahí ardiente.

Sus sienes plateadas dicen quizá de vigiliadas ardidas.

Ahí al lado, en el estante miranse

los libros graves, la torcida que alumbró los ojos tercos,

y un lienzo que él dejó cuando puso su mano

pálida cual la hoja sobre otras hojas blancas. (23)

El poeta nos dice que hay unas estatuas. Estas estatuas tienen «súbitos brazos», «cabellera dura», «La pierna adelantada», «cubierto el busto»... pero no nos interesa la transición lenta, el poeta salta de lugar a lugar, siguiendo su capricho (más o menos motivado) y no un orden lógico. En el libro «**En un vasto dominio**» de Vicente Aleixandre, de donde tomo este poema, hay otro ejemplo perfecto de **poema del detalle**: «El brazo». A él remito al lector que quiera apreciar la diferencia, dentro de un mismo autor.

El poema de la **aparición sucesiva de elementos** presenta diversas partes del todo o diversos objetos dispares, pero siempre en el mismo plano; no hay cambio, no hay ni aproximación ni alejamien-

to de la cámara. Este fragmento de un poema de Gabino-Alejandro Carriedo nos sirve muy bien como ilustración:

PARTE DE GUERRA PARA LA PAZ

**En la mañana de hoy se rompió el frente
por diez puntos en Almería.
Treinta niveladoras avanzaron
entre el fuego graneado de los rayos de sol.
Apoyados por los tractores
los campesinos establecieron
una cabeza de puente
entre Níjar y Lucainena
logrando convertir en regadío
cuarenta mil hectáreas de secano.
Más arriba, en las Hurdes,
nuestras tropas hormigonaron
tres presas de gravedad.
Acequias y canales se extendieron
por Jerte, Hervás y Granadilla.
¡Era un gusto en el valle
ver brotar la hortaliza, el trigo, el algodón!
Mientras tanto en Monegros
y por los campos de Valladolid
cosechadoras y gavilladoras
cruzaban sus disparos
con el granizo y la sequía.
(El enemigo se repliega
hacia los bancos suizos y las islas Bermudas). (24)**

Como vemos, todos los elementos están considerados en el mismo plano, sin dar mayor relevancia a uno que a otro. Es como un documental bélico, la cámara fija y sin cambiar de objetivo, filmando lo que sucede. El montaje ordena luego el material obtenido.

De tiempo en tiempo

Es el tiempo un elemento clave en el cine. La poesía española ha sufrido también en este sentido influencia de las películas. Nuestros escritores no podían dejar de ser impresionados por la «vuelta atrás», por la posibilidad de enfrentarse con seres desaparecidos.

El poeta puede situarse junto a una persona muerta hace años. La observa, interviene en la acción. Pero su «vuelta atrás» no la hace también en edad. El autor sigue con la edad que tiene al escribir el poema. Más que una contemporaneidad es una «contemporaneización».

**Esta luz de Sevilla... es el palacio
donde nació, con su rumor de fuente.**

**Mi padre, en su despacho —la alta frente,
la breve mosca y el bigote lacio—.**

**Mi padre, aún joven, lee, escribe, hojea
sus libros y medita, se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta.**

**Sus grandes ojos de mirar inquieto
ahora vagar parecen, sin objeto
donde puedan posar, en el vacío.**

**Ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!
piadosamente mi cabeza cana. (25)**

Este soneto es de Antonio Machado. Está el poeta en la casa donde nació, en el Palacio de los Duques de Alba, la Casa de las Dueñas. En aquella casa había vivido ocho años. Vuelve a ver a su padre, cuyos ojos vagan hasta mirar piadosamente la cabeza cana de su hijo, el poeta.

Sigamos con Machado, a través de un poema de Angel Crespo:

CON MACHADO

**A don Antonio Machado
le conocí en Valdepeñas.
Le llevaba Juan Alcaide
a beber vino llorando
y luego se sonreía
a la puerta de su casa.
Hablábamos de la tierra
que nos iba devorando
y de la que se pegaba,
al caminar, en sus botas.
Solíamos discutir
cuando yo hablaba de sueños
y don Antonio Machado,
indulgente, sonreía,
me explicaba la canción
que oíamos en la calle.
La verdad, yo no sabía
bien con quién estaba hablando,
pero cuando me quedaba
solo con Juan y, en castigo,
me ponía de rodillas
frente a la higuera del patio,
yo veía a don Antonio
reprenderle con paciencia**

y, entonces, me levantaba
y me perdía en el pueblo.
Don Antonio sonreía,
siempre sonreía, siempre
tenía cuatro palabras
pues cinco ya eran exceso.

Había muerto. No importa:
le conocí en Valdepeñas. (26)

Crespo construye un tiempo imaginario en el que sitúa las conversaciones con Juan Alcaide y Antonio Machado. No podemos saber claramente la edad del autor, pero no importa; después de todo, cuando estas charlas y discusiones se celebraban, cuando hablaban de la tierra que los iba devorando, Antonio Machado ya había muerto. Y no importa porque, pese a esto, y gracias de Juan Alcaide —que además de poeta era maestro en el pueblo— le conoció en Valdepeñas.

Muy semejante, en cuanto a forma de tratar el tiempo, es este poema de Jaime Gil de Biedma:

BARCELONA JA NO ES BONA,
o mi paseo solitario en primavera.

En los paseos de aquella primavera
pasaron por aquí seguramente
más de una vez.
Entonces, los dos eran muy jóvenes
y tenían el Chrysler amarillo y negro.
Los imagino al mediodía por la avenida de los tilos,
la capota del coche salpicada de sol;
o quizá en Miramar llegando a los jardines
mientras sobre el fondo del puerto y la ciudad
se mecen las sombrillas del restaurante al aire libre,
y las conversaciones y la música
fundiéndose al rumor de los neumáticos
sobre la grava del paseo.
Solo por un instante
se destacan los dos a pleno sol
con los trajes que he visto en la fotografía:
él examina un coche muchísimo más caro
—un Duisenberg sport con doble parabrisas,
bello igual que una máquina de guerra—
y ella se vuelve a mí, como esperándole,
y el vaivén de las rosas de la pérgola
parpadea en la sombra
de sus pacientes ojos de embarazada.
Era en el año de la Exposición. (27)

En este fragmento que acabamos de transcribir, el poeta imagina a sus padres. Los ve moverse, actuar. El aún no ha nacido y, sin embargo, su madre se vuelve hacia él que los está observando.

Más curioso es el caso de José Hierro, que introduce a San Juan de la Cruz en un cóctel de nuestros días:

YEPES COCKTAIL

(Fragmento)

—¿Otro whisky?

La pelirroja
—caderas anchas, ojos verdes—
ofrece ginebra a un amigo.
Hombros y pechos le palpitan
en el reír. «Oh llama de amor viva
que dulcemente hieres...»
Junto al embajador de China,
detrás de la cantante sueca,
del agregado militar
de Estados Unidos de América,
Juan de la Cruz bebe un licor
de luz de miel... (28)

La violación del tiempo tiene en este caso como objeto producir un contraste, una impresión dialéctica, José Hierro conoce el ambiente del cóctel y el espíritu de San Juan, pero no los ha podido nunca ver mezclados, son contradictorios, por eso burla el tiempo.

Hay sin duda, más ejemplos, otras modalidades de poemas del tiempo. Pero unas pocas muestras bastan para poner de relieve esta forma de presencia del cine en la poesía.

En resumen

En este primer intento por clarificar la influencia del cine en la poesía española, hemos partido de las diferencias existentes en la concepción del poema. Obtuvimos el siguiente cuadro:

CLASES DE POEMAS (según su concepción)	{ Poema narrativo Poema sentido Poema visto Poema visualizado
---	---

El **poema visualizado** es el que, a mi entender, tiene influencia cinematográfica. Los poemas los consideramos también según su relación con el movimiento.

CLASES DE POEMAS (según el movimiento)	}	Poema inmóvil Poema fotográfico Poema del movimiento retenido Poema cinematográfico
---	---	--

Aquí se manifestaba el cine en el **poema del movimiento retenido** y en el poema **cinematográfico**.

Ahora bien, encontramos otros elementos cinematográficos que pueden darse tanto en los poemas con influencia del cine en cuanto a concepción o movimiento, como en aquéllos que no la tienen. Estos elementos son de visión y de tiempo. Los elementos de visión se ordenan con respecto al procedimiento que el poeta utiliza para presentarnos los objetos. Los elementos de tiempo son dispares, y cada poeta les da un carácter personal, debido a que sus combinaciones son numerosísimas. Ordenando todos estos elementos en un solo cuadro, conseguimos lo siguiente:

ELEMENTOS CINE- MATOGRAFICOS EN LA POESIA	}	De visión Poema del detalle Poema de cambio de plano Poema de la aparición sucesiva De tiempo
---	---	---

(Naturalmente, para este cuadro no se consideran ni el **poema visualizado** ni el de **movimiento retenido** ni el **cinematográfico**, que entran en los cuadros anteriores.)

1970 - 1978.

NOTAS

- (1) Joaquín de Entrambasaguas: **Filmoliteratura. Temas y Ensayos**; Madrid: C.S.I.C., 1954, pág. 104.
- (2) Cito por la edición crítica de la poesía de Fray Luis de León, publicada en Madrid, en 1953, por el P. Angel C. Vega, O.S.A. Ed. Saeta.
- (3) Alonso, Dámaso: **Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos**; Madrid: Gredos, 1950.
- (4) Mario Svanascini: **Storia generale del cinema**; Lugano: Artigrafiche Gaggini, 1963, pág. 7.
- (5) Hegel: **Estética**; Madrid: Jorro, 1908, Tomo II, pág. 212.
- (6) Breton, André: **Manifieste du surréalisme**, en **Manifiestes du surréalisme**; París: Gallimard, 1963, pág. 12.
- (7) Idem. pág. 19.
- (8) Idem. pág. 24.
- (9) Breton, André: **Second manifieste du surréalisme**, en **Manifiestes du surréalisme**, pág. 118.
- (10) Breton, André: **Manifieste du surréalisme**, pág. 37.
- (11) Idem. pág. 19.

- (12) Breton, André: **Second Manifeste du surréalisme**, pág. 78.
- (13) Breton, André: **Manifeste du surréalisme**, pág. 32.
- (14) Recogido en González Ruano: **Antología de poetas españoles contemporáneos**; Barcelona: Gustavo Gili, 1946, pág. 19.
- (15) Hernández, Miguel: **El rayo que no cesa**, en **Obra poética completa** (edición de L. de Luis y J. Urrutia); Madrid: Zero, 1977 (3.ª ed.), pág. 229.
- (16) Larrea, Juan: **Versión celeste**; Barcelona: Barral, 1970, pp. 70/71.
- (17) Recogido en la antología de González Ruano, pág. 21.
- (18) Guillén, Jorge: **Cántico**, en **Aire nuestro**; Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1968, pág. 316.
- (19) Crémer, Victoriano: **Nuevos cantos de vida y esperanza**; Barcelona: Instituto de Estudios Hispánicos, 1952, pág. 33.
- (20) Salinas, Pedro: **Seguro azar**, en **Poesías Completas**; Barcelona: 1975 (2.ª), página 121.
- (21) García Lorca, Federico: **Poeta en Nueva York**, en **Obras completas**; Madrid: Anubar, 1966 (10.ª), pág. 478.
- (22) Salinas, libro citado, pp. 124/125.
- (23) Aleixandre, Vicente: **En un vasto dominio**; Madrid: Revista de Occidente, 1962, pág. 203.
- (24) Carriedo, Gabino-Alejandro: **Política agraria**; Madrid: Poesía de España, 1963, pág. 53.
- (25) Machado, Antonio: **Nuevas canciones**, en **Poesías completas**; Madrid: Espasa Calpe, Madrid, 1941 (5.ª ed.), pág. 329.
- (26) **Versos para Antonio Machado**; París: Ruedo Ibérico, 1962. El poema de Angel Crespo figura en la página 97.
- (27) Gil de Biedma, Jaime: **Cuatro noemas morales**; Barcelona, sin fecha, pág. 5. Se recoge en las páginas 77/79 de **Las personas del verbo**; Barcelona: Barral, 1975.
- (28) Hierro, José: **Libro de las alucinaciones**, en **Poesías completas**; Madrid: Giner, 1962, pág. 535.