

**Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca.**

DARÍO VILLANUEVA.  
Cátedra Miguel Delibes,  
Universidad de  
Valladolid, 2008.

## **Miradas reflexivas sobre la ciudad y las vanguardias del s. XX**

Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez \*  
Universidad de Córdoba (España)

El autor del libro que reseñamos es uno de nuestros más reputados teóricos de la literatura. Miembro de la Real Academia Española y Catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela, de la que fue Rector entre 1994 y 2002, su tarea como investigador y como docente ha sido reconocida más allá del ámbito español, como constatan los doctorados *honoris causa* concedidos por diversas universidades de Europa y América, incluida Argentina, y la invitación como Profesor en numerosos centros universitarios, entre los que se encuentra la Cátedra Miguel Delibes de la City University de New York. 220 221

Las clases de posgrado que allí impartió, en otoño de 2007, se recogen ahora en este ensayo, que, con el tema de la ciudad –sobre el que ya había publicado un trabajo en 2001– como hilo conductor, realiza un rico ejercicio de comparatismo en el sentido más pleno del término, que se refiere no sólo a la relación existente entre distintas literaturas (inglesa, francesa e hispánica), sino también entre diferentes códigos (cinematográfico, literario y, en ciertos momentos, pictórico).

Darío Villanueva, a quien tanto debe la Literatura Comparada en nuestro país, continúa así el magisterio de Claudio Guillén, a cuya memoria va dedicado el libro. Mediante un recorrido por las vanguardias, que desde el primer momento manifestaron un fructífero diálogo con el cine, analiza la impronta que en ellas dejó la poesía de Walt Whitman, especialmente en obras como *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. Sin embargo, frente a la adscripción surrealista del poemario, señalada por la crítica, el profesor Villanueva apunta hacia un expresionismo que, aparte de su manifestación pictórica y, sobre todo, cinematográfica, tiene su antecedente en la acumulación de imágenes visionarias –aparentemente irracionales, pero engarzadas lógicamente– del poeta norteamericano en *Hojas de hierba*.

\* Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Córdoba (España) y Profesora Visitante en la Universidad de París 8 en 1993 y 1999. Dirige desde 1995 el Grupo de Investigación "TIEDPAAN" y forma parte del equipo parisino "TRAVERSESES" y del Proyecto I+D+I: "El problema de la interpretación literaria en el pensamiento europeo del siglo XX". Su tarea investigadora se concreta en una cincuentena de trabajos y en los libros *La prosa de Manuel Azaña; Etnoliteratura, una Antropología de lo imaginario?*, M. de la Fuente y M. A. Hermosilla, eds.; *Visiones del paisaje*, M. A. Hermosilla et alii, eds.; *Identidades culturales*, M. A. Hermosilla y A. Pulgarín, eds.; *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández y M. A. Hermosilla, eds.; y *Etnoliteratura: lecturas de la condición humana*, M. A. Hermosilla et alii, eds.

A pesar del carácter abarcador de la propuesta, la claridad expositiva de los argumentos anima un discurso que se despliega a lo largo de cinco capítulos, en los que los planteamientos teóricos se ilustran con ejemplos concretos de la literatura y el cine, cuyos lenguajes se interrelacionan para dibujar un panorama que arranca del canto de Whitman a la ciudad de Nueva York, pasa por los casos más representativos de la vanguardia hispánica y finaliza con los poemas neoyorquinos de Lorca.

En el primer capítulo, “La éfrasis inversa. Manhattan, de la poesía al cine”, se presenta a Walt Whitman como el poeta de la nueva sociedad democrática americana. Desempeñando el papel del profeta, incorpora a la lírica las imágenes insólitas –que “cobran ahora con los *-ismos* de la vanguardia un protagonismo renovado” (26)– de la metrópolis moderna, representada en Nueva York: una apuesta que, treinta años después, seguirán el expresionismo, el surrealismo, el futurismo y el cubismo. Además, con su estilo acumulativo y paratáctico, rompe con la tradición y se declara a favor de la libertad creativa.

Junto a la influencia en el unanimismo francés, los imaginistas anglosajones o el expresionismo alemán y la fascinación, no exenta de cierta desconfianza, que despertó en los escritores hispanos, Darío Villanueva subraya la atracción que la perspectiva whitmaniana de la gran urbe ejerció en el cine, donde confluyen la dimensión espacial y temporal, que Lessing había separado en dos órdenes diferentes: las artes visuales y verbales respectivamente. Por otro lado, el propio lenguaje cinematográfico, que desde el principio se aplicó a la captación de la realidad urbana, mostraba “un ritmo interior que produce en el espectador un efecto poético y sinfónico a la vez” (34).

Aunque el poeta falleció antes del estreno de las primeras películas, éstas recibieron su vigorosa influencia. Así, *El nacimiento de una nación* (1915), de Griffith, “responde al entusiasmo nacionalista y al doble impulso épico/lírico que conforma *Leaves of Grass*” (27) y, al año siguiente, *Intolerancia* utiliza el estribillo de uno de sus poemas. Pero será en el primer filme vanguardista americano, *Manhattan* (1921), de Paul Strand y Charles Sheeler, donde con más fidelidad se advierte la impronta de Whitman. A diferencia de la éfrasis clásica, que suponía la subordinación de la poesía a la pintura, la película, al realizar una paráfrasis con imágenes cinematográficas de *Hojas de hierba*, constituye una práctica de éfrasis inversa. No sólo se basa en el poema whitmaniano del mismo título, sino en versos de otras composiciones de *Hojas de hierba* “que con la textualidad de su escritura reproducida en sendas cartelas al comienzo de cada una de las secuencias conforman el ritmo del filme y le dan un sentido” (41).

Sin embargo, esta imagen optimista, incluso jubilosa, de la ciudad de los rascacielos, cuyo reflejo se advierte en poetas europeos como Nikolai Nekrasov (precursor de la revolución rusa), no es compartida por otros cineastas y literatos, que encuentran en *Las flores del mal* de Charles Baudelaire su fuente de inspiración.

El poeta francés, que fue testigo de la transformación de París llevada a cabo por Haussmann, ve en la nueva ciudad un símbolo de la alienación, en la medida en que su construcción, que supuso la demolición de gran parte de las murallas medievales, generó una explosión demográfica que dio lugar a la aparición del vagabundo urbano y del desclasado, personajes con los que Baudelaire se identifica.

Como se estudia en el segundo capítulo, la visión de Baudelaire alternará con la whitmaniana en los filmes y poemarios europeos. Así, el pesimismo ante la sociedad capitalista, donde se pone de manifiesto la diferencia de las clases sociales, está

representado por *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti. Considerada como precursora del realismo poético en el cine francés, fue muy bien acogida entre los intelectuales del viejo continente. En España, concretamente, se proyectó en las sesiones cinematográficas organizadas por Buñuel, en 1927, en la Residencia de Estudiantes e influyó en *Esencia de verbena* de Giménez Caballero. Aparte de la relación que la película mantiene con los personajes y con el propio texto de *Las flores del mal*, el profesor Villanueva resalta la incorporación del componente narrativo, que prima ya sobre el experimento de retratar lo que sucede durante veinticuatro horas en una gran ciudad, como hacía el documental (75).

De todas formas, la gran superproducción de la ciudad es ese año *Metrópolis*, de Fritz Lang. La impresionante urbe futurista se concibe como un sistema organizativo donde, según se ve también en algunos versos de *Poeta en Nueva York* —observa Villanueva (p. 80)—, los oligarcas explotan a la masa de obreros que, alojados en el subsuelo, son incapaces de seguir el ritmo de la máquina fabril y caen en las igníferas fauces de la divinidad maligna. Continuando con la anotación interartística, Darío Villanueva, no pasa por alto las violentas imágenes finales sin referirse al expresionismo, que, con el estímulo de Edgard Munch, habían practicado los pintores alemanes.

Distante ya del modelo baudeleriano, el autor de nuestro libro se detiene a continuación en *Berlín, die Symphonie der Großstadt* (1927), de Walter Ruttmann, cuyos personajes son piezas del engranaje urbano y la idea del cineasta es mostrar, con la ayuda del ritmo que proporciona la música de Meisel, cómo funciona el conjunto. La película registra la sucesión de horas en la metrópolis berlinesa, cuyos planos y recursos cinematográficos más significativos se comentan y relacionan con los de otros filmes de la época, desde el alba, cuando la multitud se dirige en diferentes medios de locomoción al trabajo en la fábrica, hasta el anochecer, en que el tiempo de ocio se emplea en el deporte o los espectáculos. Se trata de recoger el palpito de la vida urbana, como también hacen los literatos y pintores. Villanueva pasa revista a las obras más emblemáticas de unos y otros y se fija en las conexiones existentes, como, por ejemplo, la similitud entre el dibujo de Georg Groâ y el autorretrato de Lorca.

Volviendo al cine, otros filmes de ciudad que se analizan son dos obras de 1929: *Regen*, del holandés Joris Ivens y *El hombre con la cámara de filmar*, del ruso Dziga Vertov. La primera es un corto documental cargado de lirismo que Darío Villanueva considera arquetipo de la modalidad de los “city poems” (102-103). En la segunda, se pone de manifiesto una teoría cinematográfica que, a través de determinados medios técnicos, descritos también desde un enfoque comparatista, intenta dar la sensación de realidad en la captación de diversos momentos de la vida de las ciudades elegidas por el cineasta.

En cualquier caso, la vinculación del cine a la ciudad pone de relieve el poder de las imágenes, que son parte sustancial del lenguaje fílmico —sobre todo en el cine mudo— para llegar a la sensibilidad de los receptores, y es en el concepto de la imagen donde, según Villanueva, “se produce un lugar de encuentro extremadamente fecundo para una consideración semiológicamente comparativa de la literatura y el séptimo arte” (113).

Precisamente es la imagen, como procedimiento que articula los lenguajes del cine y la poesía, la protagonista de las vanguardias españolas, según se sugiere en el título del capítulo tercero. En efecto, el gusto por lo visual y por las imágenes,

esenciales en la poesía, sugieren relaciones con el cine que enseguida se revelan en las colaboraciones de revistas como *Grecia*. En ella se dan cita jóvenes ultraístas junto a algunos autores ya consagrados, entre los que destaca Valle Incán, cuyo Madrid en *Luces de bohemia* (1920) es similar al Dublín de Joyce en el *Ulysses* (1922), si bien el tema urbano aparece asimismo en escritores y artistas del 98: entre otros, Pío Baroja y el pintor Darío Regoyos. Pero lo que se destaca es el enlace del escritor gallego (sobre el que Darío Villanueva publica un libro en 2005) con el Modernismo internacional a partir de *El ruedo ibérico*, *La corte de los milagros* o *Tirano Banderas* y la correspondencia de estas novelas con las obras que, en esos años, retratan el bullicio metropolitano. Al mismo tiempo, frente a las reticencias de algunos escritores, se expone el reconocimiento que, como Francisco Ayala, expresa Valle acerca de las posibilidades artísticas del lenguaje cinematográfico, una actitud análoga a la que mantienen Apollinaire y los futuristas.

El influjo de estos últimos en el ultraísmo español es la idea que defiende nuestro autor, desmintiendo la temprana desaparición del movimiento italiano, divulgada por Guillermo Torre en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), donde, por otro lado, sí se habla del legado literario de Whitman en el futurismo.

El profesor Villanueva demuestra el influjo que la teoría estética de Marinetti, basada en la libertad absoluta de las imágenes, ejerce en poemas de Juan Larrea, alguno de los cuales recuerda, además, el filme de Vertov. Asimismo, mediante análisis de textos concretos, señala, en el poemario *Helices* (1923), de Guillermo de Torre, la herencia whitmaniana y la reproducción ecfrástica del poema fílmico de ciudad, antes de las realizaciones de Cavalcanti, Ruttmann, Ivens y Vertov. En este sentido, se indica la deuda que el poeta y ensayista español tuvo con Epstein, del que toma “como suprema norma estética para la imagen poética valores que vienen directamente de la imagen fílmica, como la visión simultánea y el dinamismo descriptivo” (143) y Reverdy, para quien la verdadera imagen residía, antes que en la comparación, en la aproximación de dos realidades más o menos alejadas.

Las teorías de estos dos escritores franceses alcanzan su máxima proyección en la poesía de Gerardo Diego y del chileno Vicente Huidobro, con los que se cierra este capítulo. En el primero sobresale el concepto de “imagen múltiple”, entendida no como reproducción de la realidad, sino como creación o revelación de ésta, es decir, la poesía en el puro sentido de la palabra, tal como puede apreciarse en los poemas de *Imagen* (1922), *Manual de espumas* (1924) y *Versos humanos* (1925), comentados por Villanueva, de los que no está ausente la referencia a la imagen cinematográfica.

Del segundo, que influirá de modo determinante en la Generación del '27, se destacan los libros publicados en España: *Tour Eiffel* (1918), un poemario de ciudad escrito en francés, y *Altazor* (1931), cuyos poemas, muy visuales, presentan una yuxtaposición de imágenes en las que, por medio de la fractura léxica, se busca la simultaneidad, a la manera del cineasta cuando “empalma en el montaje *flashes* o planos breves en la secuencia narrativa de lo que está sucediendo al mismo tiempo” (156-157).

La nueva imagen literaria —se adelanta oportunamente— alcanza a los dos movimientos más importantes para el desarrollo del capítulo final: el surrealismo y el expresionismo, en los que, a diferencia de la imagen tradicional, la imagen visionaria del arte moderno distorsiona hasta el irracionalismo la relación entre lo real y la forma signifiante. Es la *catacresis*, concepto tomado de la Retórica clásica y que, además de estar presente en el cine de la ciudad industrial, “es la imagen más

característica en obras poéticas de matiz expresionista, como lo es, en mi criterio, *Poeta en Nueva York*” (160), adelanta el autor del estudio.

El cuarto capítulo, “Buñuel, Lorca y Dalí. Entre poesía y cine”, da cumplida cuenta del fructífero intercambio de experiencias artísticas que, siguiendo el ejemplo francés, se produce en España cuando un grupo de creadores coincide en la Residencia de Estudiantes a partir de 1917. Aunque cada uno descollará en una modalidad creativa concreta, inicialmente practican diversas manifestaciones artísticas. Así, el cineasta Buñuel es autor de un poemario, que, aunque no se publicará en forma de libro, dará su título, *El perro andaluz*, al filme surrealista estrenado en París en 1929. El pintor Dalí, colaborador en esta película, también escribe, en 1923, poemas en catalán, algunos con el tema de la lluvia en la ciudad, como hará Ivens en *Regen*, y publica en París *La femme visible* (1930), una écfrasis lírica, con ambientación urbana, de su cuadro *El gran masturbador*. Y García Lorca, que escribió el guión cinematográfico *Viaje a la luna*, aunque dedicado a la literatura, no descuida su faceta de dibujante.

Las actividades que se realizan en la institución madrileña son un exponente de las relaciones interartísticas de esos años, especialmente entre poesía y cine. A ello contribuye el interés que el séptimo arte despierta entre los escritores, que asisten a la proyección de las películas de Cavalcanti, Ruttmann, Lang, Murnau, Renoir, Chaplin, Buster Keaton, Griffith, etc. en el Cine Club Español recién creado y del que fueron socios poetas —la mayoría de la generación del ’27— y pintores, en cuya obra empieza a verse la influencia del cine. Si Lorca, en *Rien que les heures* contempló las imágenes de la vida de una metrópoli a lo largo de un día desde una perspectiva crítica, al modo poético baudeleriano, lo que influyó en su libro neoyorquino; Alberti, influido por el cine mudo americano, escribe *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, sin que las imágenes aparezcan hilvanadas lógicamente y Maruja Mallo pinta *La verbena* (1927) como un *collage* de situaciones simultáneas.

Pero Darío Villanueva percibe en la teoría de la imagen de Epstein otro factor no menos importante de vertebración entre cine y literatura. El escritor y cineasta francés, bajo cuya dirección trabajó Buñuel, había partido, para su quehacer cinematográfico, de la poesía, en la que ensayó con imágenes que luego llevaría a la pantalla, al igual que hiciera Buñuel. *El perro andaluz* y, más aún, el “filme de ciudad” *L’Âge d’Or* (1930) se caracterizan por catacresis visuales que, por otra parte, también están presentes en el guión filmico de Salvador Dalí *Los misterios surrealistas de Nueva York* (1935), en el que, a juicio de Villanueva, es evidente la huella de *Poeta en Nueva York*.

Sin embargo, el éxito que Lorca tuvo con *Romancero gitano* (1928) acentuó el distanciamiento de éste con Dalí y Buñuel, quienes, no percatándose del sentido que la riqueza de imágenes sorprendentes del *Romancero* posee en el conjunto de su obra y olvidando la filiación lorquiana, ya en 1926, a la nueva poesía en la “Oda a Salvador Dalí”, le tildaron de “poeta putrefacto”.

La respuesta que, durante su estancia en Estados Unidos, dará Lorca a sus compañeros será *Poeta en Nueva York*, escrito según las claves que ellos seguían: poesía de ciudad, dinamismo cinematográfico que determina las construcciones paratácticas y, en fin, la “santa objetividad”, observable en el cine americano, lo que suponía la concentración lingüística a base de sustantivos, cuya asociación desordenada conduce a la catacresis.

En el último capítulo, Darío Villanueva realiza un detallado comentario de uno de los poemas breves de *Poeta en Nueva York*, “La aurora”, según la técnica expresionista, en lugar de explicar las imágenes visionarias con el recurso a la escritura automática, lo onírico o la irracionalidad, características de la corriente surrealista. En primer lugar, a partir de las cartas que Federico dirige a su familia, se observa el cambio que éste experimenta en la visión de la urbe neoyorquina, desde el entusiasmo unánimista inicial hasta la crítica social, cuando no el pesimismo, de inspiración baudeleriana. A continuación, recordando el interés de Lorca por Góngora, de quien aprende que el poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes, y, a la luz de la teoría de la metáfora vanguardista de Epstein, válida también para la catacresis barroca, según la cual se proponía “la sustitución poética de un ‘pensamiento-frase’ racional y lógico por un ‘pensamiento-asociación’ que no necesariamente se sustentará, como querían los surrealistas, en la subconsciencia” (233), se analiza el expresionismo del poemario de Lorca, que se caracteriza por la aparición de “imágenes visionarias, atormentadas, verdaderas catacresis que logran fácilmente desconcertar primero y deslumbrar después, cuando ya han sido comprendidas por el lector (259).

Así, este ensayo ofrece un modelo para una relectura de la obra de muchos poetas, adscritos hasta ahora al surrealismo, de acuerdo con las claves del expresionismo, una corriente cuya verdadera relevancia no pudo advertir Guillermo de Torre en su libro de 1925, pero que reconoce en la reedición de 1965. Al mismo tiempo, y no es lo menos importante, abre el camino para el estudio de las relaciones entre cine y poesía que, descartadas otras posibilidades, hallan en el concepto de *imagen* una fructífera vía de exploración que puede dar pie a otros investigadores para continuar en esta línea del comparatismo.