

**Darío Villanueva, *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid, 2008, 286 pp.**

Este que vamos a reseñar es, por el momento, el último libro publicado por el profesor Darío Villanueva. No es necesario decir que la tarea docente e investigadora del catedrático de la universidad compostelana ha sido reconocida dentro y fuera de nuestras fronteras, sí insisto en ello aquí es porque dicho reconocimiento está relacionado con la escritura de este ensayo. En el prólogo, Villanueva informa de su origen: un curso de posgrado impartido en la cátedra Miguel Delibes de la City University of New York, en otoño de 2007.

El contenido, dividido en cinco capítulos, cinco lecciones magistrales, se ajusta al título que la portada anuncia concisamente, *Imágenes de la ciudad*, y desarrolla con alguna precisión más en el subtítulo, *Poesía y cine de Whitman a Lorca*. En su interior, al lector le aguardan más de 250 páginas de fascinante e instructiva lectura, en las que, tomando como punto de partida los poemas con los que Whitman canta a la ciudad de Nueva York y terminando con el poemario neoyorquino de García Lorca, se analiza la relación entre la ciudad y la imagen de la misma, creada por medio de palabras (literatura) o de imágenes cinemáticas (cine), pero también de imágenes pictóricas; o lo que es lo mismo, comparatismo puro en el campo de las relaciones interdiscursivas e interartísticas.

«La éfrasis inversa. Manhattan, de la poesía al cine», título del primer capítulo, presenta a Walt Whitman como un poeta romántico, y por ello profundamente nacionalista, pero al mismo tiempo rupturista y pionero de una modernidad científica, política y sociológica que continuará desarrollándose en el siglo XX. Abiertamente situado a favor de la libertad creativa, el poeta de Paumanok incorpora a la poesía las imágenes insólitas de la moderna metrópolis que representa Nueva York, tendencia que seguirán treinta años más tarde las vanguardias artísticas, para quienes Whitman será «un luminoso faro de la humanidad», como afirma Guillermo de Torre en 1925. De la repercusión ecuménica que la voz de Withman alcanza, Villanueva destaca, en coherencia con las tesis desarrolladas en este ensayo, el lugar central que ocupan las imágenes en sus creaciones: «las verdaderas realidades son las imágenes», afirma el poeta. No puede por tanto sorprender la enorme atracción y la influencia que su poesía ejerce sobre el cine, atracción que el profesor compostelano ilustra con varios ejemplos de los que citaré únicamente dos. La película, *The Birth of a Nation*, de 1915, de uno de los creadores universales del séptimo arte, David W. Griffith, que «responde al entusiasmo nacionalista y al doble impulso épico/lírico que conforma *Leaves of Grass*» (p.27); y la visión whitmaniana de la gran urbe en la película *Mambatta*, de Paul Strand y Charles Sheeler, estrenada en 1921 y hoy por todos reconocida como el primer filme vanguardista norteamericano; el filme -paráfrasis con imágenes cinematográficas de 12 citas extraídas de varios poemas de *Leaves of Grass*, donde Whitman hace de la ciudad de Nueva York emblema de la modernidad futurista-supone un ejercicio de éfrasis inversa: la plasticidad de las imágenes cinemáticas traduce las imágenes verbales de la poesía de Whitman en un ejercicio de mimesis doble.

Entretanto, en la vieja Europa, frente a esta visión optimista y entusiasta de la gran ciudad industrial existía, ya en tiempos de Whitman, un pensamiento menos amable compartido por cineastas y escritores (Blake, Heine, Shelley...), que tienen en Baudelaire, y concretamente en su obra *Les fleurs du mal* (1857), su fuente de

inspiración. Para Baudelaire, testigo de la radical transformación de París iniciada a mediados del XIX (momento en que la gran ciudad irrumpe como tema de la modernidad poética), transformación asociada a la nueva economía industrial y al crecimiento urbano, la ciudad industrial es símbolo de una maquinaria alienante que genera la aparición del vagabundo urbano y la legión de explotados y desclasados con quienes el poeta se identifica. Además del cauce poético, esta perspectiva contaba con una muy vigorosa producción ideológica y filosófica (Friedrich Engels, Karl Marx). ¿Hay algún discurso filmico que se corresponda con el pesimismo baudelairiano, del mismo modo que la de Strand y Sheeler lo hizo con el optimismo de *Leaves of Grass*? La respuesta a esta pregunta se encuentra en el segundo capítulo: «Géneros de cine vanguardista. El filme de ciudad, poema y sinfonía».

Considerada precursora del realismo poético en el cine francés, la película del director brasileño Alberto Cavalcanti, realizada en París, *Rien que les heures* (1926), representa el pensamiento de Baudelaire sobre la evolución de la sociedad capitalista. Visión del París surgido de la transformación «hausmanniana» de la ciudad en una megalópolis moderna, injusta y deshumanizada, en la que la cámara capta, en insultante y doloroso contrapunto, la vida ociosa de las clases opulentas frente a la laboriosa y dura vida cotidiana de los humildes, de los trabajadores, los desclasados, los pordioseros, los parias de la sociedad. Sobre el patrón de «filmes de ciudad», mezcla de documental, cine experimental y narrativo, la novedad de la película de Cavalcanti radica en el tratamiento dado al componente narrativo que, al desarrollar un argumento ficcional, permite proporcionar al discurso un sentido orientado que el documental, por sí solo, no podría vehicular.

También en 1926 se estrena *Metrópolis*, de Fritz Lang, película avalada por el movimiento expresionista alemán y producida con un presupuesto millonario, frente al modesto presupuesto de la de Cavalcanti. La ciudad futurista se muestra aquí con una organización social, concebida espacialmente como exponente de una estructura de poder (abajo/arriba), en la que los oligarcas explotan a los obreros que, incapaces de seguir el infernal ritmo de la máquina, son destruidos por ella. El disparatado *happy end*, sostenido por la increíble relación amorosa entre el hijo del capitalista y una obrera, produce una inverosímil alianza entre explotadores y explotados, capital y trabajo, con el beneplácito de la Iglesia que preside y bendice el pacto. Al margen de las consideraciones ideológicas y las falsedades argumentales de esta película, en la que, pese a todo, se muestra al espectador con extraña expresividad la alienación de los explotados, Fritz Lang desarrolla un imponente y audaz proyecto artístico, identificado con la estética expresionista, ante cuyos escenarios, iluminación y plasticidad sucumbe el espectador.

Por el contrario, *Berlín, sinfonía de una ciudad*, de Rutmann (1927), con quien Cavalcanti colabora, aunque finalmente rompe esa relación por razones estéticas e ideológicas, es la heredera del optimismo futurista de Whitman. A Rutmann no le interesan las personas, sino la estructura general de la ciudad en la que las gentes son un elemento más del mecanismo al servicio del conjunto. Villanueva, que dedica varios párrafos a comentar los planos y recursos cinematográficos de mayor relieve, señala que Rutmann busca la expresividad, no en espectaculares decorados sino en la potencia y combinación de las imágenes, el cuidado en el montaje que armoniza la banda visual con la musical logrando «una bellísima sinfonía cinematográfica (87)».

Si la ciudad es argumento para el cine, lo es también para la pintura y la novela; por ello las páginas que completan este capítulo están dedicadas a revisar las

obras más emblemáticas de estos artistas. Así, por ejemplo, «la novela de ciudad», de la que es paradigma John Dos Passos con *Manhattan Transfer* (1925), discurso resultante del sincretismo entre poesía, novela y cine; *Berlín Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin, llevada al cine por Piel Jutzi (1931); o la pintura de Ernst Ludwig Kirchner, centrada en la novedosa representación de las calles de Berlín y su vida urbana, ilustran idéntica tendencia. De nuevo en el cine, se analiza la película del soviético Dziga Vertov, *El hombre con la cámara de filmar* (1929), cuyo planteamiento es idéntico al de Ruttman, pero con una moderada e inconfundible referencia ideológica: el optimismo futurista al amparo de la revolución soviética. Lo más original de la película de Vertov es su dimensión metadiscursiva, al tematizar algunas de las ideas defendidas por su director, y metacineematográfica, al ilustrar las teorías contenidas en los manifiestos «Cine-Ojo» y «Cine-verdad», del grupo *Kinoks*, al que Vertov pertenecía, y que defendía el cine puro o, lo que es lo mismo, la no sumisión a las exigencias de una industria que limitaba o coaccionaba la libertad del creador. Su defensa de un estatuto propio para el cine como expresión artística plena remite a dos fuentes: Ingarden (*La obra de arte literaria*, 1931) y el Manifiesto a favor del cine como séptimo arte de Ricciotto Canudo, escrito alrededor de 1911 y reeditado el mismo año de su muerte, 1923.

«En este espíritu creciente de revalorización del nuevo arte, frente a las reticencias que el influjo del teatro y de la novela suscitan entre los jóvenes cineastas, la poesía ofrece, por el contrario, un lugar seguro para el encuentro y el mutuo enriquecimiento: poesía pura y cine puro, el reino de las formas no contaminadas, el ámbito privilegiado de las imágenes» (p.115) Tres, destaca Villanueva, son las figuras inexcusables que postularon y defendieron la vinculación de la poesía con el cine: Dziga Vertov (primer programa publicado en prensa de los Kinoks-Documentalistas, 1919), Jean Epstein (capítulo incluido en el libro *Le cinématographe vu de l'Etna*, 1926) y Abel Gance (en un artículo que anuncia la llegada del «Tiempo de la imagen», 1927).

El tercer capítulo, titulado «La imagen en las vanguardias españolas: cine y poesía», proporciona argumentos y ejemplos suficientes para sostener y probar la alianza entre ambos discursos artísticos, también en España y con brillantes resultados. Esta relación entre el cine y la poesía se plasma en las páginas de la revista *Grecia* (1918-1920), donde se encuentran las firmas de jóvenes ultraístas junto a autores ya consagrados, entre los que citamos a Ramón Gómez de la Serna o Valle-Inclán. En este último se detiene Villanueva para insistir (Villanueva, 1991) en las semejanzas entre el Madrid de *Luces de Bohemia* (1920) y el Dublín de Joyce, en *Ulises* (1922); así como para volver a señalar (Villanueva, 2005) los vínculos del autor gallego con el *Modernism* internacional en obras como *Tirano Banderas* (1926) o en las dos primeras partes de *El Ruedo Ibérico: La corte de los milagros* (1922) y *Viva mi dueño* (1928). Además pone de relieve la valoración de Valle-Inclán, frente a la de otros escritores, del cine como séptimo arte, valoración común a la que mantienen los ultraístas.

Contra lo defendido por Guillermo de Torre quien en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) sostiene la rápida desaparición del movimiento futurista, Villanueva señala la intensa inspiración que los ultraístas recibieron de los futuristas; la huella de la teoría estética de Marinetti, basada en la libertad absoluta de las imágenes, en algunos poemas de Juan Larrea; con análisis de textos concretos, comenta la herencia de Whitman en el poemario *Hélices*(1923), de Guillermo de Torre, quien «busca una nueva retórica para hablar del hombre moderno, del

hombre, que es por naturaleza urbano y vive rodeado de máquinas, vehículos y aparatos, como habitante de la ciudad industrial» (p.135). Sus versos, antes que Cavalcanti, Ruttmann, Ivens y Vertov, reproducen ecfrásticamente un poema fílmico de la ciudad como los que pronto empezarán a ser filmados: las imágenes serán el instrumento privilegiado para la expresión de la realidad y de la vida. De Torre, deudor de Epstein (teórico francés de la poesía y del cine), adopta como norma estética para la imagen poética rasgos que proceden de la imagen fílmica: visión instantánea y dinamismo descriptivo. Además, demuestra conocer muy bien no sólo las teorías de Epstein, sino también las de Pierre Reverdy, para quien «la esencia de la imagen residía no tanto en la comparación como en la aproximación de dos realidades más o menos alejadas» (p. 145). Estas teorías tienen en Gerardo Diego y en Vicente Huidobro dos destacados receptores.

Si la imagen tradicional establece una asociación racional entre tenor y vehículo, la imagen visionaria, característica del arte moderno, distorsiona, a veces hasta lo irracional, aquellos vínculos. Este tipo de imagen recuerda a la figura retórica de la *catacrexis* (presencia importante en la poesía del barroco): distancia asociativa y relacional entre el tenor y el vehículo, que solo puede entenderse recurriendo a la fina agudeza e ingenio del lector, y que puede deberse no sólo a razones de estilo, sino también a una necesidad expresiva en ausencia de término específico para designar una realidad. Villanueva señala que «las imágenes cinematográficas de la ciudad industrial son neologismos iconográficos, cuando no verdaderas catacrexis»; pero además, «la novedosa forma en que todos los iconos de la modernidad se presentan da lugar a visiones que no forman parte de la enciclopedia visual e imaginativa de los espectadores» (p.162-3).

En la relación cada vez más intensa entre cine y literatura en España, tema que conforma el contenido del cuarto capítulo, titulado «Buñuel, Lorca y Dalí, entre poesía y cine», desempeña un papel destacado Luis Buñuel. Un joven Buñuel tiene, casi por azar, sus primeros contactos con la realización cinematográfica en París. Trabaja durante dos años con el director de cine Jean Epstein, en calidad de asistente. Se incorpora, como único cineasta, al grupo surrealista en el año 1929 y decide «llevar la estética surrealista a la pantalla»; el resultado es *El perro andaluz*, película cuyo guión fue escrito en coautoría con su amigo Salvador Dalí. Buñuel se convierte en el primer español reconocido internacionalmente como el cineasta más representativo del surrealismo. A Buñuel se debe en buena medida el interés suscitado en España por los escritos teóricos de Epstein sobre el cine; escritos que tienen una influencia clara en Lorca y que, como señala Urrutia para referirse a Buñuel (2002), se apoyan en su aseveración de alcanzar el cine desde la propia reflexión poética: el cine y la joven poesía para apoyarse mutuamente deben «superponer sus estéticas». También a Buñuel ha de atribuirse protagonismo en la creación de un incipiente cineclub en la Residencia de Estudiantes del que pronto surgirá el Cine Club Español, respuesta en nuestro país a una iniciativa parisina en la inmediata posguerra, y en cuyo desarrollo tuvo una participación decisiva *La Gaceta Literaria*, dirigida por Giménez Caballero. En sus veintiuna sesiones, que detalla con rigor Román Gubert (1999) se proyectan películas de Cavalcanti, Ruttmann, Lang, Pabst, Murnau, Epstein, Renoir, Chaplin, Keaton, etc., y asisten como espectadores los recientes socios, pintores y poetas en cuyas obras asoma el cada más vigoroso influjo del cine.

Uno de esos espectadores era Salvador Dalí cuya obra poética, no siendo extensa, es sin embargo significativa de su trayectoria estética. Así, por ejemplo, *Le*

*femme visible*, publicado en París en 1930, supone una écfrasis lírica con ambientación urbana de su cuadro *El gran masturbador*. También Lorca asistía a las proyecciones, y si bien es cierto que los poemas de *Romancero gitano* (1928) y el éxito alcanzado con esta obra, originó un importante distanciamiento de Dalí y Buñuel, que llegaron a calificarlo como «poeta putrefacto», no lo es menos que no supieron entender la riqueza de las imágenes del *Romancero*, pero su *Poeta en Nueva York* contiene poesía de ciudad que, animada por el dinamismo de las imágenes cinematográficas sostenido en la acumulación paratáctica de sustantivos, deriva en auténticas catacresis.

El quinto y último capítulo, «*Poeta en Nueva York* desde el expresionismo de «La Aurora»», está, como adelanta su título, dedicado al análisis de uno de los poemas del poemario neoyorquino de Lorca: «La Aurora», poema en el que se concentran sus claves y supone una síntesis de su sentido. Villanueva propone una relectura del texto lorquiano, desde la perspectiva del expresionismo, frente a la común vinculación del poemario con el surrealismo.

Para realizar la hermenéusis, Villanueva se vale de dos documentos: el epistolario de Lorca, y más concretamente, las cartas escritas por el poeta a su familia entre junio de 1929, llegada a EE.UU., y enero de 1930, fecha en que les comunica que está escribiendo un libro de poemas de interpretación de Nueva York; y una conferencia que el poeta pronunció varias veces, entre mayo de 1931 y octubre de 1935. Para el estudio de «La Aurora» utiliza el manuscrito del poema y el original autógrafo de una conferencia-recital, además del conocido como «manuscrito B» del poema «El niño de Stanton» en cuyo final están las dos primeras agrupaciones estróficas del poema.

Con toda esta documentación, Villanueva pone de relieve, en primer lugar, el cambio de percepción que el poeta experimenta ante la visión de la gran urbe: desde el entusiasmo inicial hasta la crítica social, incluso la angustia y el pesimismo, que le distancia de Whitman y le aproxima a Baudelaire; luego analiza la vinculación estética del poemario lorquiano al expresionismo a la luz de la utilización de imágenes extremadas, visionarias, auténticas catacresis conceptistas, que el autor tuvo la intención de acompañar con ilustraciones fotográficas y cinematográficas, como declara en la última entrevista mantenida con Antonio Otero Seco, a principios del año 1936, entrevista rescatada por Robert Marrast. Lorca explica en varias conferencias sobre poesía una teoría poética que ayuda a comprender su poemario, en ellas «reitera la noción de una “lógica poética” capaz de relacionar de manera comprensible para el lector imágenes aventuradas, inspiradas siempre en la realidad y no necesariamente rescatadas de los abismos del sueño o el inconsciente» (p. 234); este modo de entender la poesía le distancia del irracionalismo y la arbitrariedad surrealista, y le sitúa en los planteamientos expresionistas. El componente visual y cinemático de sus imágenes, es una «característica de la vanguardia europea de la que Lorca, lector de Epstein, procedía, para la que la imagen significaba el definitivo punto de encuentro entre la poesía y el séptimo arte» (245).

Se cierra así el recorrido por las vanguardias, que tan fértil diálogo mantuvieron con las imágenes cinemáticas, y en las que dejó imborrable huella la poesía de Walt Whitman. Son muchas y de diverso signo las virtudes de este libro; una de ellas, y no la de menor interés, es la de procurar una vía de reflexión e investigación en el campo de las relaciones interartísticas, camino para el que el contenido de sus páginas proporciona un suelo seguro, conformado por la

utilización de un elevadísimo número de materiales que Villanueva ordena, sistematiza, analiza e interpreta, para proyectarlos, con solvencia y brillantez, sobre la lectura e interpretación de los textos. Nos movemos en el campo del comparatismo, pero un comparatismo que considera a la literatura un territorio, como dice su autor en el Prólogo, «rico por las múltiples moradas que a partir de la unidad y la diversidad nos enseñó a ver en el arte de la palabra el maestro Claudio Guillen», a cuya memoria va este libro dedicado.

CARMEN BECERRA  
UNIVERSIDAD DE VIGO