

en que homenajea al cine mudo, comparando la sugerencia de sus imágenes con el *Fiat Lux* del Génesis:

Al principio nada fue.
Sólo la tela blanca
y en la tela blanca, nada...
Por todo el aire clamaba,
muda, enorme,
la ansiedad de la mirada.
La diestra de Dios se movió
y puso en marcha la palanca...
Saltó el mundo todo entero
con su brinco primaveral.

...

En el fondo gritó un erudito:
«¿Y la palabra, y la palabra?»

...

El primer día de la creación
humillado, pobre, vencido,
se marchó a llorar a un rincón.
Pero ya el instinto acechaba
en los ojos de la mujer
—la cabellera suelta al viento—
y en el tejer y destejer
de la tela del sentimiento.

Idea que reverbera en el «Universum Cinema» de su poema «Amsterdam», de *Fábula y signo* (1931), quizá como un eco de la muy influyente productora alemana UFA (siglas de *Universum Film Aktiengesellschaft*), marca responsable de la película *El gabinete del doctor Caligari* (1920), que tanto había gustado a su amigo Jorge Guillén. El entusiasmo de este último nos consta gracias a un artículo que envía como corresponsal en París del diario *La Libertad*, en su etapa de lector en La Sorbona entre 1917 y 1923²¹.

La afición de Guillén al cine aflora en los poemas de *Cántico* subtitulados «Cinematógrafo» (como esa celebración de la cámara lenta —«¡Qué lentitud en ser!»— de «Caballos en el aire») y *Clamor* («Lo que pasa en la calle»). También ha homenajeado en sus versos *Tiempos modernos* de Chaplin («Una línea»), *El verdugo* de Berlanga en «Ese plato» (muy breve: «Perfil grotesco del verdugo/ Burocrático asesino,/ muerte con ojos de besugo./ España se come ese plato»). En la serie «Epigramas» de *Clamor* hay todo un epigrafe bajo la advocación de «Pane, amore e fantasia», de Vittorio de Sica, además de abordar la muerte de Marilyn Monroe en «Cuerpo a solas» y cantar la belleza de Greta Garbo en «Obra maestra». En *Homenaje* recapitularía esa impronta en «Nuestra película no es de Hollywood», hasta rematar en el que probablemente sea su último poema, el dedicado a una película de Juan Guerrero Ruiz sobre Pedro Salinas, que le pasaron

²¹ Jorge Guillén, «Desde París. El séptimo arte», *La libertad*, 19-5-1922. Recogido por Morris (ob. cit., pág. 185) y por Rafael Utrera en su libro *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Alfar, Sevilla, 1987, pág. 49.

en vídeo. Su evocación, en la que se adivinan ecos del poema «Cinematógrafo» de su amigo, constituye una exaltación de la magia del cine:

MISTERIOSO

Pasa el vídeo misterioso
 Vuelve el pasado en movimiento,
 Y el instante insignificante
 Llega enseguida a conmovernos.
 ¿Y por qué? Porque significa.
 No cruzan su flujo y su tiempo,
 Frente a nuestros ojos atónitos,
 Sin arrastrarnos a lo inmenso,
 Ese impulso que es esencial.
 Contra mareas, contra vientos,
 Y jamás contacto con Nada,
 Nada irreal que es siempre un sueño,
 Y la gran verdad nos oculta:
 El vivir del amigo muerto.
 ¿Cómo? Salinas.
 Me emociono.
 Es él y todo el universo²².

En la obra de Vicente Aleixandre el cine desempeña un papel menor²³, pero no faltan poemas, como «Cinemática» de su libro *Ámbito*, en el que parece evocarse ese estilo astillado, descoyuntado y tenso del expresionismo alemán que popularizó *El gabinete del doctor Caligari*:

Venías cerrada, hermética,
 a ramalazos de viento
 crudo, por calles tajadas
 a golpe de rachas, seco.
 Planos simultáneos —sombras:
 abierta, cerrada—. Suelos.

En su etapa inicial, Gerardo Diego canta al séptimo arte en «Cine», de su libro *Imagen* (1922), en la composición número 23 de *Versos humanos* (1925) y en «Flores apenas» de *Alondra de verdad* (1941):

Luminica pantalla.
 Elaborada harina
 del sol y de la luna
 en la mecánica retina.
 Luce la comedianta sus pestañas.
 Y bajo tu sombrero
 yo, entre las tuyas, miro en reverbero
 la danza —diminuta— que fulgura
 en la cámara oscura²⁴.

Más tarde, al rememorar la infancia en «El cinematógrafo», de su libro *Santander, mi cuna, mi palabra* (1961), Diego evocaría el tenderete de Farusini, situado bajo los arcos de la alameda:

²² Revista Poesía, n.º 22, 1978, págs. 143-144.

²³ El propio Aleixandre así lo reconoce a Morris en una carta de 29-1-1972, que éste reproduce en su libro cit. (pág. 70). Añade, sin embargo, que películas como *Un perro andaluz* le impresionaron mucho, especialmente la secuencia en la que el protagonista acaricia los pechos de la chica mientras por su boca se desliza una especie de baba sanguinolenta, y cuyo influjo percibe Morris en el poema «El más bello amor», de Espadas como labios.

²⁴ Poema 23 de *Versos humanos*. Cito por la edición de las *Obras Completas al cuidado del propio Gerardo Diego y de Francisco Javier Díez de Revenga* (Aguilar, Madrid, 1989).

Carreras, sustos, risas, sucesos,
saltos, caídas, guardias, ladrones,
vallas del crimen, exploraciones.
Se inventan manos, visajes, besos.

...
Cuando salimos a la alameda
bajo los arcos multicolores,
nueva es la vida, nuevas las flores,
nueva la antigua luz de la seda.

Semejante visión —ligada al puro cinematismo y a géneros como el *slapstick*— parece ser la tónica de sus estimaciones. Y así, un poeta del que esperaríamos una alta consideración del nuevo medio, dada su condición creacionista, lo desdeñará a la hora de la verdad. Cuando, a mediados de los cuarenta, Joaquín de Entrambasaguas organizó en la Facultad de Filosofía y Letras un curso de filmología, *La Estafeta Literaria* hizo una encuesta sobre la conveniencia de introducir la asignatura de historia del cine en el bachillerato o en los estudios de filosofía y letras. De todos los consultados el único que se opuso fue Diego, ya que, para él, el cine «no tiene historia... es un pueblo feliz. O una honesta señora que al cumplir sus cincuenta años pasa por su edad crítica». Piensa que «de su vida y milagros son los alumnos los que nos podrían dar lecciones», siendo su utilidad, si acaso, instrumental; «pero pedantizar —concluye— sobre la *historia* del cine, convertirlo en otra asignatura más... ¡qué horror!»²⁵.

Lorca, Cernuda, Altolaguirre y Alberti

Federico García Lorca escribió su muy conocido y citado «El paseo de Buster Keaton» en 1928, en el que «usó a Keaton como una máscara para sus propios temores y ansiedades»²⁶. Además, asociaba a *Doña Rosita la soltera* con la diva Francesca Bertini y el título de su tragedia *Bodas de sangre* pareció inspirarse en la película italiana de tema histórico *Bodas sangrientas*, basada en la novela *Beatrice Cenci* de Luciano Doria. Menos divulgado es el guión cinematográfico *Viaje a la luna* escrito en Nueva York en 1929 y que debía ser llevado a la pantalla por el pintor mexicano Emilio Amero, quien nunca cumplió su propósito. En él puede apreciarse el influjo nada pasajero del cine de vanguardia, desde *Entreacto* de René Clair y Picabia hasta el muy plausible de *Un perro andaluz*²⁷.

A pesar de su fachada de impasibilidad, Luis Cernuda sintió «una pasión por el cine que lindaba en la adicción»²⁸, como lo demuestran los veintitún números de la revista *La Pantalla* y los cuarenta y cinco de *El Cine* que guardaba en su biblioteca, y que debieron servir de pasto a su imagina-

²⁵ «El cine sacado a la pizarra», *La Estafeta Literaria*, n.º 23, 15 marzo 1945, pág. 15. Por el contrario, Ernesto Giménez Caballero, otro de los encuestados, encuentra imprescindible la enseñanza del cine en todos los niveles, reservando la configuración de su historia para las facultades de filosofía y letras. El curso de Entrambasaguas sería una de las bases del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, como ha estudiado Lucio Blanco Mallada en su tesis doctoral I.I.E.C. y E.O.C.: una escuela para el cine español, dirigida por Enrique Torán y leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1989.

²⁶ C.B. Morris, pág. 122.

²⁷ Me he ocupado por extenso de este guión de Lorca en «El viaje a la luna de un perro andaluz», en Valoración actual de la obra de García Lorca, *Casa de Velázquez/ Editorial Universidad Complutense, Madrid*, 1988, págs. 142-161.

²⁸ C.B. Morris, ob. cit., pág. 112.