

Illinois Wesleyan University

From the Selected Works of Carmela Ferradans

Summer 1994

Hollywood asalta las pantallas españolas: el cine de los sábados de los novísimos

Carmela Ferradans, *Illinois Wesleyan University*



Available at: https://works.bepress.com/carmela_ferradans/6/

HOLLYWOOD ASALTA LAS PANTALLAS ESPAÑOLAS: EL CINE DE LOS SÁBADOS DE LOS NOVÍSIMOS

Carmela Ferradán
Illinois Wesleyan University

*Cine y canción se han alimentado de literatura.
Hora es que la literatura se alimente de cine y canción.*
—Manuel Vázquez Montalbán

En 1970 el escritor y crítico catalán Josep María Castellet publica la antología *Nueve novísimos poetas españoles* que será fundamental para el futuro desarrollo del discurso poético español: por una parte, la llamada *estética novísima* se convertirá en hegemónica hasta los años ochenta y por otra, la historia de la poesía española desde los años sesenta, se dividirá en novísimos y postnovísimos o en novísimos de segunda y tercera generación.

En su estudio introductorio, Castellet da una serie de características fundamentales que comparten los poetas de su antología. El crítico catalán enfatiza la artificiosidad y el culturalismo de esta retórica, sin embargo señala un rasgo fundamental que separa a estos autores del paradigma inmediatamente anterior: la tensión interna del grupo entre cultos y populares. Este rasgo es característico y definitorio de estos poetas, y los divide en dos grupos bien diferenciados aunque contaminados uno por el otro, como veremos en las páginas siguientes.

Una nota común a los nueve poetas es el uso de elementos de los *mass media* y de los grandes mitos americanos, pero en Manuel Vázquez Montalbán, Leopoldo María Panero y Ana María Moix—la única mujer antologada—se da una actitud popular que no se da en los demás: ellos privilegian lo popular sobre lo culto, adoptando modos de escritura subversivos que rompen con el canon moderno en maneras diversas: Montalbán toma una posición *camp* con respecto al pasado español rescatando modos culturales, como la tonadilla tradicional española, que habían sido apropiados por el discurso franquista como modelos de la *esencia* española; Leopoldo María Panero adopta una posición totalmente marginal identificándose con modelos contraculturales totalmente fuera del discurso hegemónico; Ana María Moix construye su discurso poético con una narrativa de *film noir* fabricando personajes de tango y melodrama. Incluso los poetas considerados como más *cultos* de la antología, Pere Gimferrer y Guillermo Carnero, no escapan a la influencia de los *mass media* que de una manera u otra afloran en su discurso: la escisión tajante entre *novísimos* cultos y populares parece desvanecerse en esta área.

La escritura novísima abre la tradición en la poesía española de la fascinación por el discurso fílmico. Esta generación de jóvenes nacidos en los cuarenta, son los primeros que se educaron con las imágenes de las

películas americanas.¹ La seducción de la narrativa cinematográfica polariza muchos de los textos de estos poetas que verbalizan la sensación de los primeros encuentros adolescentes con el cine, saturan el poema de referencias concretas a películas, actrices, actores o adoptan una técnica narrativa similar al género que idolatran. La relación de los textos poéticos de esta época con la imagen, tanto del cine como por ejemplo de la publicidad, es de naturaleza verbal más que visual: las redes intertextuales que se establecen entre unos textos y otros están basadas en códigos pertenecientes al lenguaje verbal. La escritura novísima toma prestadas técnicas narrativas del cine y la publicidad y la descodificación que hará el lector se basará en el manejo de ese discurso verbal particular. La poesía de los ochenta, sin embargo, ha apropiado y asumido plenamente no sólo los códigos verbales sino también los visuales del discurso de la imagen, permitiendo un juego textual más sofisticado cuyas redes abarcan y subvierten otros niveles de representación que tienen mucho que ver con la construcción de la sexualidad en la cultura contemporánea.²

Antonio Martínez Sarrión (Albacete, 1939), Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona, 1939), y José María Álvarez (Casablanca, 1942) son los escritores de la antología que Castellet llama *seniors*. El acercamiento al cine de Sarrión y Montalbán es similar, a través de la rememoración de las experiencias cinematográficas de la adolescencia. Los textos de Martínez Sarrión difieren de los de Montalbán en que los de aquél están permeados por el surrealismo francés de los años veinte: citas directas de Breton, juegos ekfrásticos con Magritte, Ives Tanguy y Duchamp, cierta irreverencia con respecto a las normas ortográficas y, en muchos casos, enumeración caótica aunque se ciñe a la disposición tipográfica tradicional del verso. También, como los surrealistas, muestra una gran fascinación por la imagen cinematográfica pero no como

¹Para un análisis ideológico interesantísimo, así como estadísticas concretas sobre el cine en los años cuarenta y cincuenta en España ver el libro de Manuel Vázquez Montalbán *La penetración americana en España y Crónica sentimental de España*.

²Ver, por ejemplo, la poesía de Ana Rossetti que tiene como intertexto específico una imagen publicitaria. Me refiero a los poemas “Calvin Klein, Underdrawers” y “Chico Wrangler.”

ejercicio para romper el orden lógico-racional de la conciencia, como habían preconizado Breton y sus seguidores y que Martínez Sarrión comenta en su poema “André Breton en trance” (*Nueve novísimos* 95). El cine, como en sus compañeros de generación, forma un marco de referencia simbólico que en el caso del poeta de Albacete retoma la experiencia adolescente de la maravilla de las imágenes vistas por primera vez en un cine de barrio. Su breve poema “El cine de los sábados,” el primero de los antologados por Castellet, recrea esta práctica contraponiendo la sórdida experiencia cotidiana de la España de los cincuenta con la maravilla de las películas:

- el cine de los sábados
- 1 maravillas del cine galerías
de luz parpadeante entre silbidos
niños con sus mamás que iban abajo
entre panteras un indio se esfuerza
 - 5 por alcanzar los frutos más dorados
yvonne de carlo baila en scherezade
no sé si danza musulmana o tango
amor de mis quince años marilyn
ríos de la memoria tan amargos
 - 10 luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como faros
(*Nueve novísimos* 94)

El hablante recuerda su adolescencia. De esa etapa amarga, la memoria rescata el cine de los sábados, cuando ir al cine era una fiesta para los chiquillos que llenaban las salas y silbaban los errores del proyccionista que desde un pequeño cuadrado de luz en lo alto del recinto enviaba a la pantalla el prodigio de la imagen. La vida anodina y gris del adolescente se ve asaltada por Yvonne de Carlo y Marilyn Monroe, dos de las grandes *sex symbol* de Hollywood, que serán objeto de sus primeros amores y sus primeras fantasías eróticas. Después del prodigio de los sábados por la tarde, los ojos del muchacho se transforman en faros ardientes que proyectan las imágenes sobre la cena “desabrida y fría.”

El technicolor de Yvonne de Carlo en la película *Scherezade* parece haber hecho estragos en las mentes adolescentes de estos poetas. Vázquez Montalbán comenta al respecto:

Sin programadores de ocio que les orientaran, los españoles de aquellos años descubrieron lo agradable que era pasar tres horas junto a Yvonne de Carlo o María Mónica. Eran estrellas colorísticas, con mucha intención en los ojos y en la pechera. (*Crónica sentimental de España* 81–82)

El poema “¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo? . . . ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!” (*Nueve novísimos* 85–86) de Montalbán, presenta un contraste similar entre vida y arte al de “el cine de los sábados.” El texto enfatiza la realidad

cotidiana de la dictadura franquista con el juego semántico que abre el poema y que apunta hacia una sociedad políticamente dividida, culturalmente anodina y económicamente subdesarrollada:

- 1 El pan era negro o blanco
el aceite verde lodazal
caquis los recuerdos
Yvonne de Carlo
- 5 era el technicolor (*Nueve novísimos* 85)

La asociación entre la actriz, de nombre exótico, y el technicolor abre las expectativas hacia el contraste entre el cine y la vida cotidiana. La identificación del hablante con Mario Cabré, el galán de moda español en la época que fue al festival de cine de Cannes y al que se le atribuyeron romances con Yvonne de Carlo, da paso a la gran decepción de la vida real: las muchachas españolas son más gorditas, el escenario exótico se cambia por un parque de domingo y los bailes exhuberantes de Scherezade por el recato sexual de esos años. La ironía final del texto es que las chicas, también fascinadas por los mitos del cine, sólo se dejarán besar si el galán se parece a Peter Lawford

- ambiguos
- 40 nos sentimos nacionalmente representados
mas personalmente burlados
a punto sin embargo de enamorarnos
de muchachas con más carne que hueso
de descoloridas bragas blancas
 - 45 entrevistas
en furtivas correrías por parques
repletos de
 - domingo
atardecía, alguien nos dijo
que las muchachas mueren seis días
 - 50 cada mes
luego resucitan
aceptan cartas furtivas
y si te pareces a Peter Lawford
se dejan besar.

(*Nueve novísimos* 86)

Hijo del poeta Leopoldo Panero, Leopoldo María Panero (Madrid, 1948) es el más joven y marginal de los poetas de la antología de Castellet. Es interesante observar que el discurso de Panero se construye desde las fronteras de la cultura académica subvirtiendo constantemente los límites establecidos. A través de técnicas intertextuales y de collage, se da una clara identificación con la cultura no académica desde el elogio de la magia hasta la romantización del traficante de

marihuana.³ Si el intertexto es los cuentos de hadas, el capitán Garfio ganará a Peter Pan, la bella durmiente no despertará nunca de su sueño y Blancanieves se despedirá de los siete enanos.⁴ Si se trata de literatura, Dashiell Hammett y Conan Doyle se llevan los homenajes, mientras Hercules Poirot se convierte en un asesino sin escrúpulos.⁵ Cuando es el cine, salen ganando los piratas, los indios y los asaltantes de diligencias. El poema “Deseo de ser piel roja” (*Así se fundó Carnaby Street* 61–62) es una alabanza a las grandes praderas, los guerreros indios y los bisontes de Sitting Bull antes de que el hombre blanco los destruyera y confinara en las reservas. En el texto hay una clara identificación del YO con los indios, los vencidos, los totalmente marginados por la cultura dominante del hombre blanco. La desesperanza es la nota fundamental que remata el poema:

En la Reservación no anida
serpiente cascabel, sino abandono.
DESEO DE SER PIEL ROJA.
(Sitting Bull ha muerto, los tambores
lo gritan sin esperar respuesta.)
(*Así se fundó Carnaby Street* 62)

La fascinación por el cine que emana de los textos de Panero no es a nivel de la imagen concreta de una película, ni evoca la adolescente experiencia extraordinaria que suponía ir al cine los sábados, ni siquiera es un encantamiento con los grandes mitos de Hollywood. Leopoldo María Panero hace tributo al cine como discurso en sí, es un homenaje al género como sugieren muchos títulos de sus poemas.

Su libro *Así se fundó Carnaby Street* (1970) comienza con “Imperfecto,” un cuento de casi dos páginas que relata en diferentes planos cinematográficos las escenas finales de una película de misterio. La acción se desarrolla en la escalinata del *Sacre Coeur* de París. Hay un moribundo que intenta decir sus últimas palabras a una mujer bajo la lluvia parisina que resbala sobre ambos:

Antes de morir trató de decir algo, acaso un nombre,
una fecha. Trató de besarla, ella volvió la cabeza y
empezó a hablar rápidamente, de Jim, del “Dragón
Rojo.” Faltaba poco tiempo para que se despidieran.

³Ver los poemas “La canción de amor del traficante de marihuana” y “Las brujas” en *Así se fundó Carnaby Street*, 71 y 53 respectivamente.

⁴Hay muchos poemas de Panero que tienen como intertexto los cuentos de hadas. Ver, por ejemplo, de *Así se fundó Carnaby Street* “Unas palabras para Peter Pan” 55-56, “Blancanieves se despidió de los siete enanos” 57, “Dumbo” 66, y “Erase una vez” 66.

⁵Ver de *Así se fundó Carnaby Street* “Homenaje a Dashiell Hammett” 15, “Homenaje a Conan Doyle” 28, y “El poema de Hercules Poirot” 33.

Al fin llegó la ambulancia, inútil. (*Así se fundó Carnaby Street* 13)

Poco a poco el texto introduce los elementos de la historia: personajes de nombres ingleses y franceses, lugares lejanos, el “Dragón Rojo.” Hay un *leitmotiv* que se repite a lo largo del cuento: “Nunca lloverá sobre las praderas de Kentucky,” esta sequía contrasta con la lluvia del presente de la narración:

Mientras la lluvia resbalaba sobre los cabellos de Anne, sobre su impermeable. Manchado de sangre, se mezclaba con ella, caía sobre el asfalto. Arrojé una piedra al agua. Los bosques. Nací allí, pasé mi infancia en la finca de mi abuelo. Hubo una gran sequía que abrasó los campos. Mi abuelo aún recordaba a los indios. (*Así se fundó Carnaby Street* 14)

Aquí, casi al final, se sugiere que el cadáver es de un americano originario de Kentucky donde había pasado la infancia con su abuelo: “Un tipo extraño, es viejo, tiene manías.” El texto es un rompecabezas que carece de una unidad de sentido, en este caso la memoria que conectaría la vida pasada del hombre con el presente. Pero no interesa dar una perspectiva unitaria, muy al contrario, se nos ofrecen las diferentes piezas del puzzle sin encajar: el hombre muere sin desenmarañar el misterio de su vida pasada que tiene que ver con la mujer de nombre Anne, Jim, el Dragón Rojo, las praderas de Kentucky, la sequía, la lluvia y el abuelo.

Los elementos deícticos del texto confunden al lector. La voz narrativa cambia de YO a EL a NOSOTROS constantemente, de modo que se rompe la unicidad de perspectiva: nunca estamos seguros si el narrador es el muerto o una tercera persona. El tiempo y el espacio también están distorsionados: aunque se nos dice que la acción presente ocurre en un sitio concreto de París, el constante desplazamiento temporal al pasado y al futuro hace que las coordenadas espacio-temporales en vez de situarnos nos despisten. La historia, pues, no sigue una lógica temporal lineal ascendente—del pasado al futuro—ni descendente—del futuro al pasado. La fragmentación espacio-temporal y de perspectiva desplaza el foco de atención del posible conflicto hacia la escritura misma. No importa la resolución, ni siquiera el planteamiento detallado del conflicto, sino que el texto se recrea en sí mismo sin preocuparse de una referencia a un punto originario o final que enmarque y cierre la narrativa.

En la poética que precede a sus poemas en la antología de Castellet, Pere Gimferrer (Barcelona, 1945) admite su gran pasión por el cine americano mencionando que era lector asiduo de la revista de crítica cinematográfica francesa *Cahiers du Cinéma*. Gimferrer dice que al escribir poesía:

Tengo casi siempre presente alguna referencia cinematográfica, aunque luego muchas veces no llega

al lector, pues su función era simplemente la de ayudarme a mí. (*Nueve novísimos* 157)

Hay poemas, como el que empieza “En invierno, la lluvia dulce en los parabrisas” (*Nueve novísimos* 172–73) que son guiones detallados de una escena. Hay otros muchos en los que se hace referencia directa a películas o actores, como “En las cabinas telefónicas” (*Nueve novísimos* 170–71). Los poemas de su libro *La muerte en Beverly Hills* (1967) hablan de la muerte sublimada a través del cine de Hollywood.

Muy a tono con el título del libro, el poema “Debo de parecer un loco batiendo palmas solo” usa una técnica narrativa cortada en diferentes *planos* que simula la narración fílmica describiendo y comentando la fascinación del espectador masculino con las imágenes de una película. El texto presenta un complicado *mise en abyme* entre el lector del poema, el hablante, el espectador y uno de los personajes de una película:

- 1 Debo de parecer un loco batiendo palmas solo y
[cantando en
alta voz en este cuarto de hotel.
- Con un seco frenazo se ha detenido un coche
[fundido
en luz y resplandor de plata.
- 5 ¡Sonrisas de Jean Harlow! El bungalow al alba y
[el mar centelleante.
- Música por toda la olvidada estación del deseo.
[Palmeras,
giratoria luminosidad de la playa encendiéndose
sólo para estos ojos tras un cristal ahumado.
- ¡No me mires más, Némesis!
- 10 Ya conozco tus uñas pintadas de rojo, el óvalo
[hechicero de tu
cara, tu sonrisa pastosa y húmeda de nymphette,
estos vestidos negros, estas mallas, tus guantes
[hasta el
codo, el encaje en los pechos,
esta espalda que vibra y palpita como una
[columna de
mercurio.
- 15 Cuando amanezca me encontrarán muerto y
[llamarán a Charlie Chan.
- El infierno y el paraíso están aquí. Descorro las
cortinas, rasgo con mano temblorosa su
[estampado de flores y pelícanos.
- Tu cuerpo como un saurio luminoso y dorado en
[la bañera.
- Tus ojos me sonríen.

- 20 Mi alma es un muchacho que no se cansa de
[mirar los muelles.
El agua sordamente golpea el malecón. Oscura
[noche de motores y bajíos.
- Un extranjero muerto en la terraza de un bar ante
[un vaso
ambarino de kirsch. Flores azules y rojas en su
[camisa de verano.
- (*La muerte en Beverly Hills* 17–18)

El texto presenta las características posmodernas que ya Andrew P. Debicki había señalado en su análisis de los poemas “Jardín Inglés” de Guillermo Carnero y “Oda a Venecia ante el mar de los teatros” de Pere Gimferrer, y que el texto de Leopoldo María Panero analizado más arriba también muestra: la artificiosidad, el plano estético del texto, se enfatiza por encima de la posibilidad de comunicación de un significado concreto, centrándose el discurso en su propia estrategia de escritura, fragmentando la voz poética en diferentes planos simultáneos y desviando las expectativas textuales del lector/a (ver Debicki).

Un hablante en primera persona está solo en una habitación de un hotel de Los Angeles. Probablemente está viendo en la televisión un *thriller* de los años cuarenta o cincuenta, una de esas películas de serie B tan populares en esa época. Hechizado por las imágenes y a través del proceso de identificación con el protagonista, comienza a verse él mismo envuelto en ellas, a fabricarse su propia película con los elementos típicos del género: la *femme fatale* que teje una trampa al protagonista, un hombre extranjero, que acabará muerto en la terraza de un bar con una bebida exótica—kirsch—como consecuencia de la urdimbre de la mujer. Decorado exterior de palmeras, bungalows, el mar—el ruido del agua en el malecón, la playa—la noche de Los Angeles. La mujer vampíresa vestida con trajes negros muy ajustados, de espalda desnuda y guantes hasta el codo, asociada siempre de alguna manera con la muerte. La mujer ambigua, ambivalente, misteriosa, presentada como infierno y paraíso a la vez. Mujer falsa, que nunca dice la verdad, causa de la perdición del hombre siempre en control de la narrativa (ver Kuhn).

Sería lógico pensar que el hablante del poema se identificara con el detective de la película, Charlie Chan, el personaje central con características de héroe que acabará solucionando el misterio de la trama y que siempre plantea un juego peligroso con la vampíresa. Sin embargo, el hablante del poema se convierte en el cadáver de la película, el extranjero muerto. Esto es interesante porque supone un desplazamiento de jerarquías en el texto: no interesa la resolución del conflicto que plantea la trama, ni el conflicto mismo. El hablante se sabe perdido por la mujer, y así lo manifiesta, sin embargo se deja

llevar y enredar hasta la muerte por ese “saurio luminoso y dorado.” A lo largo del texto lo estético va tomando preponderancia sobre la narrativa enfatizándose al final: en un plano cinematográfico se ve él mismo, muerto, en la terraza de un bar, con un vaso de kirsch y una camisa de flores. De esta manera el hablante del poema entra en la narrativa de la película que está viendo convirtiéndose en el muerto, el cadáver de los *film noir* que siempre es la excusa sobre la que el texto fílmico construye el desarrollo del misterio.

El poema enfatiza el hecho de que el hombre está solo ante el televisor y de que las imágenes son un espectáculo exclusivamente para él. Este carácter *voyeurístico* del cine está asociado al placer de mirar sin ser mirado y al control que el sujeto masculino establece sobre la imagen.

La fotografía y su versión animada, el cine, privilegian lo visual sobre otras formas equiparando lo visible con la verdad. La imagen fotográfica se convierte en un espectáculo que se revela al espectador/a, invitándolo/a a mirar con la promesa de que de esa mirada derivará cierto conocimiento y placer.

El deseo de mirar, denominado *scopofilia*, se manifiesta de varias maneras siendo el *voyeurismo* una de ellas. El *voyeur*, el sujeto que mira, se separa a sí mismo del objeto que es mirado y que no puede devolver la mirada. El poder inherente en el acto de mirar, la posibilidad de sorprender desprevenido al objeto, puede ser placentero en sí mismo pero el propio deseo del objeto permanecerá siempre insondable. Esto se hace patente en la fotografía o el cine que por su propia naturaleza mecánica marcan la ausencia del objeto: la impresión luminosa que ha dejado el objeto que estuvo allí una vez en el pasado pero que ahora ya no está. Esta ausencia definitiva de lo representado hace que siempre haya un elemento de *voyeurismo* en el sujeto que mira una imagen, *voyeurismo* teñido de nostalgia como muestra el poema de Pere Gimferrer analizado más arriba.

Los *novísimos* son los jóvenes que pertenecen al fenómeno general de la llamada “revolución de los jóvenes” (*Nueve novísimos* 12–13).⁶ En las poéticas escritas por los propios autores y que preceden a los poemas antologados por Castellet, se nota claramente un cambio de paradigma con relación a la generación inmediatamente anterior. En estas poéticas hablan y conviven sin problemas Marx y la alineación del Club de Fútbol del Barça, Andre Breton y Emiliano Zapata, Platero y los hombres del 27, Saint-John Perse y *Cahiers du Cinéma*, los Padres Jesuitas e Isidore Ducasse, Laura Pinillos y Rosa Luxemburgo, Sara Montiel y Jean Paul Sartre, incluso Peter Pan y el capitán Garfio. En cada texto poético concreto la combinación de cánones diferentes es

aún más caótica llegando Gustavo Adolfo Bécquer y Ernesto *Che* Guevara a abrazarse en uno de los poemas de Ana María Moix. En este sentido, los poetas novísimos proponen un cambio radical en el sistema de referencia del arte: al igual que Góngora, para estos poetas el código de lectura primario es el simbólico y a partir de ahí se descodifica la realidad (ver Siles). Si Góngora tenía como sistema fijo de referencia la mitología clásica grecorromana, estos poetas tendrán uno misceláneo compuesto por elementos de cultura popular fundamentalmente: sobre todo, las imágenes y la narrativa

⁶Castellet probablemente se refiere al profundo cambio social de los sesenta en Europa y Estados Unidos que culminó con el Mayo del 68 francés.

del cine, como hemos visto en los poemas analizados, forman un universo simbólico de referencia constante que agrupa a estos poetas novísimos y que abre una nueva tradición en la poesía española contemporánea.

Obras citadas

Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral, 1970.

Debicki, Andrew P. "Una poesía de la postmodernidad: los novísimos." *ALEC* 14 (1989): 33–50.

Kuhn, Annette. *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1985.

Montalbán, Manuel Vázquez. *La penetración americana en España*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1974.

_____. *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Lumen, 1971.

Panero, Leopoldo María. *Así se fundó Carnaby Street*. Madrid: Ocnos, 1970.

Siles, Jaime. "La tradición como ruptura, la ruptura como tradición." *Insula* 505 Enero 1989): 9–10.