

## *FEMME FATALE. LAS ESTRELLAS DE CINE EN LA POESÍA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA*

Antonio PORTELA LOPA

Università Ca' Foscari di Venezia / Universidad de Salamanca  
toniportela@gmail.com

**RESUMEN:** Las estrellas de cine han despertado, desde los comienzos del arte cinematográfico, una atracción especial entre los poetas españoles. Resulta de especial interés comparatista comprobar cómo la poesía ha reflejado estos cambios retratando a la mujer del cine clásico a la luz de la tradición literaria de los mitos clásicos. Desde las vanguardias hasta nuestros días la poesía ha asistido a la creación de nuevos mitos que han funcionado de manera análoga a los antiguos heredados de la cultura clásica. Se encuentra, por ejemplo, el caso de Greta Garbo, cuyo influjo perdura en la poesía más reciente, o el de Marlene Dietrich, admirada por Pablo García Baena. De especial interés es el ciclo poético sobre la trágica muerte de Marilyn Monroe. En este artículo se propone un recorrido por esta misteriosa relación de la palabra con estas figuras inmortales del espectáculo del cine.

*Palabras clave:* mito, poesía hispana, cine, actrices.

**ABSTRACT:** Movie stars have awakened special interest among Spanish poets since the beginning of film art. It is of special interest in comparatist terms to prove how Spanish poetry has reflected these changes by depicting classic film's woman in the light of the literary tradition of classical myths. From vanguards to these days, poetry has contributed to the creation of new myths that have worked in a similar way to the antique myths inherited from the classic culture. A good example is the case of Greta Garbo, whose influx remains in recent poetry; or the case of Pablo García Baena's admired Marlene Dietrich. Especially interesting is the poetic cycle about the tragic death of Marilyn Monroe. This article aims to cover the mysterious relation between the word and these spectacle of cinema's immortal figures.

*Key words:* myth, Hispanic poetry, film, actresses.

El mito toma formas inesperadas. Se resiste a desaparecer. Cuando se creía que había sido definitivamente arrinconado al cajón de la erudición literaria, que su función social y educativa no tenía validez, se adaptó sorprendentemente a nuevas realidades. El siglo XIX, por ejemplo, alumbró el mito del Estado, y, posteriormente, se puso al servicio de movimientos políticos y funestos totalitarismos. Pero el siglo XX le reservaba otra mutación, ésta de dimensiones hasta ese momento desconocidas. El desarrollo de la cultura de masas, en su variedad de sus manifestaciones, trajo la creación de nuevos discursos míticos que serían objeto artístico y poético. De esta cara amable del mito hablaré en este artículo.

Desde la instauración del *star-system* norteamericano, que se puede datar en las décadas de 1920 y 1930, las grandes actrices han ejercido una fascinación especial. La nueva forma de estrellato incitó la curiosidad por la vida de aquellas damas dentro y fuera de las pantallas. Poco difiere de la actualidad. El cine sigue aliado con distintos modos de persuasión, tanto endógenos (técnicas propias del lenguaje filmico) como exógenos (campañas publicitarias lanzadas con cada estreno; ecos sociales sobre la vida privada de las estrellas plasmadas en la prensa *light...*). Sería tentador explicar, aludiendo sólo a la energía económica de esta industria del entretenimiento, que esa particular atracción que se manifiesta entre el público y las actrices se debe únicamente a razones publicitarias.

La cultura de masas y la alta cultura han mantenido relaciones especiales. Si bien se comercializa la imagen de las actrices como “héroes del consumo” (Dyer 2001: 32), su concreción cultural no puede ser explicada sólo en términos publicitarios. Un particular grupo de espectadores de cine, dotados de una condición singular, no se ha detenido en aquella manipulación superficial de la imagen femenina promovida por la industria cinematográfica, y ha visto en las estrellas de cine signos de distinta índole que han merecido su atención. Se trata de los poetas, que han valorado otros aspectos del espectáculo cinematográfico superiores al dinero invertido, como la belleza y la libertad de sus estrellas, o la tragedia personal. Y éstas son, entre otras, las condiciones del mito femenino del cine, signo bajo el que los poetas que mencionaré han leído a esas grandes estrellas.

La mujer en la gran pantalla fue retratada en el cine clásico con frecuencia como ser liberado en lo moral y en lo sexual. Y esta circunstancia supone, en una perspectiva social, una subversión de los modelos de conducta establecidos que no ha pasado desapercibida para los creadores y artistas. El papel femenino en el cine adelantó socialmente lo que tardó en llegar en la vida real, actuando como eco de libertades, con una magnitud incomparable a cualquier movimiento de protesta organizado. En las actrices se ha realizado el ideal del cine como “función modernizadora de liberador de costumbres e incitador erótico” (Gubern 1999: 78). Y, unidos a ese motor liberador, se encuentran otros impulsos que no conviene obviar, como la belleza de aquellas mujeres del cine, cuyo influjo a menudo se omite. Ha nacido así un nutrido *corpus* en torno a lo femenino y a lo mítico, a lo bello y a lo excepcional, tratado de una manera análoga a la que guardaban los poetas de otros siglos con los mitos grecorromanos. Estrellas como Greta Garbo, Marilyn Monroe o Marlene Dietrich han ocupado

las creaciones de los poetas como en otro tiempo la ocuparon los mitos femeninos legados por la tradición literaria occidental, que han abastecido de numerosos temas y lugares comunes a las letras universales.

No me extenderé en la delicada cuestión idiomática de si el término “mito” es aplicable a las estrellas de Hollywood. Hay quien lo considera una banalización del concepto promovida por la propia cultura de masas. Una revisión contemporánea del vocablo a la luz de modernas teorías humanísticas arrojará claridad al asunto. Son muchos los que reservan la palabra “mito” a la cultura grecorromana, o a narraciones tribales maravillosas que explican la *physis*, y lo ven como un fósil del pensamiento atrapado en la conciencia pre-científica. Conviene recordar que algunos teóricos del mito sentencian rotundamente que “el mito es lenguaje, pero lenguaje que opera en un nivel muy elevado” (Lévi-Strauss 1995: 233), y que, en cuanto tal, es modulado por los poetas en sus funciones retóricas y funcionales. Así lo ve Van Der Leeuw: “El mito no es sino la misma palabra [...]. Es una palabra pronunciada que, repitiéndose, posee una fuerza decisiva” (Sagrera 1967: 179). Si aún estas bellas aproximaciones a la esencia del mito no bastaran para zanjar esta cuestión, recurriré a la autoridad y citaré la última edición del *Diccionario de la Real Academia*, que recoge ya en el lema correspondiente las acepciones con las que trabajo aquí: “Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal” y “Persona o cosa rodeada de extraordinaria estima”. Podemos definir el mito, en conclusión, como aquello que la literatura *recibe* como mito, esto es: el lenguaje repetido que trasciende el tiempo y el espacio.

El poeta se ha encontrado frente al mito cinematográfico femenino con un horizonte nuevo, y ha sido adecuado al horizonte de expectativas que le había sido legado por la tradición literaria. Ha construido el nuevo mito desde los antiguos. Para ilustrar esta circunstancia, tomo ejemplos tempranos. El poema de Antonio Espina “Venus Cynelya” (1927) (Conget 2002: 60) se detiene en el renacimiento de la diosa que se produce en la pantalla: “Venus ha nacido otra vez. Ha nacido en la espuma del haz luminoso y tomado carne lunar en la pantalla”. El autor detecta, sin embargo, las diferencias que alejan esta diosa actualizada y su imagen antigua, y la dota de la temporalidad a cuyos designios escapaba antes: “Pero ya no es Afrodita helénica. Olímpica, es una blonda “girl” norteamericana, relativamente inmortal”. El poema enumera una larga lista de diosas grecorromanas, construyendo el mito cinematográfico con los atributos de la Afrodita antigua, pero constata las diferencias entre aquella y la moderna. Es decir, el horizonte literario de la tradición es válido para interpretar la nueva realidad, pero la ironía, propia de la distancia temporal que separa ambos universos mitológicos, establece una separación insalvable. Entre ambas Afroditas hay una distancia irónica, y el adverbio “relativamente” apunta a la condición efímera de la segunda.

Dos poemas de Francisco Ayala de la misma época, “A Circe cinemática” y “La sirena de los trópicos” (1929), juegan con las mismas referencias míticas de la literatura. El primero describe la escena de un baño al aire libre en un film: “escucha Circe al viento enamorado” (Conget 2002: 95), y evoca el viento favorable que la diosa envió a Odiseo en su partida, pero focalizando la escena antigua en el momento erótico del

aseo: “Y antes que consuma / su regreso tronchado la caricia / [...] nuevo periplo con la esponja inicia” (Conget 2002: 96). La elección del mito de Circe imprime connotaciones mágicas, ya que era conocida por sus hechizos. El poeta se está retratando como un Odiseo enamorado, fruto de un encantamiento que parte de la contemplación de esta anónima diosa cinematográfica. El segundo poema está dedicado a Josephine Baker, actriz y cantante de quien dice el poeta que era “una sirena con ojos de almendra” (Ayala 1996: 41). Sus poderes provenían no ya de su canto, como las sirenas de la *Odisea*, sino de su sensualidad descarnada, “capaz de hacer perder la cabeza a cualquier Holofernes de opereta” (Ayala 1996: 41). Con la referencia bíblica el autor inserta a esta actriz también en la tradición cristiana, lo que logra perturbar al lector de moral conservadora.

Hay ejemplos más recientes que mencionan directamente el mito clásico. Es el caso de “Palas Atenea dirigida por Ingmar Bergman” (1992), de José Luis Clemente (Conget 2002: 295). “No eres una diosa al uso”, le dice el poeta a la diosa en el primer verso, para recordar después la ambigüedad sensual de la de “los ojos glaucos”, que obedece a “extraños impulsos / ininteligibles desde el punto de vista del deseo”. El poema subvierte el orden de la jerarquía mitológica: Atenea, si viviera en nuestros días, tendría que ser actriz de cine, es decir, que el Olimpo de Hollywood es superior al griego. Pero en el poema, no obstante, esta Atenea mantiene intactas sus cualidades, como la pureza sexual y una “majestuosa frialdad de Atenea” que “tiene vocación de eternidad” (Goñi Zubieta 2005: 93), alejadas del desenfreno erótico propio de otros mitos, como el de Afrodita. Así Clemente canta a Atenea: “Nunca he podido comprender / cómo fuiste capaz / de galopar entre cadáveres” (Conget 2002: 295).

Los poemas citados tienen una presencia directa del mito antiguo, que funciona como código heredado. En otros poemas, en cambio, las estrellas de cine son retratadas de forma más sutil, y consiguen un mejor equilibrio literario entre referencias clásicas y el nuevo lenguaje del mito cinematográfico. Es el caso de Greta Garbo, a quien se le ha dedicado un ciclo poético especialmente fecundo en nuestras letras, centrado en la época de las vanguardias. Se ha retratado hasta la saciedad el enigma de la “Divina” mediante repetidos epítetos y nuevos lugares comunes sobre su enigmática figura. Vistos en conjunto, los poemas dedicados a Greta Garbo han conformado un lenguaje cerrado, constante. Funcionaron de manera análoga a los que Homero plasmó en sus obras. Esta serie de textos ha sido ya estudiada en profundidad. Concretamente, hay varios análisis detallados de los distintos poemas que la Generación del 27 dedicó a la actriz: son los de Pérez Bowie (1998), Amorós Guardiola (2000) y Portela Lopa (2003).

Me detengo, sin embargo, en uno de esos poemas para avanzar con mi exposición. La adoración por la actriz de origen sueco no fue veneración sagrada, como tempranamente mostró Rafael Porlán Merlo en su poema “Juicio final de Greta Garbo” (1929) (Conget 2002: 104). El autor consideró que muchas otras estrellas de cine la superaban en misterio, belleza y transgresión, y enumera en este poema un catálogo —procedimiento homérico— de actrices superiores. Entre ellas cita a Clara Bow, que representa lo “irracional”. Clara Bow, actriz de renombre en las primeras décadas del siglo xx, es vista como la personificación del espíritu liberal, liberado, que propugna-

ba la gran pantalla, a través de unas cualidades morales transgresivas, liberalizadoras. Funcionaba como estímulo de rebeldía, ya que no dudaba en aparecer ante la cámara en ropa interior, en clara oposición al pudor burgués que las vanguardias intentaron quebrar. Esa revolución moral y sexual que ha latido en ellas ha actuado, en palabras de Pérez Bowie, como “escuela de comportamiento amoroso” (Pérez Bowie 1996: 117). El desparpajo erótico de la actriz recorre “Sexo metalizado”, de Tomás Seral y Casas (1929) (Seral y Casas 2003: 320), y se evoca en el arranque del poema: “Clara Bow de barrio chino / la de las trenzas bermejas / la de las caderas pandas”. Clara Bow representaba el modelo rebelde de actriz, abiertamente sexualizada, y confrontada a modelos andróginos de otras estrellas de cine de su época, como Marlene Dietrich o Greta Garbo. Podría ser el correlato contemporáneo de la Afrodita clásica, ya que en el poema de Seral y Casas se concentra desde el título la parte de la anatomía femenina que era atributo principal de la diosa. La sintaxis del poema, por otra parte, tiene ecos del epíteto homérico empleado para los protagonistas de la *Iliada* y la *Odisea*.

Más ambigua fue la imagen que proyectó Marlene Dietrich, a quien Pablo García Baena profesa auténtica devoción cinematográfica. La primera epifanía en su obra de la actriz de origen alemán se da en la “Oda a Gregorio Prieto” (1948). En este poema rememora el tiempo de la infancia a través de los cromos de Marlene Dietrich, “que sonreía ambigua fumando entre sus plumas / en un café con nieblas de estación o de puerto”. El perfilado retrato de la actriz apunta ya los rasgos esenciales que más tarde aparecen desarrollados en “Mayo”, que veremos a continuación: el humo del tabaco en el escenario de alguna de sus películas o la sonrisa ambigua de la actriz. Este último detalle de su rostro fue una de las señas de identidad, fuente de su irradiación maravillosa y compleja.

El cuadernillo *Calendario* (1992) recoge una selección de poemas en prosa, forma poco frecuentada por el autor. Se puede datar con exactitud, aunque se presente con el genérico título de “Mayo” (García Baena 2008: 391), la fecha exacta de la composición de este texto: 6 de mayo de 1992, día en que se apagó el intenso brillo de Marlene Dietrich mortal. Queda al conocimiento del lector desvelar a quién corresponde el retrato trazado, pues no se especifica ningún nombre. Sólo si se tiene conocimiento previo de la pasión del poeta por la actriz podrá adivinarse que va dedicado a ella. O bien, podrían reconocerse los fragmentos de los guiones que se reproducen. En cualquier caso, es un texto de comprensión cerrada, de desciframiento reservado a los cinéfilos y a paulófilos.

El poema está plagado de referencias a lo divino para trazar el retrato de Marlene Dietrich. Emplea sustantivos y adjetivos de la esfera de lo mágico, como “tenebrosas”, “secta”, “magia”, “ensoñación”, “penumbra” —vocabulario que, dada la estirpe estética del poeta, procede del caudal romántico—, y que presentan el escenario en donde se produce la epifanía de la actriz. Lo interesante del texto es la manera de resolver el tópico literario de la proyección en las salas, un lugar común desde el invento del mismo. La actriz, imbuida de atributos divinos, comparece en la pantalla como una totalidad, un mito nacido ante los ojos del poeta entre el humo de su propio cigarrillo. Lo demuestra, por ejemplo, cuando dice: “La magia especial del juego de la luz y

la penumbra iba formando de la niebla, como del barro creador, una figura lunar de cabellos en halo casi celeste, de flotantes pasos cadenciosos”. Este pasaje recuerda al nacimiento de los dioses míticos paganos y de algunas narraciones cristianas, como la de la primera mujer. Marlene Dietrich, para Pablo García Baena, no era de este mundo, y en este texto lo confirma cuando dice que “Sólo la voz era rotunda, grave, humana en aquel ídolo de cultos secretos”. Puede establecerse una conexión lejana con la diosa pagana Ártemis, con la que comparte alguno de sus atributos. Por ejemplo, “una boca que no era sensual”. Ártemis era el ideal de pureza, la castidad, la “taimada ingenuidad”, pero, a la vez, encendía el deseo en aquellos que la contemplaban, tal como sucede con Marlene Dietrich. Por último, ambas son, además, diosas lunares.

El poeta no detiene su retrato en la prosopografía e incorpora el discurso fragmentado de la actriz: “«ya no tienes destino» o «todo está en la arena» o «yo hice una estatua con el fuego de mi ser»”, tres sentencias de belleza inolvidable que pertenecen, respectivamente, a *Sed de mal*, *El jardín de Alá* y *Cantar de los cantares*. El poeta detectó en su momento en estos mensajes lo sublime, o una forma de lo sagrado. Son palabras como proferidas por boca de un oráculo, sentencias misteriosas, apoyadas en la *gravitas*. Al ser destacadas, adquieren para el poeta un cariz terrible de incertidumbre. Finalmente, el poeta levanta el acta de la defunción de Marlene Dietrich a modo de moderno mitógrafo: “Son las cuatro de la tarde y dan la noticia...”. Ésta es una tarea para el poeta: en la mortalidad y la inmortalidad, constatar la muerte de la persona y el nacimiento del mito. Así ha sucedido desde el comienzo de la cultura Occidental.

José Mateos propone un tono más apagado que el de Pablo García Baena para hablar de la Dietrich. En “El ángel azul” (1990) (Conget 2002: 291) recuerda su carácter mutable y sórdido: “Tú siempre al lado de la vana escoria / susurrando palabras que se olvidan”. Sin embargo, se detectan concomitancias entre los textos de García Baena y el de Mateos, ya que ambos retratan a la actriz entre el “humo” que siempre la rodea o el escenario en que sucede la epifanía del mito (estaciones, puertos, paisajes industriales...). La concreción literaria del mito de Marlene Dietrich responde al prototipo cinematográfico de mujer audaz. Como se puede observar, esta lectura está condicionada por el propio código del texto filmico, que mediante determinados escenarios, diálogos y planos intenta dirigir los lugares de indeterminación que los poetas más tarde plasman.

En contraposición con los roles arquetípicos de mujer fatal que encarnan Greta Garbo, Marlene Dietrich o Clara Bow, también se hallan en la poesía ejemplos de mujeres caracterizadas por su delicadeza y su belleza. Fue el caso de Janet Gaynor, que despertó la simpatía de Francisco Ayala en su poema en prosa de 1929 “Perfil de Janet Gaynor”. Según el autor, representaba “un sentido idílico del cinema”. La castidad —no exenta de cierta sensualidad— fue la nota predominante de esta fugaz estrella del cine norteamericano: “la duda de su desnudo corpóreo —e incorpóreo—, que en la obra no se dejaba ni siquiera aludir” (Ayala 1996: 36).

Otra dulzura aún más delicada, la de Marilyn Monroe, ha sido captada con una intensidad análoga a aquella con que se poetizó el mito de Greta Garbo. Sin embargo, con la actriz norteamericana se construye un mito desde una mirada muy distinta, ya

que su muerte ha producido más poemas que su vida, como si su desaparición despertara la conciencia poética sobre la condición humana sujeta a la muerte, buscando una explicación al fenómeno extraño del mito —al que se le supone inmortalidad— y a la muerte —que sólo afecta a los mortales—. Gravita sobre estos poemas una meditación general sobre la muerte y sobre el exceso. Este acercamiento difiere del de otros mitos, como se ha visto. En términos mitológicos, la muerte de Marilyn Monroe y su reflejo en los poemas produjo definitivamente su catasterismo, pero dejando constancia de que la eternidad a la que parecía apuntar el mito cinematográfico estaba finalmente sujeta a lo efímero de lo humano.

Jorge Guillén, en su poema “Cuerpo a solas” (1967) (Conget 2002: 195), se enfrenta a la tumba de la actriz norteamericana. Evoca su vida, condicionada por el público y la propaganda en torno a su persona: “la hermosa actriz ha muerto / ay, de publicidad”, y constata que su paso hacia la otra vida aliviará su desdichada existencia: “libre, por fin, a solas”. El tono desencantado, como se puede observar, está lejos del lúdico usado en poemas sobre otras actrices. Rafael Guillén también se había sentido fascinado por el influjo sensual de Marilyn Monroe, como demuestra en “Poema para la voz de Marilyn Monroe” (1963) (Conget 2002: 183). Allí evoca la dulce sonoridad de la voz de la actriz desde una perspectiva erótica y melancólica al mismo tiempo, dado que lo escribe tras su desaparición. El poema trasciende la frontera entre Eros y Tánatos a través de la pantalla: “Oigo tu voz carnal, y me pregunto / qué pasa aquí. Si acaso es esto un nuevo pecado, o un castigo”. La aparición de la noción de ‘pecado’ y el sentimiento de culpa ante el mito entabla una relación con la esfera cristiana. Quizá se halle la resaca de lo trivial.

Antonio Martínez Sarrión, en “Requisitoria general por la muerte de una rubia” (1970), exhibe una panorámica general desolada sobre el mundo el día de la muerte de Marilyn Monroe, en el que se incluye el propio poeta hacia el final de su creación: “ráfagas / de terror en los ojos enormes de mi amor / aferrada a su sucio frasco de nembutal” (Conget 2002: 223), en una clara alusión a la forma en que murió la actriz. El término jurídico del título condiciona la lectura: el poeta está actuando como un juez que emitiera el parte de defunción de Marilyn. De tono parecido, aunque más turbio, es el acercamiento que propone Leopoldo María Panero en “Marilyn Monroe’s negative” (1973) (Conget 2002: 249). Comienza con una alusión al mito platónico para constatar que el mundo de las sombras del cine son también vanidad: “Cabellera rubia que en la nada se extiende / viva tan sólo en las cavernas”.

La sensación de que la falsedad de la cultura de masas subsumió en la tragedia a la actriz es compartida por Ernesto Cardenal en “Oración por Marilyn Monroe” (1967), de cuya vida dice que “fue irreal como un sueño que un psiquiatra interpreta y archiva” (Cardenal 1972: 7). Pero, para el poeta, Marilyn Monroe es depositaria de toda la humanidad y del sufrimiento: “El templo —de mármol y oro— es el templo de su cuerpo / en el que está el hijo de Hombre con un látigo en la mano”. En el retrato de Marilyn Monroe, no se sabe si, como *altera Maria* o como *alter Christus*, aparece la dimensión escatológica del mito, inédita en la literatura sobre cine hasta esos años:

Perdónala, Señor, y perdónanos a nosotros  
 por nuestra 20th Century  
 por esa Colosal Super-Producción en la que todos hemos trabajado.  
 Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes.

Más recientemente, Ana Isabel Conejo esboza un retrato doméstico del mito de Marilyn Monroe, propio ya de la posmodernidad y efecto de haberlo recibido desde la distancia. El mito llega condicionado y debilitado por la literatura acumulada. En “Marilyn Monroe”, publicado en *Rostros* (2007), leemos: “No compadezco a Marilyn: supo bien lo que hacía. / No quería encontrarse con cincuenta y dos años y el lavaplatos roto llamando a un fontanero, / o en zapatillas, sola, viendo el televisor” (Conejo 2007: 58).

Cabe destacar, en el “Preámbulo” a *Rostros*, que Ana Isabel Conejo aplica con firmeza poética el sustantivo que uso en este artículo: “Un mito es lo que queda de una estrella cuando ya no se puede conversar con su luz / [...]. Y un rostro es lo que queda de un mito cuando toda su carga de verdad se disuelve” (Conejo 2007: 9). Que el libro se titule de tal manera resulta ser aclarador, ya que demuestra que la poesía sobre estas actrices hace una lectura divina del rostro. Sin embargo, se asocia al rostro femenino con frecuencia un *glamour* promovido por la industria: “El *glamour*, en primer lugar, se generaliza en el entorno del filme, en la fotografía, en la publicidad. Refuerza el mito naciente de la estrella” (Aumont 1998: 66). El rostro de estas actrices son “máscaras, no rostros” (Aumont 1998: 66), y esta incorporeidad es un rasgo que lo acerca al mito definitivamente, ya que pierde uno de los rasgos esenciales de la *humanitas*. Cito las palabras de Roland Barthes, que entre sus *Mitologías* recogía “El rostro de Greta Garbo”: “pertenece a ese momento del cine en que el encanto del rostro humano perturbaba enormemente a las multitudes” (Barthes 2005: 71). Una de las mágicas relaciones que guarda el poeta que lee el cine es la que se establece entre él y el rostro de la estrella proyectada en la pantalla. Potenciado sobre todo en el cine mudo, el rostro cinematográfico ha mantenido intacta la fascinación que siempre ejerce una gran dimensión en un momento dramático. Mario Pezella, que apunta a la dimensión onírica en que se halla el rostro cinematográfico, recoge una interesante reflexión de Balázs que intenta explicar esta fascinación: “frente a un rostro aislado no nos sentimos en el espacio” (Pezella 2004: 116).

Las estrellas de cine, en especial las femeninas, ocupan el lugar que en otro tiempo tenían Atenea o Venus, porque, como dice Leenhardt, quien “ha roto con los antiguos mitos se encuentra desprovisto del apoyo que ellos le ofrecían, y tienen necesidad de encontrar el empuje de un nuevo mito que dinamice su marcha” (Sagrera 1967: 215). Dotan de motivos nuevos a la poesía, modelados sobre el antiguo lenguaje que se usaba para los mitos, como de un eco lejano que permanece en el fondo de la poesía. Porque la poesía necesita los mitos para seguir siendo palabra más allá del tiempo, así como los mitos reclaman la poesía para trascender la temporalidad. Se trata, en definitiva, de que el mito siga siendo, por decirlo con palabras de Vodička, “parte viva de la literatura” (Vodička 1989: 77).

El poeta detecta el último reducto mítico en el séptimo arte. Belleza, libertad y tragedia se han sumado para alumbrar este conjunto de manifestaciones poéticas en las que se muestra este fenómeno desde diversos ángulos. Le corresponde a él indagar en esa pulsión más honda que excede la anécdota y busca, en definitiva, la trascendencia. Esa relación particular que se da entre el individuo dotado de unas cualidades excepcionales —la estrella del cine, con la belleza de su rostro o sus cualidades interpretativas— y los poetas ha conformado un nuevo entramado de temas e idiomas que actualiza el concepto de lo mítico hacia direcciones contemporáneas.

Los poetas que han interpretado la imagen femenina en la pantalla han adaptado el nuevo paisaje cinematográfico a su horizonte de expectativas literario, formado por el bagaje mitológico heredado de la tradición. Estos singulares lectores de cine y creadores de literatura han fusionado estos horizontes de manera natural desde los primeros contactos. En el plano fenomenológico, los poemas estudiados tienen el interés cultural de dejar constancia directa de los efectos provocados por la lectura de un film en el ánimo estético de estos poetas. Y, a su vez, han derivado en nuevos discursos que mantienen una relación dialógica con el arte que ha desencadenado este proceso. Estas concreciones, estas lecturas personales, se desarrollan mediante el conocimiento cultural previo al descubrimiento del texto filmico. De este modo, se incorpora el mundo de los mitos al nuevo mundo de las estrellas cinematográficas, con intención de construir una nueva mitología que llene el vacío cultural y antropológico.

La experiencia estética del fenómeno cinematográfico observado desde el hecho literario, y, más concretamente, poético, borra cualquier rasgo efímero, tanto los de la persona como los de la obra cinematográfica. La cultura de masas, al ser incorporada a la alta cultura literaria, garantiza la eternidad e inmortalidad de manera más segura: la que se había demostrado eficaz para mitificar milenariamente.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS GUARDIOLA, A., «Polar, estrella: Greta Garbo y los escritores del 27», en: J. Cobos (ed.): *Las generaciones del cine español*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio 2000.
- AUMONT, J., *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós 1998.
- AYALA, F., *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra 1996.
- BARTHES, R., *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI 2005.
- CARDENAL, E., *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura 1972.
- CONEJO, A. I., *Rostros*. Madrid: Hiperión 2007.
- CONGET, J. M., *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002.
- DYER, R., *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós Ibérica 2001.

- GARCÍA BAENA, P., *Rama fiel*. Salamanca: Universidad de Salamanca 2008.
- GOÑI ZUBIETA, C., *Alma femenina: la mujer en la mitología*. Madrid: Espasa-Calpe 2005.
- GUBERN, R., *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama 1999.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós 1995.
- PÉREZ BOWIE, J. A., *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España 1896-1936*. Salamanca: Librería Cervantes 1996.
- , «Greta Garbo y las vanguardias», en: A. Navarro et alii (eds.): *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1998, 188-99.
- PEZZELLA, M., *Estética del cine*. Madrid: A. Machado Libros 2004.
- PORTELA LOPA, A., «Greta y los poetas (la generación del 27 y un mito del cine)», *Clarín* 47 (2003), 11-18.
- SAGRERA, M., *Mitos y sociedad*. Barcelona: Labor 1967.
- VODIČKA, F., «La concreción de la obra literaria», en: R. Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor 1989.
- SERAL Y CASAS, T., «Sexo Metalizado», en: J. Herrera Navarro: *La poesía del cine*. Málaga: Litoral 2003.