



“Desde la butaca”: relaciones entre la poesía de Pedro García Cabrera y el cine

Alberto García-Aguilar

Institución: Universidad de La Laguna. Departamento de Filología Española  

<https://dx.doi.org/10.5209/dice.106845>

Envío: 3/01/2026 • Aceptado: 5/05/2026

Resumen: Al igual que en la producción literaria de otros autores españoles y, más concretamente, canarios que comenzaron su trayectoria en la Edad de Plata, el cine posee una relevancia y una continuidad notables en la obra de Pedro García Cabrera. Tanto en parte de su poesía como en algunos de sus artículos en prensa se aprecia un interés por el cine que, sin embargo, ha pasado desapercibido en los estudios sobre él. Por ello, en este artículo se analiza la presencia de este medio en la poesía del autor a partir de las referencias en ella a géneros cinematográficos y a técnicas filmicas. De esta manera, se espera constatar la hipótesis de que este diálogo interartístico se mantuvo de manera significativa a lo largo de su evolución literaria para desarrollar reflexiones intelectuales sobre debates artísticos, crítica social e intensificar emociones poéticas.

Palabras clave: literatura y cine; géneros cinematográficos; poesía española; literatura canaria; Pedro García Cabrera.

EN “Desde la butaca”: Relations between the Poetry of Pedro García Cabrera and Cinema

Abstract: As in the literary production of other Spanish authors, and more specifically writers from the Canary Islands, who began their careers during the Silver Age, cinema holds a notable significance and continuity in the work of Pedro García Cabrera. Both in some of his poetry and in certain of his press articles, an interest in cinema can be observed, which, however, has largely been overlooked in studies about him. Therefore, this article analyzes the presence of cinema in the author's poetry through references to film genres and cinematic techniques. In this way, it aims to confirm the hypothesis that this interartistic dialogue persisted throughout his literary development, contributing to the development of intellectual reflections on artistic debates, social criticism, and the intensification of poetic emotions.

Keywords: literature and cinema; film genres; Spanish poetry; Canarian literature; Pedro García Cabrera.

Sumario: 1. Introducción. 2. El cine en la poesía insular de las vanguardias. 3. Pedro García Cabrera, espectador: el cine en sus artículos. 4. Géneros cinematográficos en la poesía de García Cabrera. 5. Las técnicas filmicas en la poesía de García Cabrera. 6. Conclusiones. 7. Obras citadas.

Como citar: García-Aguilar, A. (2026). “Desde la butaca”: relaciones entre la poesía de Pedro García Cabrera y el cine. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas* 44(2026) 1-13. <https://dx.doi.org/10.5209/dice.106845>

1. Introducción

Del auge en Canarias de las vanguardias surgió, entre los jóvenes autores de los años veinte y treinta, un enorme interés hacia el cine. Por ello, su literatura reflejó el afecto hacia las películas, como se aprecia en algunos textos de Pedro García Cabrera (Vallehermoso, 1905–Santa Cruz de Tenerife, 1981). Al igual que otros escritores coetáneos, como Emeterio Gutiérrez Albelo o Eduardo Westerdahl, en su obra se hallan referencias cinematográficas que revelan su atracción hacia este medio. Si bien en la producción poética de García Cabrera la presencia del cine no se manifiesta con tanta evidencia como en la de sus compañeros de generación, sí se advierte en ella una clara atracción hacia el mismo.

Desde perspectivas interdisciplinarias, se han publicado varios trabajos que examinan el vínculo de su poesía con las artes. Al profundizar en las influencias pictóricas presentes en *Dársena con despertadores*,

Castells (2007) ha asociado las imágenes insulares que se evocan en este poemario con cuadros de artistas relevantes del surrealismo. Con una propuesta metodológica similar, Alemán Gómez (2007) ha estudiado las relaciones interartísticas entre el ensayo *El hombre en función del paisaje* y los postulados estéticos de la Escuela Luján Pérez. Del mismo modo, en el ámbito creativo, en el marco del proyecto “En el tapete del mar”, se encargó a cuatro compositores canarios –Milena Perišić, Laura Vega, Gustavo Trujillo y Dori Díaz Jerez– que se inspiraran en poemas de García Cabrera sobre el mar para crear piezas musicales¹. Sin embargo, no se ha abordado con detenimiento el vínculo de la obra de este autor con el cine. Por tanto, se justifica un análisis con el que intentar solventar parte de este vacío bibliográfico.

Para desarrollar este estudio, que defiende la hipótesis de que el cine constituye una influencia interartística relevante y continua en la trayectoria poética de García Cabrera, se seguirá la siguiente estructura. En primer lugar, se determinará el vínculo de las vanguardias literarias en Canarias con el cine. Aunque no toda la poesía de García Cabrera en la que se aprecia la influencia de este medio pertenece a la Edad de Plata, en esas décadas sí se conformó su gusto por las películas. Además, esta etapa posee una especial importancia en su producción lírica, ya que en ella no solo redactó o publicó algunos de sus mejores poemarios, como *Líquenes* (1928), *Transparencias fugadas* (1934) y *Dársena con despertadores* –escrito en 1936–. También en obras posteriores, como *Días de alondras* (1951), se advierten los ecos de los postulados vanguardistas. Por ello, el análisis de las relaciones de su poesía con el cine requiere comenzar con la literatura insular de los años veinte.

En segundo lugar, se examinarán las referencias al cine en sus artículos. El autor ofrece en estos ensayos, con más o menos profundidad, reflexiones relevantes para conocer su opinión sobre las películas, especialmente en “El cine como arte y como espectáculo” (1954). En él expresó, con más extensión que en cualquier otro texto, su defensa de este medio como un ámbito artístico. Gracias a la lectura atenta de estas consideraciones, se comprende mejor la presencia del cine en su poesía. Tras explorar la visión que expresa sobre este medio, se procederá, en tercer lugar, al análisis de las distintas maneras en las que el cine se manifiesta en sus versos. Después de analizar las alusiones, tanto explícitas como implícitas, a distintos géneros, se profundizará en los recursos propios del lenguaje fílmico que se encuentran en su poesía.

La investigación de este aspecto interartístico de su obra ha implicado la consulta del Fondo Pedro García Cabrera, en la Biblioteca Municipal Central de Santa Cruz de Tenerife, y de las siguientes plataformas digitales: Jable –donde se halla digitalizada la revista *Gaceta de Arte*–, de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria; y Maresía, de la Universidad de La Laguna –donde se ha accedido a ejemplares de *Diario de Avisos*–. Para facilitar la consulta de los textos de García Cabrera referidos en este trabajo, todos los que se han incluido en alguno de los cuatro volúmenes de sus *Obras completas* (1987) se han citado según esta edición. Por el mismo motivo, varios de los poemas de otros autores que se mencionan a lo largo del artículo se han referenciado a partir de la antología *Viento de cine* (2002), editada por José María Conget, que abarca desde el año 1900 hasta 1999. Asimismo, se ha recurrido a publicaciones académicas de investigadores expertos en la obra del escritor, como las de C. Brian Morris (1980, 2009, 2016), Nilo Palenzuela (1987, 1991), Roberto García de Mesa (2009) y Miguel Martín (2014). Con la estructura expuesta y con este apoyo bibliográfico, se espera contribuir a un mejor conocimiento de las relaciones entre la poesía de García Cabrera y el cine.

2. El cine en la poesía insular de las vanguardias

Aunque el cinematógrafo se inventó a finales del siglo XIX, no se convirtió en un símbolo frecuente de la modernidad hasta los años veinte, cuando las vanguardias lo situaron entre los avances culturales y tecnológicos propios de una nueva sociedad. Junto al jazz, los automóviles y la popularización del deporte, las películas se erigieron en una manifestación del progreso. La literatura abrazó el cine en busca de inspiración temática y de técnicas con las que renovarse a sí misma, tal como lo expresó Guillermo de Torre en un artículo pionero sobre esta relación interartística que publicó en 1921. En este texto explicitó su influencia en la literatura de vanguardia: “Elemento afín y generador, a veces de la poesía novísima [...] es el Cinema” (Torre, 1921: 99). Con este planteamiento, los jóvenes autores de los años veinte que trasladaron a su poesía el mundo cinematográfico crearon obras relevantes de la Edad de Plata. Rafael Alberti, con los poemas que conforman *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), convirtió a varias de las estrellas del cine cómico de Hollywood –como Charlie Chaplin (Alberti, 1981: 161-164), Harold Lloyd (1981: 165-169), Buster Keaton (1981: 170-172) y Charles Bower (1981: 193-195)– en personajes de versos surrealistas. A estos mitos humanos de la pantalla se unían, en el imaginario colectivo, seres ficticios como el Gato Félix. Carmen Conde dedicó a este dibujo animado un poema que publicó en *La Gaceta Literaria* en 1929 y en el que calificó a este animal como “el de las facultades maravillosas” (Conde, 1929, como se cita en Conget, 2002: 99).

La poesía de vanguardia en Canarias también se inspiró en el cine y evidenció el interés de los autores insulares por este medio. Sin duda, varios de los poemas de *Romanticismo y cuenta nueva* (1933), de Emeterio Gutiérrez Albelo, se erigen en una de las mejores manifestaciones de la influencia de las películas en la lírica insular. Ahí se hallan versos que se inspiran en celebridades como Charlot (Gutiérrez Albelo, 1933: 63-64) y Joan Crawford (1933: 61). La mirada del sujeto poético las mitifica, como se aprecia en “Rapto de Greta Garbo”, donde un espectador que la idolatra recorta su silueta de la pantalla para llevársela en la cartera (1933: 57). La actriz alemana Brigitte Helm también acaparó la atención de Gutiérrez Albelo, pues se inspiró en ella en uno de sus poemas. A partir de una toma de la película *Mandrágora* (*Alraune*, Henrik Galeen, 1928),

¹ Junto con el CD se publicó un libro con declaraciones de los compositores sobre esta experiencia (Vílchez Negrín, 2011: 61-65), además de una antología de poemas de García Cabrera sobre el mar en la que se incluyeron ilustraciones de Matthias Beck.

el autor recurre a la anáfora para, mediante la repetición del verbo “avanzando” (Gutiérrez Albelo, 1933: 5), crear el efecto de la que la intérprete se acerca a la cámara (García-Aguilar, 2021: 161).

Si bien Gutiérrez Albelo destaca como uno de los autores insulares que recurre al cine en su lírica, Martín (1992: 168-172) ha localizado varias referencias a este medio en la poesía canaria de vanguardia. Entre las producciones literarias de las islas que abordaron el mundo hollywoodiense se halla una que, por desgracia, no se ha localizado hasta el momento. Se trata de un poemario inédito, titulado *Tiovivo para las vacaciones* y fechado en Gran Canaria en 1928, que escribió Agustín Miranda Junco. Se sabe que en esta obra existió influencia cinematográfica porque Juan Manuel Trujillo, en su reseña del manuscrito en la revista *La Rosa de los Vientos*, explicó que en ella había “héroes [...] de las películas norteamericanas” (Trujillo, 1928: 16).

También permaneció inédito, hasta el año 2008, un poema de Domingo López Torres titulado “Escándalo” que se inspira en una proyección cinematográfica. García de Mesa (2008: 632), quien descubrió el texto, sitúa su escritura entre 1933 y 1936. En estos versos se evoca una sala en la que unos amantes, al fondo, se sumen en un acto casi sexual que provoca el rechazo de parte de la audiencia y el aplauso de otros. Aunque no se publicara hasta el siglo XXI, se infiere que García Cabrera lo conocía, pues, como señala García de Mesa (2008: 632), se conserva en el Fondo de este autor.

En la poesía de Eduardo Westerdahl, Martín (1992: 169) señala la “constante” influencia del “cine americano” en *Poemas de sol lleno* (1928), pero no aporta detalles de esta relación interartística. En realidad, en la mayor parte de la obra, conformada por prosa lírica, no se advierte ninguna manifestación cinematográfica, aunque sí existen capítulos en los que se explicita. Así sucede en el noveno, donde el sujeto poético, al exaltar a su amada Margaretha –que encarna el modelo de mujer moderna de los años veinte–, expresa su deseo de vestirla “muy linda, como una artista de cine” (Westerdahl, 1928: 44). Y en el decimosexto, al acudir con ella a una proyección de una “película americana”, evoca las acciones aventureras de un gaucho que, con su aspecto, remite a los wésterns: “Valiente. En el cinto los cartuchos. Colgando la pistola larga como un fleco de mantón” (1928: 71).

En 1930, en *La Gaceta Literaria*, Ramón Fera publicó un texto titulado “Cuaderno de Bitácora” en el que existen referencias cinematográficas. Martín (1992: 171) lo califica como un poema, aunque, más bien, lo conforman estampas pintorescas y reflexiones líricas de distintos asuntos. Al describir una velada en el café Pombo, presenta a Edgar Neville como “ese embajador de Charlie Chaplin” con “un aire cinematográfico” (Fera, 1930: 10). No obstante, en el ámbito de las relaciones interartísticas el fragmento más relevante es el que corresponde al epígrafe de “El cine y la vida”, donde el autor relaciona este medio con una forma de “dar culto a la risa” (1930: 10). Por eso, frente a otros entretenimientos como el fútbol –que describe como un “deporte lento a intervalos”–, el cine se agita en un “caos nebuloso, desesperante” (1930: 10), que parece que alude al ajetreo de los filmes cómicos.

También José María de la Rosa, en un poema titulado “Ante la ‘anatomía’ de Picasso (1935)” que publicó en *Gaceta de Arte* en 1936, reflejó el interés de la literatura de la vanguardia por el cine. A través de una mirada surrealista, el autor traslada a sus versos los cuerpos imposibles de las pinturas de Picasso, como se aprecia en el siguiente pasaje:

[...]
 su cuello conserva unas lamentables huellas de chimenea
 sin teja o ladrillo difunto,
 y
 al fondo todo de un paisaje en la pantalla de cine paralítico (Rosa, 1936: 66).

Para Martín Fumero (2011: 559), la alusión al “cine paralítico” –y a “aquel jazz-band frenético” en el siguiente verso (Rosa, 1936: 66)– es una manera de referirse a algunos de los principales temas de los inicios de la vanguardia. Con ello, José María de la Rosa refleja una realidad que, a juicio del poeta, a mediados de los años treinta ya se había superado como asunto literario y pertenecía a un paisaje cultural muerto (Martín Fumero, 2011: 55). De hecho, el poema termina con un verso que acentúa esta idea: “Ilegamos al final de un beso hueco, como nota de yerto / celuloide” (Rosa, 1936: 68). Este final remite al desenlace feliz de los filmes románticos donde la pareja protagonista, para mostrar el triunfo del amor, se besa en la última escena. Sin embargo, el autor ve esta imagen recurrente como un tópico que ha perdido su valor artístico y ha quedado “yerto”. De este modo, ofrece una visión del cine opuesta a la de escritores como Alberti o Gutiérrez Albelo, pues este medio, en el poema, ya no inspira mundos espléndidos, mágicos o míticos, sino desolados.

En este contexto cultural comenzó la trayectoria literaria de García Cabrera, de manera que no sorprende que se interesara, al igual que sus coetáneos, por las posibilidades creativas que el cine abría a la poesía². Aunque no dedicó textos a estrellas de la pantalla ni mencionó títulos de películas, tampoco desdeñó este medio como fuente de inspiración lírica. En algunos de sus artículos se constata que incluso le suscitó reflexiones sobre su naturaleza artística o su capacidad para influir en la sociedad.

² A su interés por las diferentes manifestaciones artísticas quizás también contribuyó el ambiente cultural que existía a comienzos del siglo XX en Vallehermoso, pueblo natal de García Cabrera, según lo describen Morales Pérez *et al.* (2024). De acuerdo con su estudio, se trataba de una población que aprovechaba «cualquier celebración para organizar recitales, veladas literarias, concursos de poesía, representaciones de teatro...» (Morales Pérez *et al.*, 2024: 47).

3. Pedro García Cabrera, espectador: el cine en sus artículos

Aunque García Cabrera expusiera, con cierta extensión, en “El cine como arte y como espectáculo” (1954), su visión de este medio, en otros ensayos se aprecian reflexiones breves pero significativas sobre él. Así ocurre con el artículo que publicó en noviembre de 1934 en *Gaceta de Arte*: “La concéntrica de un estilo en los últimos congresos”, que escribió a partir de la celebración en Moscú, en agosto de ese año, del Congreso de Escritores Soviéticos. En él aborda la cuestión del arte en el ámbito socialista, con el que él comulgaba. De hecho, se afilió al PSOE en 1930 y al año siguiente se convirtió en concejal del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife con la confluencia de republicanos y socialistas (Martín, 2014: 37).

La Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) se consideraba un modelo que seguir desde ciertas posiciones cercanas al socialismo. Por eso, como explica Martín (2014: 73), los debates de los congresos de ese país despertaban un notable interés entre los intelectuales españoles de izquierda. En torno a estos debates, García Cabrera destaca en su texto las consideraciones sobre la naturaleza del arte que se desarrolla en la URSS y que sigue parámetros proletarios. No obstante, la atracción del autor hacia las políticas socialistas no derivan en un halago acrítico de las conclusiones a las que se llegaron en ese foro. Al contrario, García Cabrera (1987d: 259) rechaza que en los sectores marxistas se haya calificado el arte puro como burgués y, por tanto, “al servicio de una sociedad en franca quiebra”. Para él, la deshumanización del arte, en lugar de ignorar los problemas de clase, posee una filiación revolucionaria, pues gracias a estas creaciones se presienten contenidos sociales que se hallan fuera de la realidad presente. Además, muestran un carácter más transgresor que las obras que se limitan a “copiar la organización socialista del mañana en una forma periclitada” (1987d: 259)³.

Al plantear el tema de la concomitancia entre contenido y estructura, en el artículo se expresa que, en el ámbito socialista, no se ha afianzado un estilo único en el que se armonicen ambos aspectos. García Cabrera explica esta situación en términos cinematográficos:

No, aún no existe la concéntrica de un estilo propio. Cuantos ensayos se ha intentado poner en práctica han caído invalidados. Ello ha sido por querer filmar el dinamismo constructivo de las masas con tomavistas clásicos, y cuya diferencia de ritmo entre fondo y forma, entre la realidad y el procedimiento de captarla, hace trizas, con sus continuas interferencias, el angélico acorde integral (1987d: 266).

Con estas palabras, el autor no se refiere a películas soviéticas concretas. En realidad, menciona el “tomavistas” como una metáfora del creador que, desde posiciones equivocadas, no capta de manera fiel el mundo proletario. Sin embargo, resulta significativo que explique el problema entre contenido y forma en el arte de la URSS con un vocabulario propio de la industria cinematográfica. De este modo, García Cabrera no solo demuestra que conoce que la técnica fílmica debe armonizarse con el tema tratado, sino que también revela su interés por el cine ruso. Del mismo modo, el escritor tinerfeño Ernesto Pestana Nóbrega escribió en los años treinta dos artículos sobre esta filmografía nacional: “Reflejos de cinema. Tiempo ruso”, publicado el 25 de octubre de 1930 en *La Tarde*, y “Reflejos de lecturas. *El acorazado Potemkin*”, que apareció en el mismo periódico el 6 de febrero de 1931. En el de 1930 disertó sobre *Troika* (Vladimir Strizhevsky, 1930), que, a pesar de ser una producción alemana, contaba con un director ruso e intérpretes del mismo país. Aunque entonces, como explica Martín (1992: 151), el Gobierno conservador de la República había prohibido filmes rusos en territorio nacional, Pestana Nóbrega (1990: 74) opinaba que *Troika* se había proyectado porque mostraba una Rusia presoviética. A causa de esta censura, el autor afirmó que solo conocía *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) gracias a una novelización, aunque este obstáculo no impidió que calificara al director, Sergei M. Eisenstein, como “el gran cineasta soviético” (Pestana Nóbrega, 1990: 76). El interés por las películas rusas, por tanto, no fue exclusivo de García Cabrera en los círculos literarios de Canarias.

La producción cinematográfica de la URSS se hallaba entre los debates de los círculos literarios de vanguardia en España. Así se comprueba en las sesiones del Cineclub Español, vinculado a *La Gaceta Literaria*: en la novena se proyectaron *Iván el Terrible / Las alas del siervo* (*Krylja cholopa*, 1926), de Yuri Tarich, y *El pueblo del pecado* (*Baby riazánskie*, 1927), de Olga Preobazhenskaia (Gubern, 1999: 328); en la undécima, *Tempestad sobre Asia* (*Potómok Chinguis Jana*, 1928), de V. I. Pudovkin (1999: 334); y en la decimocuarta, un documental titulado *La revolución rusa* (1999: 348). De igual modo, con la inclusión del ensayo *Panorama del cinema en Rusia* (1930), de Carlos Fernández Cuenca, en la colección “Biblioteca Popular del Cinema” de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, se constata que la cuestión atraía al público de la época interesado en cine. En esa misma colección se publicaron obras sobre figuras o materias de interés para la nueva literatura de la Edad de Plata, como *Los films de dibujos animados* (1930), de Luis Gómez Mesa; *El genio del séptimo arte* (1930), de Santiago Aguilar, con el subtítulo de *Apología de Charlot; Mary y Douglas* (1930), de Ángel Antem, sobre Mary Pickford y Douglas Fairbanks, dos de los intérpretes más conocidos del cine hollywoodiense de la época; y *Dolores del Río, la triunfadora* (1930), de Rafael Martínez Gandía, una temprana biografía de la actriz en la que se menciona su vínculo con el arquetipo de la *femme fatale*. Los mitos del cine –tanto de animación como reales–, sobre todo de las películas cómicas de Estados Unidos, se convirtieron en uno de los temas predilectos de la literatura cinematográfica de los años veinte y treinta. Por eso, añadir a esta lista un libro sobre el cinema ruso sitúa en un mismo grupo de interés las películas de ese país y el resto de cuestiones.

³ Palenzuela (1991: 74-176) ha explicado cómo García Cabrera expone en este ensayo sus ideas sobre el arte moderno, en especial el abstracto.

A pesar de las críticas de García Cabrera en su artículo sobre el congreso soviético, en *Gaceta de Arte* también se mencionó la filmografía rusa como un ejemplo de modelo cinematográfico. En el “Manifiesto de G. A.”, que se publicó en julio de 1933, la revista se dirigió a los jóvenes españoles para que desarrollaran expresiones artísticas acordes con el sistema republicano. De esta manera, se propagarían “las normas constructivas” de los cambios políticos (Anónimo, 1933: 4). Como modelo, se alude a la URSS, con un cine que, a su parecer, se halla “al servicio del pueblo” (1933: 4). Aunque el manifiesto no esté firmado, al presentarse como posiciones ideológicas de *Gaceta de Arte* y al ser García Cabrera redactor de la revista, se entiende que él defendía estas ideas.

Fernández Cuenca, en su ensayo sobre la producción cinematográfica de Rusia, dedica un capítulo a la época de los zares, pero en el resto del texto desarrolla su estudio sobre las películas de la URSS. En el libro plantea ideas similares a las expresadas en el manifiesto de *Gaceta de Arte*, pues recuerda que la industria del cine de ese país se encuentra en manos de la clase obrera para orientar a las masas sobre el progreso soviético (Fernández Cuenca, 1930: 73). Por tanto, García Cabrera, al aludir a estas realizaciones rusas en su artículo sobre el congreso de escritores en Moscú, demuestra que prestaba atención a los debates intelectuales de los años treinta sobre la cinematografía de ese país.

Además de seguir estas controversias, García Cabrera dedicó un texto a la polémica que se originó en Tenerife a causa de la proyección en la isla de la película *L'âge d'or* (1930), de Luis Buñuel. El texto se publicó el 17 de junio de 1935 en el periódico *La Tarde* como respuesta a las publicaciones no solo críticas, sino insultantes, de *Gaceta de Tenerife* sobre este acto. El evento formaba parte de las actividades que se habían organizado en torno a la Exposición Surrealista que *Gaceta de Arte* celebró en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, en mayo de 1935, con motivo de la visita de André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret. Como recuerda Pérez Minik (1975: 85), la proyección era importante para los organizadores de todo el programa, ya que con ella se sufragaría el coste del viaje de los autores franceses. Desde *Gaceta de Arte* se respondió a las acusaciones del periódico con un texto repleto de fechas y detalles sobre la evolución de la polémica en el que se demostraba el ataque orquestado contra la proyección. En ese artículo se calificó la censura momentánea del filme en Tenerife como un triunfo del “más bajo clericalismo reaccionario” (Anónimo, 1935: 2).

García Cabrera, en su respuesta en *La Tarde*, no habla, en realidad, sobre cine, aunque señala las falsedades que se han dicho en *Gaceta de Tenerife* sobre el filme de Buñuel, como que aparece Jesucristo en prostíbulos (García Cabrera, 1987d: 273). Asimismo, acusa al periódico de preocuparse solo por el dinero que recibe de los anunciantes al determinar la supuesta falta de moral de *L'âge d'or*. Frente a las calificaciones de degenerados que *Gaceta de Tenerife* lanza contra quienes quieren que la película se proyecte, el escritor defiende que la única moral de esa publicación es la del “tanto por ciento” (García Cabrera, 1987d: 274). Para demostrarlo, García Cabrera (1987d: 274) da varios ejemplos de cómo al periódico solo le preocupan las cuestiones morales cuando no afectan a sus ingresos, como permitir entre sus páginas un anuncio, con una mujer con los muslos descubiertos, que él califica como “dibujo pornográfico”. Por todo ello, el artículo, si bien gira en torno a un largometraje, no es una crítica cinematográfica ni una reflexión artística, sino una defensa del filme surrealista y un ataque a la hipocresía de *Gaceta de Tenerife*. No obstante, el texto evidencia el compromiso del autor con el cine transgresor de la época.

Las únicas reflexiones más o menos extensas de García Cabrera sobre el medio audiovisual se hallan en el artículo “El cine como arte y como espectáculo”, que apareció el 11 y el 18 de noviembre de 1954 en *La Tarde*. La publicación de este texto recuerda a la de otro de Claudio de la Torre que apareció en *ABC* en 1949: en ambos casos, un autor destacado de la vanguardia canaria publicó en torno al año 1950 un artículo para reivindicar el cine. De la Torre (1949: 3), en su escrito, califica este medio como un “arte tan joven” que en esa década surgen las primeras “canas”, esto es, las primeras estrellas que envejecen ante el público. Con esta idea resalta las sorpresas novedosas, y a veces algo melancólicas, que ofrece el cine incluso unas cinco décadas después de su invención.

García Cabrera también defiende este medio como una expresión artística, que, según él, se caracteriza por la intensidad emocional que suscita en el público: “Una gran arte, capaz de conmover, de exaltar, de ponernos en vilo” (1987d: 297). El autor concibe el visionado de películas como una manera de favorecer la introspección y de regresar al “mundo creador de nuestra niñez” (1987d: 299). Gracias a ello, define el cine como “el gran arte” de su tiempo que da la “medida interior” de las personas (1987d: 299). Por tanto, además de un entretenimiento, los filmes se convierten en obras que propician ambientes intimistas en los que cualquier espectador conecta consigo mismo. Se trata de una experiencia reflexiva ante la pantalla que revela el elevado concepto que García Cabrera posee de este medio. Aunque en sus poemas no siempre se manifiesta una mirada tan profunda sobre el cine, en ocasiones sí se aprecian consideraciones similares que presentan el visionado de películas como una actividad extraordinaria.

4. Géneros cinematográficos en la poesía de García Cabrera

Estudiar los géneros cinematográficos, tal como aclara Altman (2000: 33), guarda un estrecho vínculo con analizar los literarios. Se trata de un concepto complejo que, en sus diferentes sentidos, puede referirse a distintas cuestiones: al esquema básico que configura una producción cinematográfica; a la estructura sobre la que se desarrolla una película; a una etiqueta útil para la distribución y las exhibiciones de filmes; y a la posición del público que cualquier película exige (Altman, 2000: 35). Sin embargo, en estos posibles significados se aprecia que el género se asocia con un conjunto de rasgos que la audiencia reconoce como propios de un tipo concreto de narrativa.

En algunos poemas de García Cabrera existen alusiones al cine que son demasiado vagas para relacionarlas con géneros concretos. Entre ellos se halla “A una mujer grotesca”, que forma parte de *Odas de vidrio, madera y cartón* (1947), una breve obra de solo cuatro poemas que permaneció inédita hasta su publicación en el tercer volumen de sus *Obras completas* (1987). El sujeto poético expresa en ese texto su deseo hacia los rasgos casi siempre poco atractivos de la mujer a la que se dirige, como moverse sin un buen ritmo o llevar trajes de mal gusto. La mención al medio audiovisual sí sirve para referirse a la belleza de la joven: “Quiero todo eso que en ti no encaja: / tus dieciocho años de cinematógrafo” (García Cabrera, 1987c: 29). Ahí existe una ironía que se advierte en el resto de versos cuando la hermosura y la juventud de esta mujer, propia de las intérpretes de la pantalla, se presenta como una característica que “no encaja” con ella.

No obstante, en otros textos del autor sí se aprecia un vínculo claro con diferentes géneros cinematográficos, como en uno de los poemas de *Entre la guerra y tú*, un libro que escribió, en su mayor parte, durante la Guerra Civil. En él se incluye uno con un título que evidencia la influencia de este medio: “Documental de una amazona”. En este texto se evoca un momento de la contienda en el que un soldado, en la batalla, observa su alrededor con una mirada cinematográfica, tal como se aprecia en estos versos:

Y pasa la cinta de ametralladora del río
hacia la retaguardia
filmando una secuela ya casi adormecida en sus embudos,
después del cuerpo a cuerpo
de la piedra y del árbol contra los huracanes de las balas (García Cabrera, 1987a: 121).

La conversión metafórica del cañón de la ametralladora en el objetivo de una cámara, que se desliza por el paisaje dañado a causa de los disparos como por un decorado, implica que el entorno del sujeto poético se ha transformado en un documental de guerra. Y, en esa escena, siente cerca a una mujer que pasa a su lado, por sus “sangres amartilladas” –acaso a causa del sonido repetitivo de la artillería– (García Cabrera, 1987a: 121). Esta imagen remite a las amazonas que, en la antigua mitología griega, se presentan como combatientes que luchaban con valor y violencia (Wilde, 2017: 17). Por eso, es relevante que, en el texto, se acerque “a galope”, pues, si bien esta locución se refiere a un paso acelerado, también sugiere que la figura femenina monta a caballo. De este modo, se resalta la actitud beligerante de ella.

Su presencia parece un recuerdo del soldado o una visión que le da fuerzas en la batalla, y, dado que la amazona se asocia en el texto con documentales, el espacio mental del sujeto poético se vincula con una pantalla de cine. Se trata de un tropo recurrente ya en los poemas modernistas que contienen relaciones con el cine. Utrera (2001) cita “Vagamente”, de Manuel Machado, como uno de los ejemplos iniciales de la poesía española en los que “la técnica cinematográfica sirve también al poeta para explicar su mundo sentimental”. Se incluye en *Caprichos*, de 1905, y en él se lee:

En el cinematógrafo
de mi memoria tengo
cintas medios borrosas... ¿Son escenas
de verdad o de sueño?... (Machado, 2000: 192).

Como si se tratara de la tela blanca de una sala de proyecciones, los recuerdos lejanos se convierten en películas de celuloide que se exhiben en la mente. También la grancanaria Josefina de la Torre, en su poemario *Poemas de la Isla* (1930), establece la misma equivalencia en uno de sus versos, donde el pensamiento se transforma en un “telón de cinematógrafo” donde convergen las preocupaciones (Torre, 1930: 8). De modo similar, en el poema de García Cabrera el soldado percibe la cercanía, aunque sea imaginada, de la mujer y su imagen se proyecta en el interior de su cabeza para animarlo en la batalla. Ya en *Los senos de tinta* (1934), un texto incompleto, el autor se había referido a la mente del protagonista de manera similar, pues el personaje se acuerda de su amada en términos cinematográficos: “comenzó a rodar por su pantalla imaginativa el marco de aquel día lleno de la nostalgia sensual de ella” (García Cabrera, 1987a: 83). También en el poema “Matan el campo a un pastor”, de *Romancero cautivo* –escrito entre 1936 y 1940–, se aprecia una metáfora análoga, ya que se evocan las imágenes mentales de un fusilado como si sus recuerdos pertenecieran a la proyección de una película:

Fue un disparo de fusil
que [...] ensangrentó en la intuitiva
pantalla de su cerebro
el espejismo de risas
de sus dos hijos gemelos (García Cabrera, 1987a: 157).

Por tanto, García Cabrera repite en “Documental de una amazona” un tropo que se halla en las relaciones iniciales entre la literatura española y el cine.

En el ámbito de la Guerra Civil, la transducción de la amazona mitológica puede equivaler a la de la miliciana que lucha en el frente⁴. Así, la presencia femenina se convierte en un apoyo mental para el sujeto poético que combate entre las balas. No obstante, en el periodo en el que García Cabrera escribió ese poema apenas se filmaron películas o noticieros en que se viera a mujeres en la contienda. Esta circunstancia responde, sobre todo, a que en noviembre de 1936 el presidente Francisco Largo Caballero aprobó un decreto en el que se prohibía que ellas fueran al frente (Roncero Moreno, 2010: 87). Debido a esta ley, sus esfuerzos se concentraron en la retaguardia.

Roncero Moreno (2010) aporta varios ejemplos de documentales que recogieron la labor femenina durante la guerra, aunque escasean los que la muestran en el campo de batalla. En *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936) se observa a varias milicianas que pasean en un camión por la ciudad para celebrar el espíritu revolucionario al principio del conflicto. Y en *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (Adrián Porchet y Pablo Willy, 1936) se ve a mujeres con fusiles junto a contingentes antifascistas de hombres. Los reportajes de esta serie se erigen, según Roncero Moreno (2010: 86), en las cintas más relevantes sobre las milicianas en la guerra.

Como en el poema de García Cabrera no existen alusiones que sirvan para saber en qué películas pensó al escribirlo, se desconoce si vio alguna de estas u otras similares sobre la presencia femenina en la contienda. Sin indicios de sus inspiraciones cinematográficas, no resulta posible determinarlas, aunque el autor haya vinculado a la amazona con un imaginario que, en el título del poema, remite a piezas documentales.

Tras el fin de esta guerra, García Cabrera no publicó otro poemario hasta 1951, cuando apareció *Día de alondras*. En este libro se halla otro de sus textos que mejor expresa el amor del autor hacia las películas: "Alondra de la noche de cine". No es casual que se encuentre en la sección titulada "7 alondras en la ciudad", ya que, desde las vanguardias, este medio se vinculaba con espacios urbanos⁵. Así se advierte en el poema "Cinelandesco", de Concha Méndez, que la autora incluyó en *Surtidor* (1928). En esos versos se evoca el ambiente y el paisaje de una ciudad repleta de automóviles, andares ajetreados e iluminación publicitaria: "Luz de los escaparates, / de los arcos y fachadas / anunciantes [...]" (Méndez, 1928, como se cita en Conget, 2002: 82). La presencia del cine en este texto no radica en alusiones a largometrajes o a géneros, que no se mencionan, sino en asociar este medio con la modernidad propia de estos núcleos de población. Ahí se disfruta de otros avances tecnológicos y culturales de los años veinte, como los coches o el jazz, que también se nombra en el poema (Méndez, 1928, como se cita en Conget, 2002: 82).

En "Alondra de la noche de cine", a diferencia de "Cinelandesco", el sujeto poético sí expresa la intensa experiencia que supone una proyección en una sala. En concreto, el espectador se siente extasiado al ver un western, tal como se infiere de las referencias al mundo equino, a la velocidad y a la naturaleza. De hecho, el poema comienza con una equiparación entre un "jinete en la sombra" y "la noche del cine" que "corría a caballo" (García Cabrera, 1987b: 93-94). Asimismo, se mencionan "espuelas de niños" y un "galope engranado" (1987b: 94). Pedro Salinas también había tratado el western como tema poético en los años veinte en "Far West", de su obra *Seguro azar* (1928). En esos versos el duro paisaje del oeste estadounidense se convierte en inspiración literaria cuando se evocan las imágenes en las que una caballista surca un paisaje donde sopla un viento intenso, un "viento de cine"⁶ (Salinas, 1928, como se cita en Conget, 2002: 88).

El visionado de imágenes de western suscitan en el sujeto poético del texto de García Cabrera la identificación plena con el personaje de la pantalla, ya que incluso el espectador se convierte en jinete sin moverse de su asiento:

Desde la butaca,
mi pantalón largo
era caballista
de potros alados.
De tanto correr
veloces espacios
me salí por fuera
de mis ojos claros (García Cabrera, 1987b: 94).

La experiencia como público de la película no se limita al disfrute del metraje, sino que alcanza cotas casi místicas al sucumbir el sujeto poético al encanto cinematográfico. Por este motivo, expresa cómo las imágenes lo han imbuido hasta el punto de haberse evadido por completo de su entorno: "Me hallaba tan hondo, / tan mares abajo, / que ni un submarino / me hubiera encontrado" (1987b: 94). Esta suerte de encantamiento no termina hasta que "la chica de al lado" le pisa para que vuelva a la realidad. Hasta ese momento, el interés extremo hacia la proyección ha provocado que el espectador haya olvidado la presencia de su acompañante.

⁴ Morris (2009: 195) asocia a la amazona del poema con las caballistas de los westerns que muestran valentía.

⁵ Las asociaciones intertextuales con poemas de la vanguardia de la Edad de Plata son pertinentes al analizar los de *Día de alondras*. Aunque el libro se publicara en la década de 1950, Sebastián de la Nuez (1987: 10) aprecia en él imágenes, versos lúdicos y alegorías que continúan con la estética de la poesía vanguardista.

⁶ También en el poema "Primer viento" de *La aurora sumergida*, de 1930, existe una metáfora con la que se asocia este elemento de la naturaleza al mundo equino, pues cabalga al pasar por la vegetación: "Pero el bambú lo sintió jinete / y él sabía que el bambú era caballo quieto" (García Cabrera, 1930: 54).

Una vivencia similar en una sala se aprecia en el poema “En el cine”, de Guillermo de Torre, publicado en *Hélices* (1923). Como explica Morris (1980: 66), los versos iniciales ofrecen una sensación de impacto y de involucramiento de la audiencia con las imágenes que observan. Además, aluden a la oscuridad en la que se produce esa conexión con el visionado: “Empaquetados de negro en la sala / sentimos agujereadas nuestras carnes / por la inyección vivificante de los filmes” (Torre, 1923, como se cita en Conget, 2002: 45).

Herrera (2003: 11), al reflexionar sobre la fascinación que ejerce el cine, destaca la oscuridad de la sala como un aspecto que asimila la experiencia a la noche y la convierte en un correlato del sueño. Por eso, García Cabrera se refiere en su poema a “la noche del cine” en dos versos. Si bien quizás indican el momento del día en que transcurre la diégesis, resaltan que la experiencia del espectador ocurre en medio de la oscuridad que exige una proyección. La escasa luz de la sala, que surge del proyector y termina en la pantalla, favorece tanto la comunión del espectador con la película como un estado de ensoñación. De este modo, el sujeto poético afirma: “El cine es el sueño / que todos buscamos” (García Cabrera, 1987b: 94). El autor, en su artículo de 1954 sobre este medio audiovisual, también sugirió que la escasa luz propicia un estado onírico adecuado para la evasión en la sala: “Todo esto es el milagro de la oscuridad que borra perfiles y nos restituye al regazo materno, al oscuro vientre de la maternidad, a esa edad dorada que el hombre ha soñado siempre” (García Cabrera, 1987d: 298).

Fernando Vela, en un ensayo publicado en 1925 en la *Revista de Occidente* –y reeditado en 1946, año más cercano a *Día de alondras*, en la revista *Cine Experimental*– desarrolló reflexiones similares. Según el autor, el ambiente oscuro de una sala cinematográfica supone uno de sus principales rasgos y contribuye a la fantasía. Para insistir en cómo con ello se propicia que la audiencia se maraville, Vela recurre a escenas quijotesacas:

La butaca del cine es nuestro Clavileño de madera. Cuando, sumidos en la oscuridad, como Don Quijote con los ojos vendados, el operador tienta la clavija, al punto nos vemos transportados en la noche tan cerca del cuerpo claroscuro de la luna, que casi la pudiéramos asir con la mano (Vela, 1946: 158).

Por estos motivos, en el texto de García Cabrera las ilusiones fantásticas que ha creado la proyección terminan con el sujeto poético de regreso a su interior, de donde había salido durante el visionado: “Y hube de meterme, / como un ermitaño, / en los caracoles / de mis ojos claros” (García Cabrera, 1987b: 94). Así acaba “la noche del cine”, con el fin del ensueño mágico que ha supuesto la asistencia a la sala. Esta capacidad de las películas para ensoñar a la audiencia también la señaló el autor en “El cine como arte y como espectáculo”, donde afirmó: “El público de hoy, dese o no cuenta de ello, va a buscar en el cine la varita mágica que le transforme el mundo en que vive en un cuento de hadas, en el ensueño reparador de su angustia e insatisfacción” (García Cabrera, 1987d: 298).

Asimismo, el propio García Cabrera, en cartas que le envió a su esposa en agosto de 1960, sugirió que ir al cine era para él una forma de evasión, pero, por supuesto, en términos más prosaicos que en el poema. En la carta que fechó el 15 de ese mes le comentó que había visto una “comedia estúpida” (García Cabrera, 2009: 426) en un teatro de La Laguna. De ello se infiere que acudió a la sala como un mero pasatiempo, sin pensar demasiado en elegir un filme concreto. Asimismo, en la del día 29 le dice que ha ido al cine Víctor, en Santa Cruz, a ver un “documental del Congo Belga para distraer un poco la imaginación” (2009: 443)⁷. Con estas declaraciones, García Cabrera revela que encuentra en ciertas películas una manera de desatender, por unos momentos, su entorno inmediato. De manera similar, aunque más emocional, el espectador del texto poético se eleva hacia el mundo fabuloso del cine en una vivencia anímica.

Si bien solo dos poemas de este autor recogidos en libro contienen relaciones apreciables con distintos géneros cinematográficos, se ha hallado en uno de sus poemas inéditos sin título⁸, de treinta y cinco versos, una referencia significativa. Las numerosas tachaduras y correcciones en el manuscrito indican que el autor no dejó una versión definitiva del texto. Aunque no está fechado, se conserva junto a un sobre en cuyo anverso aparece un sello de Dakar con la fecha del 17 de diciembre de 1971 y un membrete en francés de la universidad de esa ciudad. El inicio de este poema, en el que se evoca un ambiente cercano a un desastre global, revela la influencia del cine:

Pasad. Es este el espectáculo grandioso⁹
que vienen anunciando los profetas
del celuloide y de las bombas atómicas¹⁰.
Fijaos bien, el que más mira menos ve¹¹.

El vínculo de este poema con el medio audiovisual se evidencia al mencionar a “los profetas del celuloide”, que, según se infiere del texto, han vaticinado un panorama desolador. El entorno dantesco que se

⁷ García de Mesa (2009: 176), editor de estos documentos, ha estudiado la prensa de ese mes y ha localizado los títulos a los que se refiere el autor: en La Laguna asistió a una sesión de *El príncipe vagabundo* (*Milord l'Arsouille*, 1955), de André Haguët, y, en Santa Cruz, a una del documental *Los señores de la selva* (*Les seigneurs de la forêt*, 1958), de Henry Brandt y Heinz Sielmann.

⁸ El texto manuscrito se conserva en el Fondo Pedro García Cabrera, en la Biblioteca Municipal Central de Santa Cruz de Tenerife, bajo la signatura Ms. 679(48).

⁹ El adjetivo “grandioso” se distingue bajo una tachadura.

¹⁰ Las palabras “bombas atómicas” aparecen tachadas.

¹¹ Se ha tachado “el que más mira menos ve” y, encima, se ha escrito: “contubernios”.

describe remite a situaciones graves que degradan la vida en el planeta. Por eso, el sujeto poético se presenta como un ser omnipotente con la capacidad de destruir o crear astros y contaminar la naturaleza:

Pongo y quito planetas en el cielo, a mi antojo
 meto a las fieras en vereda,
 y convierto la mar en una balsa
 gracias al D.D.T.,
 los polvos de la madre Celestina.

La mención a productos químicos como el DDT¹², una sustancia usada como insecticida, sirve para aludir a la destrucción del medio ambiente. Además, al calificar ese compuesto como “los polvos de la madre Celestina”, García Cabrera recurre a una expresión coloquial que nació de una referencia al célebre personaje de Fernando de Rojas y que significa que una acción se ha ejecutado de “modo secreto y maravilloso” (François, 2018: 189)¹³. Con ello, presenta el DDT como una suerte de magia potente. Gracias a instrumentos como estos, el sujeto poético –que acaso se identifique con una nación erigida en gran potencia militar– no encuentra obstáculos para lograr sus fines de aniquilamiento.

Si este poema se escribió en 1971, su redacción se aproxima en el tiempo a la de *Ojos que no ven* (1977), una obra con la que este texto guarda un estrecho vínculo temático. De la Nuez sintetiza las cuestiones en las que se centra este libro de la siguiente manera: “la situación catastrófica del mundo actual por los peligros de la contaminación industrial, atómica y el tráfico, a lo que se añaden las secuelas y los odios de las guerras permanentes, y la falta de solidaridad humana” (1987: 29). En este poemario también se encuentra la mención más pesimista de García Cabrera a los cines. En “Polución” se incluyen estos locales entre paisajes, objetos y gestos que, a pesar de proporcionar belleza, paz o comodidad, conforman un grupo en declive: “los que estamos al borde de la muerte” (García Cabrera, 1987b: 281). Como señala el título, este ocaso de la sociedad y de la naturaleza se debe a la contaminación en un mundo donde “las fábricas se salen con las suyas” (1987b: 281). Los “desiertos”, las “islas”, las “arenas”, “el cesto de basura de las calles” y “el beso de los novios” decaen en una humanidad consumista. Al añadir los cines a esta lista, el autor no solo manifiesta que, como el resto de miembros de la enumeración, ofrecen bienestar. También expresa preocupación por la decadencia de estos establecimientos, acaso por el surgimiento de nuevas formas de entretenimiento propias de la sociedad de consumo de los años setenta, como la televisión.

Por tanto, con las alusiones en su poema inédito a sustancias agresivas, a las bombas atómicas y a vaticinios nefastos, se infiere que García Cabrera se ha inspirado en las tensiones geopolíticas de la Guerra Fría, cuando aumentaron las probabilidades de un conflicto nuclear. En este contexto, se concluye que “los profetas del celuloide” son los largometrajes que abordaron este enfrentamiento sociopolítico y propagandístico. Entre ellos destaca *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964)*, de Stanley Kubrick, en el que se satiriza la constante rivalidad entre Rusia y Estados Unidos. Las hostilidades entre ambos países terminan con bombardeos que acaban con la humanidad, por lo que existe la posibilidad de que la película se encuentre entre las inspiraciones cinematográficas de García Cabrera. Además, consta en la prensa que se proyectó en el Cine-Club de la Universidad de La Laguna en el curso 1966-1967 (León, 1967: 3), por lo que tuvo la oportunidad de verla en Tenerife.

El vínculo entre este poema y *Ojos que no ven* se aprecia tanto en las concomitancias temáticas como en que en uno de los versos de esta obra se menciona también a “los profetas de la electricidad y el celuloide” (García Cabrera, 1987b: 283). Se encuentra en “Ordenadores electrónicos”, que aborda el poder enorme de la informática para los cálculos complejos y su incapacidad para conectar con las inquietudes más profundas de la humanidad, como “las penas de los hombres” (1987b: 283). Los “profetas de la electricidad y el celuloide” diagnostican una “trombosis metafísica” (1987b: 283) como causa de la nula facultad de los dispositivos para comprender las tribulaciones de las personas. Con ello, parece que se alude a películas que han vaticinado el alcance casi ilimitado de la tecnología computacional y, al mismo tiempo, su incompatibilidad con las emociones humanas. De nuevo, en la filmografía de Stanley Kubrick se encuentra un largometraje en el que se exploran estos asuntos: *2001: A Space Odyssey* (1968), con guion del cineasta y de Arthur C. Clarke. En él, el superordenador HAL 9000 controla la nave espacial en la que viaja una tripulación de astronautas¹⁴. Esta máquina ha llegado a tal extremo de desarrollo que se rebela cuando se da cuenta de que piensan en desconectarla y actúa para matar a varios de ellos. Aunque no se han localizado noticias que demuestren que este filme se proyectara en Tenerife antes de la publicación de *Ojos que no ven*¹⁵, sí se vio en la isla, en 1976, uno que aborda temas concomitantes: *Almas de metal (Westworld, Michael Crichton, 1973)*¹⁶, basado a su vez en la novela homónima del director publicada en 1973. En esta película unos robots que sirven para el entretenimiento en un parque de diversiones ambientado en el salvaje Oeste atacan a los humanos que abusan de ellos como forma de ocio. Con este argumento se muestra cómo la inteligencia artificial de los

¹² Las siglas corresponden al dicloro difenil tricloretano.

¹³ Según François (2018: 189), el primer registro de esta expresión es del siglo XVIII; en concreto, se halla en las *Fábulas* (1781-1784) de Félix María de Samaniego.

¹⁴ García Cabrera (1987c: 200-201) también expresó su interés por el mundo cosmonáutico en un poema de *Llepadme con vosotros* (1979), titulado “Me quiero con los astronautas”, donde el sujeto poético expresa su deseo de acompañar a los viajeros espaciales.

¹⁵ Sí consta que se proyectó en el cine de Parque de Recreo, en La Palma, en enero de 1970 (Anónimo, 1970: 8), por lo que no es improbable que también llegara a Tenerife en fechas cercanas.

¹⁶ En una cartelera que se publicó en *Diario de Avisos* se indica que se proyectó el 14 de noviembre de 1976 en el Cine Greco de Santa Cruz de Tenerife (Anónimo, 1976: 29).

androides se convierte en un poder incontrolable. Si bien no consta que García Cabrera la viera, la historia guarda relación con las preocupaciones que expresa en el poema.

En estos textos líricos, a pesar de no contener referencias explícitas a películas o a intérpretes, se infieren los géneros cinematográficos que los han inspirado. Resulta imposible, sin declaraciones del autor, saber de qué largometrajes surgieron las ideas que García Cabrera expone en sus poemas. Pero, gracias a los asuntos que aborda en ellos, sí se conocen algunos géneros que suscitaban en él reflexiones sobre la guerra, la cinefilia y la sociedad de su tiempo. Por estos motivos, en sus composiciones se atisba el gusto del escritor por los filmes de desastres humanos o medioambientales y los wésterns.

5. Las técnicas filmicas en la poesía de García Cabrera

Si bien la presencia temática del cine en la literatura se manifiesta, en general, de manera evidente gracias a menciones explícitas a diferentes aspectos del mundo cinematográfico, la influencia técnica de este medio en los textos resulta más difícil de determinar. De hecho, Wolf (2001: 47) afirma que concluir que en las descripciones con una importante carga visual se imitan las técnicas filmicas solo es “postulable” si los autores han aclarado esas intenciones en entrevistas. Incluso añade que, hasta con ese tipo de declaraciones, siempre queda la duda de si las inspiraciones que se aducen no sean más que conjeturas (Wolf, 2001: 47). También Urrutia (1984: 37) y Peña-Ardid (2009: 78-79) han señalado tendencias críticas en las que se identifican, sin sustento argumental suficiente, recursos fílmicos en cualquier texto literario. Estas posturas han surgido, en gran medida, a causa de las teorías precinematográficas, que cuentan con Paul Leglise y su ensayo *Une œuvre de pré-cinéma: l'Eneide* (1958) como sus principales referentes. En síntesis, esta postura crítica sostiene que el lenguaje del cine ya se hallaba, de forma implícita, en obras escritas antes de la invención del cinematógrafo. Por eso, Leglise (1958: 117-135) estudia la *Eneida* de Virgilio como si fuera un guion en el que advierte planos y desplazamientos de cámara como el *travelling*.

Sin embargo, la existencia de posicionamientos teóricos que exageran la influencia real de procedimientos fílmicos en la literatura no significa que esta no los remede. Para evitar análisis erróneos, los estudios comparatistas que profundizan en las relaciones filmoliterarias deben hallar en los textos evidencias que sustenten un estudio sólido de técnicas fílmicas en ellos. Las referencias a distintos planos o a movimientos de cámara forman parte de este tipo de evidencias, como ocurre en parte de la obra lírica de García Cabrera.

A pesar del claro interés por el cine que este autor expresa en algunos de sus artículos y en los poemas alusivos a distintos géneros, apenas se explicitan en sus versos recursos fílmicos. Solo se han localizado dos: la cámara lenta y el primer plano. En general, se emplean en sus textos para apreciar con detalle espacios relevantes para el ánimo del sujeto poético o paisajes que transmiten placidez. Se vinculan, por tanto, con versos intimistas en los que se exponen estados espirituales.

Con los encuadres cercanos se evoca la cercanía de objetos o personas, como ocurre en el poema 16 de *Transparencias fugadas* (1934). En él se exalta el alcance universal del viento y su tendencia a la unión. En un mundo de fronteras y problemas raciales, se convierte en el “aduanero de paz” que contrasta con las separaciones humanas y territoriales (García Cabrera, 1987a: 58). Ante esta habilidad pacificadora, el sujeto poético expresa su maravilla por el viento, sobre todo por su “universal desvelo de ser uno / frente a los continentes disgregadores” (1987a: 58). Y aprovecha la vigilia de este elemento de la naturaleza para dirigirse a él de la siguiente manera: “Ahora sí que puedes encontrarme / en los primeros planos de tu insomnio” (García Cabrera, 1987a: 58). Con esas palabras, manifiesta su deseo de juntarse con él en su labor de unificación del mundo. Los encuadres cercanos que se evocan en el verso intensifican ese vínculo, pues con ellos el sujeto poético se sitúa, como explica Morris (2016: 116), en los puestos frontales de una suerte de contingente para defender la libertad y la paz.

En cambio, en el poema “Peregrinando el sur”, fechado el 19 de julio de 1960 e incluido en *El verso que salta* –redactado entre 1960 y 1980–, se indica el primer plano para examinar con atención la naturaleza del paisaje insular. El sujeto poético expresa el cambio en el tiempo de su actitud con este espacio: antes su espíritu se exaltaba al mirarlo y ahora siente una quietud en la que, sin embargo, no logra llegar al alma de su entorno. En esa placidez, observar de cerca el medio natural le proporciona paz. Y en esa contemplación cobra importancia la mirada cinematográfica: “Aquí se me han cerrado las palabras / y todo se reduce al primer plano / de ver la piedra, de sentir el viento / y de aspirar soledad a raudales” (García Cabrera, 1987c: 99). La importancia del entorno alcanza tal punto que afecta al mundo interior del sujeto poético.

Al igual que en este poema, el efecto de ralentí, o cámara lenta, se advierte en unos pocos versos en los que el sujeto poético también observa con atención paisajes u objetos. En la “Segunda jornada” de *Viaje al interior de tu voz*, escrito entre 1944 y 1946, se menciona esta técnica para resaltar la inquietud emocional que emana de cuanto se ve a través de ella. A diferencia de otros textos de García Cabrera, solo aquí la lentitud visual de una acción se asocia a imágenes cercanas al horror. Esta “Segunda jornada” del poemario en el que, como explica Palenzuela (1987: 20), se desarrolla un itinerario amoroso, lleva el subtítulo de “Estado larvario de la amistad. Afecto inasexuado”, pues la sección gira en torno a la fase inicial, “larvaria”, de los sentimientos del sujeto poético. Al bordear una fosa, alrededor de él surgen visiones inquietantes sin conexiones aparentes entre sí. Se trata de un rasgo de estilo que el propio García Cabrera explicó en una entrevista en *La Tarde* del 23 de agosto de 1979, donde explicitó su gusto por este tipo de pasajes (González, 2010: 93). Con el ralentí, en el texto se suscita una incomodidad intensificada:

Como en cámara lenta, sorprendida
a través de un lejano telescopio,
se perdían de vista en el vacío
mariposas lunares arronzadas
sobre un blanco terror de terciopelos,
gelatinosos cascos de medusa,
la hiedra frágil del escalofrío
absorta en barométricos ramajes
y formas de murciélagos caídas
de disparos a estrellas cinerarias (García Cabrera, 1987a: 231).

El mismo recurso fílmico se encuentra en el poema “Siempre adelante”, fechado el 24 de junio de 1979 e incluido en *Nodriz de mi voz* –que el autor redactó entre 1967 y 1980–. Se trata de un texto sobre la constancia en la que el ralenti se emplea de modo distinto al texto anterior, pues con él se describe una calma extraordinaria. En estos versos, la quietud proviene de un mar que apenas se mueve: “Aquí se puede oír / [...] como [sic] se gesta el alma de un remanso / en la cámara lenta de un espejo” (García Cabrera, 1987c: 213-214). La metáfora con la que el agua se convierte en un espejo acentúa aún más la tranquilidad que emana de ese espacio¹⁷.

Con ello, se constata que, para García Cabrera, tanto el ralenti como el primer plano suponen, en general, una intensificación de momentos contemplativos o de estados de placidez. Si bien estas técnicas fílmicas apenas aparecen en su poesía, sobre todo si se considera la notable extensión de su obra lírica, su mención revela que el autor veía en el cine una posibilidad de renovar la expresión literaria o, al menos, enriquecerla. Además, demuestra que estos recursos no solo sirven para enseñar cuestiones visuales, sino también para ahondar en las interioridades emocionales.

6. Conclusiones

Desde las vanguardias de la Edad de Plata hasta finales de los años setenta, la poesía de García Cabrera revela una significativa influencia tanto de los géneros cinematográficos como de los procedimientos fílmicos. Si bien se limita a pocos textos de su producción lírica, evidencia una cinefilia que se exalta en el artículo “El cine como arte y como espectáculo”. En conjunto, se advierte que las películas de distintos géneros, así como el lenguaje fílmico, formaron parte de sus fuentes poéticas. Por tanto, su vínculo con este medio no terminó con las vanguardias: fue una inspiración significativa a lo largo de su trayectoria creativa.

Al haber ofrecido un panorama de las relaciones con el cine presentes en los versos de García Cabrera, se confirma la hipótesis de que este medio se halla entre sus influencias interartísticas más relevantes y continuas. Además, complementa los estudios sobre el vínculo de su literatura con la pintura que se desarrollan en trabajos como los de Castells (2007) y Alemán Gómez (2007). Así, se continúa con investigaciones interdisciplinarias que, en conjunto, conforman una imagen amplia de las conexiones de los escritos del autor con las distintas artes. A partir de metodologías comparatistas, se enriquecen las múltiples lecturas de su obra y las interpretaciones críticas que sobre algunos de los poemas que se han estudiado en este trabajo han publicado De la Nuez (1987: 29) o Morris (2009: 194-195; 2016: 115-116). Además de diversificar los enfoques sobre la lírica de García Cabrera, con estas aproximaciones académicas se exploran vías teóricas que sirven para conocer la verdadera presencia del cine en la poesía canaria del siglo XX.

Para contribuir a aproximaciones sólidas a este asunto, se ha resaltado la necesidad de hallar evidencias –como los términos cinematográficos– con las que se constata la influencia de este medio en los textos. Por eso, en los poemas que conforman el corpus que aquí se ha analizado existen palabras e imágenes que remiten con claridad a proyecciones en la pantalla, a géneros cinematográficos o a recursos fílmicos. Sintagmas como “profetas del celuloide”, “primer plano” o “cámara lenta” demuestran que en esos versos García Cabrera recurría a su bagaje como espectador de cine.

Además, en la lectura de esos poemas se descubre la versatilidad que este medio adquiere en la palabra poética del autor, pues desempeña numerosas funciones: desde denunciar situaciones graves, como el declive de la humanidad o la guerra, hasta favorecer la introspección del sujeto poético. En estos enfoques tan diferentes, que abarcan tanto lo global como lo intimista, las alusiones a géneros cinematográficos o la mención a recursos fílmicos resultan cruciales. Los largometrajes sobre el holocausto nuclear, que se presentan como profecías en celuloide, parece que han sugerido al autor imágenes del ocaso del mundo. El western embauca al espectador hasta elevarlo a estados casi místicos. Los primeros planos propician una observación atenta del paisaje insular que propicia estados meditativos. Y la cámara lenta se usa, sobre todo, en momentos de sosiego. Gracias a las referencias al cine y a estas técnicas que García Cabrera menciona en sus poemas, se intensifican las emociones del sujeto poético o sus críticas hacia la sociedad.

¹⁷ Una imagen similar se lee en *Las fuentes no descansan*, la única novela de García Cabrera, escrita en los años cincuenta e inédita hasta 1987. En uno de los pasajes de la obra, el protagonista recuerda momentos de su infancia en los que buscaba la calma cuando se sentía inquieto. Al igual que en el poema, el ralenti se asocia con el sosiego: “Todas estas peripecias imaginativas desfilaban por mí sin angustia, con un aire de cuento de hadas, de cine coloreado de placidez, en un tiempo de cámara lenta, sin el menor asomo de monstruosidad. Todo sucedía como en el interior de una nube” (García Cabrera, 1987d: 48).

Con este análisis, se concluye que las relaciones con el cine poseen una indudable importancia en los poemas en los que el autor recurrió a ellas. García Cabrera, al mismo tiempo que plantea conexiones interartísticas en las que se atisba su intensa experiencia como espectador, también sigue con una propuesta interdisciplinar que inició en su etapa vanguardista y nunca abandonó. Por eso, el estudio del cine en su obra lírica contribuye a un mejor entendimiento de su visión del vínculo de las artes con la literatura.

7. Obras citadas

- Alberti, Rafael (1981): *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, edición de C. Brian Morris, Madrid, Cátedra.
- Alemán Gómez, Ángeles (2007): "La belleza del cactus. Relación entre 'El hombre en función del paisaje' y la pintura de la Escuela Luján Pérez", en Belén Castro Morales (coord.), *Actas del Congreso Internacional Pedro García Cabrera. Tomo II*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, pp. 429-441.
- Altman, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*, traducción de Carlos Roche Suárez, Barcelona, Paidós.
- Anónimo (1933): "Manifiesto de G.A.", *Gaceta de Arte*, 17, p. 4.
- Anónimo (1935): "El caso del film surrealista *La edad de oro* en Tenerife", *Gaceta de Arte*, 36, p. 2.
- Anónimo (1970): "Parque de Recreo", *Diario de Avisos* (Santa Cruz de La Palma), 7 de enero, p. 8.
- Anónimo (1976): "Cartelera", *Diario de Avisos* (Santa Cruz de Tenerife), 14 de noviembre, p. 29.
- Castells, Isabel (2007): "A la mar fui por imágenes: la poética visual de *Dársena con despertadores*", en Belén Castro Morales (coord.), *Actas del Congreso Internacional Pedro García Cabrera. Tomo II*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, pp. 477-496.
- Conget, José María (ed.) (2002): *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*, selección, introducción y notas de José María Conget, Madrid, Hiperión.
- Feria, Ramón (1930): "Cuaderno de Bitácora", *La Gaceta Literaria*, 95, p. 10.
- Fernández Cuenca, Carlos (1930): *Panorama del cinema en Rusia*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- François, Jérónime (2018): "Reescribir *La Celestina* del siglo XIX al XXI: estrategias peritextuales", *Bibliographica*, 1(2), pp. 169-220.
- García Cabrera, Pedro (1987a): *Obras completas. Volumen I*, edición e introducción de Nilo Palenzuela, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias.
- García Cabrera, Pedro (1987b): *Obras completas. Volumen II*, edición e introducción de Sebastián de la Nuez, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias.
- García Cabrera, Pedro (1987c): *Obras completas. Volumen III*, edición e introducción de Sebastián de la Nuez, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias.
- García Cabrera, Pedro (1987d): *Obras completas. Volumen IV*, edición e introducción de Rafael Fernández Hernández, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias.
- García Cabrera, Pedro (2009): *Epistolario*, edición, introducción y notas de Roberto García de Mesa, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias.
- García Cabrera, Pedro (2010): *La aurora sumergida y otros poemas inéditos*, edición de Roberto García de Mesa, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.
- García de Mesa, Roberto (2008): "Las vanguardias literarias y el cine en Canarias: 'Escándalo', poema inédito de Domingo López Torres", *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 2(L-LI), pp. 631-641. Disponible en: <https://hdiecan.org/biblioteca-virtual-iecan/estudios-canarios-anuario-del-iecan-50-51-2006-2007-vol-ii/> [Consulta: 3 de enero de 2026].
- García de Mesa, Roberto (2009): "Estudio preliminar", en Pedro García Cabrera, *Epistolario*, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, pp. 9-196.
- García-Aguilar, Alberto (2021): "Agustín Espinosa, espectador del espacio insular: la influencia del cine en *Lancelot, 28°-7°* (1929)", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 42, pp. 159-176. Disponible en: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2021.42.10> [Consulta: 3 de enero de 2026].
- González, Aurelio (2010): "Pedro García Cabrera o el esplendor de las imágenes", en Miguel Martínón (ed.), *Todo es azar. Entrevistas y otros textos dispersos*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, pp. 89-97.
- Gubern, Román (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.
- Gutiérrez Albelo, Emeterio (1933): *Romanticismo y cuenta nueva*, Tenerife, Ediciones de Gaceta de Arte.
- Herrera, Javier (2003): "La poesía del cine", *Litoral. Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*, 235, pp. 7-17.
- Leglise, Paul (1958): *Une œuvre de pré-cinéma: l'Eneide. Essai d'analyse filmique du premier chant*, París, Nouvelles Éditions Debresse.
- León, L. (1967): "Aquí la universidad. Actividad del Cine-Club", *Diario de Avisos* (Santa Cruz de la Palma), 2 de diciembre, p. 3.
- Machado, Manuel (2000): *Alma. Caprichos. El mal poema*, edición, introducción y notas de Rafael Alarcón Sierra, Madrid, Castalia.
- Martín Fumero, José Manuel (2011): *Las otras voces de la lírica insular de vanguardia (Julio Antonio de la Rosa, José Rodríguez Batllori, Josefina de la Torre, Félix Delgado, José Antonio Rojas, Agustín Miranda Junco e Ismael Domínguez)*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna. Disponible en: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/9779> [Consulta: 3 de enero de 2026].

- Martín, Fernando Gabriel (1992): "El cine y la vanguardia en Canarias", en Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Canarias. Las vanguardias históricas*, Viceconsejería de Cultura / Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 141-177.
- Martinón, Miguel (2014): *Ciudadano del viento y de los mares. (Poesía y poética de Pedro García Cabrera)*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.
- Morales Pérez, Arón et al. (2024): *Pedro García Cabrera y el Vallehermoso de su infancia*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.
- Morris, C. B. (1980): *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers (1920-1936)*, New York, Oxford University Press / University of Hull.
- Morris, C. Brian (2009): *Entre la guerra y tú, de Pedro García Cabrera: guerra, prisión y poesía*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.
- Morris, C. Brian (2016): *Transparencias fugadas, de Pedro García Cabrera: El lenguaje del viento*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.
- Nuez, Sebastián de la (1987): "Prólogo", en Pedro García Cabrera, *Obras completas. Volumen II*, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias, pp. 7-34.
- Palenzuela, Nilo (1987): "Prólogo", en Pedro García Cabrera, *Obras completas. Volumen I*, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias, pp. 9-22.
- Palenzuela, Nilo (1991): *El primer Pedro García Cabrera*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Peña-Ardid, Carmen (2009): *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- Pérez Minik, Domingo (1975): *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona, Tusquets.
- Pestana Nóbrega, Ernesto (1990): *Polioramas*, selección e introducción de Nilo Palenzuela, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- Roncero Moreno, Fernando (2010): "La visión de la mujer republicana en el cine documental de la Guerra Civil española", *Quaderns de Cine*, 5, pp. 85-92. Disponible en: <https://doi.org/10.14198/QdCINE.2010.5.12> [Consulta: 3 de enero de 2026].
- Rosa, José de la (1936): "Ante la 'anatomía' de Picasso (1935)", *Gaceta de Arte*, mayo, pp. 65-68.
- Torre, Claudio de la (1949): "Cine", *ABC* (Madrid), 27 de enero, p. 3.
- Torre, Guillermo de (1921): "El cine y la novísima literatura: sus conexiones", *Cosmópolis*, 33, pp. 97-107.
- Torre, Josefina de la (1930): *Poemas de la Isla*, Las Palmas de Gran Canaria, Altés.
- Trujillo, Juan Manuel (1928): "Agustín Miranda. Tiovivo para las vacaciones. Manuscrito. Gran Canaria, 1928", *La Rosa de los Vientos*, 5, p. 16.
- Urrutia, Jorge (1984): *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Ediciones Alfar.
- Utrera, Rafael (2001): *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx0630> [Consulta: 3 de enero de 2026].
- Vela, Fernando (1946): "Sobre una estética del cine. Desde la ribera oscura", *Cine Experimental*, 10, pp. 152-159. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/42737> [Consulta: 3 de enero de 2026].
- Vílchez Negrín, Carlos (coord.) (2011): *En el tapete del mar. Un acercamiento multidisciplinar al mar de Pedro García Cabrera*, s.l., s.n.
- Westerdahl, Eduardo (1928): *Poemas de sol lleno*, Santa Cruz de Tenerife, Hespérides.
- Wilde, Webster Lyn (2017): *Las Amazonas. Mito e historia*, Madrid, Alianza.
- Wolf, Sergio (2001): *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.

