

Luis Bagué Quílez (2024). *Écfrasis e intermedialidad en la poesía española contemporánea (Pintura, cine y publicidad)*. Madrid: Visor, 311 págs.

Reseña de acceso abierto distribuida bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access review under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/fepr6y62>.

Luis Bagué Quílez, investigador consolidado en el ámbito de la poesía española de los siglos XX y XXI, reúne en su último volumen, *Écfrasis e intermedialidad en la poesía española contemporánea (Pintura, cine y publicidad)*, trabajos de distinta procedencia, pero concienzudamente reelaborados para perfilar un itinerario crítico que amplía los márgenes de la literatura, con el fin de «trazar el contorno de la palabra, dar voz a la imagen muda o proporcionar otra modulación a las imágenes parlantes» (10). El libro, dividido en tres bloques temáticos, presenta una propuesta conceptual amplia y un exhaustivo repertorio analítico que aborda el diálogo ecfrástico e intermedial del discurso lírico en un variado corpus de autores contemporáneos, estableciendo un método claro y operativo con el que, por una parte, consigue renovar el estudio de la ya tan debatida écfrasis y, por otra, iluminar nuevos territorios audiovisuales apenas sistematizados por la crítica.

El primer bloque («El museo sin paredes»), que ocupa casi la mitad del volumen, se compone de nueve ensayos en los que se diseccionan écfrasis poco convencionales. En el primero, «Pasajeros en el museo: poetas frente al lienzo», Bagué Quílez nos lleva de visita museística: del Museo del Prado, retratado por Rafael Alberti, a sus afueras, donde la ficción continúa de la mano de Carlos Barral y Carlos Pardo, pasando por el Metropolitan Museum de Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas, hasta llegar a la National Gallery de Ramiro Fonte. En el segundo, «Pasadizos intermediales: de la écfrasis “en movimiento” a la écfrasis “en acción”», se demuestra la dinamicidad del género ecfrástico y su adaptabilidad a las manifestaciones artísticas actuales, probando así un progresivo cambio de paradigma de la écfrasis clásica, sujeta a la descripción pasiva de una obra de arte, a la posmoderna, emancipada de su referente; por ello, lo «paraecfrástico» toma las riendas de la creación para dar foco al pintor, al espectador o al museo. Asimismo, se perfilan dos tipologías textuales: la

écfrasis «en movimiento», en la que se priman los aspectos menos notorios de los cuadros para dar lugar a nuevas interpretaciones, como ocurre en composiciones de Aníbal Núñez, Luis Javier Moreno y Jesús Jiménez Domínguez; y la écfrasis «en acción», en la que se potencian los códigos intermediales, dejando paso a expresiones artísticas mudables, como se evidencia en las obras de Ana Gorría y Raúl Quinto.

Si en estos dos primeros capítulos se establece el marco teórico con el que se seguirá operando en el resto, los dos siguientes plantean sendos análisis particulares: en «Tiempo de meditación: del sueño de Goya al insomnio de Jovellanos», se reconoce la presencia del pintor en Luis García Montero, quien refleja tanto la melancolía del famoso retrato del ilustrado como el romanticismo de su reverso, el *Capricho 43*; y, en «*Venus in Furs*: merodeos ecfrásticos a propósito de un cuadro de Velázquez», se comprueba la vigencia de la *Venus del espejo* en composiciones contemplativas y sensualistas de Gerardo Diego, Manuel Mantero y José Ovejero, en cuyas antípodas se hallan las de Amalia Bautista y Erika Martínez, que cuestionan el *statu quo* patriarcal y heteronormativo. En «“El vigilante está dormido...”: Juan Ramón Jiménez en el Metropolitan», la pluma del onubense se transforma en pincel para retratarnos un cuadro de Velázquez del que no hay rastro, y en «Escenografía de un poema: “En la pintura de ‘El Bosco’”, de Diego Jesús Jiménez», se analiza la técnica ecfrástica del madrileño, marcada por una transcodificación del discurso visual en discurso verbal.

En los dos siguientes, la pintura da paso a la fotografía: en «La poesía instantánea de Francisco Díaz de Castro (postales y fotografías)», se analiza una técnica compositiva basada en la espontaneidad de la cámara, que sirve para convertir la fotografía en un instrumento de revelación tanto personal como colectiva que logra discriminar la realidad auténtica de una sociedad contaminada de representaciones falaces; y, en «Grabar la intimidad: en torno a “*Night Shadows*”, de Antonio Jiménez Millán», cobra relevancia el cine negro de los años treinta y cuarenta, guía para interpretar la lectura que el malagueño hace del aguafuerte de Edward Hopper. Por último, el bloque se cierra con «Josep M. Rodríguez, un poeta que pinta (cuatro bocetos)», capítulo en el que, además de comprobar la «espiral *palimpsestosa*» (141) del autor, desfila, de nuevo, Hopper, junto a Caravaggio, Monet y Degas, entre otros.

En los cinco ensayos del segundo bloque («La pantalla global»), los fotogramas se ponen en movimiento para llegar al cine. En el primero, «Un canon adictivo: fantasmas, vampiros y cintas de vídeo», Bagué Quílez

expone la simbiosis intermedial entre el cine y la poesía. Esto se evidencia en el filme *Arrebato* (1979), de Iván Zulueta, cuya simbología vampírica y su nacimiento contracanónico hace que se constituya como una «poética de la adicción» (152), cuestión que la conecta con dos poetas periféricos a sus respectivas generaciones: Aníbal Núñez y Javier Egea. En el segundo, «Ícaro vuela de nuevo: arte y ensayo en Claudio Rodríguez y Víctor Erice», el osado vuelo de Ícaro hacia el sol se alza como punto de unión interartística en todo tipo de composiciones: en la pintura, se encuentra *Paisaje con la caída de Ícaro*, de Pieter Brueghel el Viejo, en la que los elementos míticos se ridiculizan; en la poesía, «Incidente en los Jerónimos», de Claudio Rodríguez, donde Ícaro se transforma en un «poeta-grajo»; y, en el cine, *El sol del membrillo* (1992), de Víctor Erice, que, si bien no presenta alusiones explícitas al poeta, debe su parecido de familia a los engaños de la perspectiva, el fracaso y la dignidad.

En el tercer capítulo, «“Bogad, bogad, malditos”: cine y poesía en *Remando al viento*, de Gonzalo Suárez», se analiza el juego intertextual entre *Frankenstein*, de Mary Shelley, y la película de 1988, que deja de ser una simple adaptación para convertirse en una alegoría sobre la escritura, basada, asimismo, en la biografía de los autores reales implicados. La vigencia del filme es tal, que se manifiesta en poemas de Manuel Vilas, Jenaro Talens y Jesús Jiménez Domínguez en forma de transposiciones intermediales con sendas reflexiones metapoéticas. En el siguiente, «“Impares, fila 13”: la construcción del imaginario cinéfilo en la lírica reciente», el tópico de las ruinas se desplaza a las viejas salas de cine. Es «Palacio del Cinematógrafo», de Pablo García Baena, el poema fundacional de todo un subgénero lírico en el que se exploran los recuerdos de estas salas y la fascinación por el séptimo arte, no siempre con un afán meramente esteticista. Siguen esta misma estela Álvaro Valverde, Antonio Martínez Sarrión, Felipe Benítez Reyes, Karmelo C. Iribarren, Rafael Fombellida, Luis García Montero y Virginia Cantó, quienes construyen una constelación simbólica sobre el cine. En el último capítulo, «“Es solo cine, pero me gusta”: los géneros cinematográficos en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», la cinefilia del poeta deja traslucir una identidad biográfica y cultural muy particular que aúna un inventario de películas «de género»: desde el cine negro hasta los dibujos animados, sin olvidar el género fantástico, demostrando que, en su obra, la vida y la cultura no son antitéticas, sino complementarias.

Sin abandonar el terreno audiovisual, Bagué Quílez cambia de tercio en el último bloque («La musa publicitaria») para abordar la relación de la

poesía actual con la retórica publicitaria. Los cuatro ensayos de los que se compone comparten sus perspectivas sobre la ritualización de lo comercial y la persuasión de la publicidad. En el primero, «“Mantenga limpio el verso”: Ángel González en la era del consumo», se comprueba el enjuiciamiento del consumismo anestesiante auspiciado por el desarrollismo del régimen franquista en dos poemas del ovetense, «Centro comercial» y «Civilización de la opulencia»; además, se analiza la desautomatización de uno de los eslóganes de la dictadura en «Contraorden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)», un poema metaliterario en el que se reivindica el compromiso de la poesía.

En el segundo capítulo, «Publicidad y cultura *pop* en la lírica de Juan Antonio González Iglesias», se revela el «clasicismo posmoderno» del salmantino, íntimamente ligado a marcas comerciales (en «Bollycao boy», «Canción para el centauro» o «Consejos a un poeta cachorro»), a las falacias de la publicidad (en «Ya.com me ofrece megas ilimitados») y a la hibridación entre alta y baja cultura (en «Ir a Leroy Merlin»). En el tercer capítulo, «Hacia un realismo limpio: “Dixán”, de Pablo García Casado», se explica cómo la mención al detergente evidencia el carácter engañoso del *marketing* y, en el último, «“Siempre nos quedará McDonald’s”: entre el tópico literario y el espacio publicitario», toma el protagonismo la cadena de comida rápida, causante de todo tipo de respuestas poéticas, como las de Manuel Vilas, Jorge Riechmann, Jorge Barco Ingelmo, Mercedes Cebrián, Diego Álvarez Miguel, Guillermo Molina Morales, Juan Carlos Mestre y Jorge Villalobos.

En conjunto, *Écfrasis e intermedialidad en la poesía española contemporánea* confirma a Luis Bagué Quílez como uno de los investigadores más lúcidos en el estudio de los cruces entre palabra e imagen. Por la coherencia del enfoque, la amplitud del corpus y la rigurosidad del análisis, su monografía consigue iluminar un campo a veces envuelto en penumbra crítica. Con ella, Bagué Quílez demuestra que, «en el territorio de las interrelaciones entre poesía e imagen, a menudo una palabra vale más que mil imágenes» (58), y es su palabra la que resulta, sin duda, imprescindible.

ALBA BARTOLOMÉ ESTRADA

<https://orcid.org/0009-0001-7630-1550>

Universidad de Oviedo (España)

UO289620@uniovi.es