



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Trabajo de fin de Máster

GARCÍA LORCA NACIÓ
—¡RESPETADLE!— CON EL CINE

Paula Viñas Romar

Dirigido por Luis Caparrós Esperante

Máster en Literatura, cultura y diversidad
Facultad de Filología.

A Coruña
Curso 2019/2020



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Trabajo de fin de Máster

GARCÍA LORCA NACIÓ
—¡RESPETADLE!— CON EL CINE

member:
59747099-075C-42FF-
A987-8146FBFC2502-
F037A6F0-
C09C-495F-B7E2-
B519064BBEB6

Firmado digitalmente por
member:
59747099-075C-42FF-
A987-8146FBFC2502-
F037A6F0-C09C-495F-B7E2-
B519064BBEB6
Fecha: 2020.06.18 20:46:41
+02'00'

Fdo. Paula Viñas Romar

Fdo. Luis Caparrós Esperante

Máster en Literatura, cultura y diversidad
Facultad de Filología.

A Coruña
Curso 2019/2020

ÍNDICE

RESUMEN.....	4
INTRODUCCIÓN	5
1. EL NACIMIENTO DE UN NUEVO ARTE Y SU INFLUENCIA EN EL GRUPO POÉTICO DEL 27.....	12
1.2. VICENTE ALEIXANDRE (1898-1984).....	19
1.2. PEDRO SALINAS (1891-1951).....	21
1.3. LUIS CERNUDA (1902-1963).....	23
1.4. RAFAEL ALBERTI (1902-1999)	25
2. EL VIAJE A NUEVA YORK DE FEDERICO GARCÍA LORCA.....	29
2.1 <i>POETA EN NUEVA YORK</i> (1929-1930).....	31
2.2. EL GUIÓN CINEMATográfico: <i>VIAJE A LA LUNA</i> (1929-1930).....	36
2.3. <i>EL PÚBLICO</i> (1929-1930)	47
CONCLUSIONES	56
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59
ANEXOS.....	65
ANEXO I. “Carta Abierta”	65
ANEXO II. “Cinémática”	67
ANEXO III. “Far West”	68
ANEXO IV. “Cinematógrafo”	69
ANEXO V. “Nevada”	71

ANEXO VI. “Sombras blancas”	71
ANEXO VII. “Cita triste a Charlot”	72
ANEXO VIII. “La aurora”	73
ANEXO IX. “Niña ahogada en un pozo”.	74
ANEXO X. “Paisaje de la multitud que vomita”	75
ÍNDICE DE PAGINADO DE IMÁGENES	77

RESUMEN

El trabajo tiene como objetivo analizar la influencia del cine en la literatura española de la primera mitad del siglo XX, en el entorno cultural del Grupo del 27. La época histórico-literaria se corresponde con el momento de eclosión vanguardista e interrelación artística, que en el ámbito hispánico se había desarrollado, en parte, gracias a la aparición de los jóvenes poetas. Las figuras que lo conforman aparecen en el momento adecuado y bajo las circunstancias idóneas. Por un lado, fue a finales del siglo XIX cuando se inventa el cinematógrafo y nacen los jóvenes artistas; los poetas, pertenecientes a familias aburguesadas, crecen muy unidos a este nuevo medio artístico. Por el otro, fue a principios del XX cuando aparece una nueva estética rupturista, la vanguardia, que se ejecuta en distintos y efímeros *ismos* a través de los diferentes medios artísticos: de la pintura, literatura, teatro y, sin duda, del cine.

La literatura empieza a influir en el mundo cinematográfico y el cine en el cosmos literario; de manera que el trabajo se encarga de ver cómo el séptimo arte es llevado al ámbito literario por aquel grupo de jóvenes escritores del 27. Concretamente, el cine fue bastante representativo en la obra de Federico García Lorca, sobre todo, en su etapa surrealista. Es por ello por lo que esta figura y sus respectivas piezas conforman el núcleo principal de estudio. Sin dejar de tener presente el panorama histórico y cultural que lo rodea.

Palabras clave: cine, literatura, intermedialidad, vanguardia, Grupo Poético del 27, Federico García Lorca, surrealismo.

INTRODUCCIÓN

“García Lorca nació —¡respetadle!— con el cine”. El título hace referencia a uno de los versos más famosos de Rafael Alberti. En “Carta Abierta” (anexo I), situado en el poemario de *Cal y Canto*, alza de esta manera particular la voz poética: “Yo nací — ¡respetadme! — con el cine” (Alberti 2002: 227). La pieza refleja temática y formalmente la modernidad y la vanguardia que definen la etapa en la que Lorca y el joven grupo de escritores se enmarcan: “bajo una red de **cables** y **aviones**. / Cuando abolidas fueron las carrozas / de los reyes y al **auto** subió el Papa” (vv. 34-35). El mundo de la técnica y la tecnología adquieren un protagonismo indudable en el siglo XX. El automóvil, el avión, entre otras invenciones, son máquinas que idealizan la velocidad acortando los espacios y reduciendo el tiempo. Y entre otros muchos inventos, se encuentra el cinematógrafo.

A finales del siglo XIX llega a la vida de las personas un medio capaz de grabar la realidad y presentar ante el espectador imágenes en movimiento. *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896) fue uno de los primeros cortometrajes presentados en sociedad por los hermanos Lumière; se cuenta, como anécdota, que la gente cuando veía que el tren se acercaba se alejaba atemorizada de la pantalla.¹ Las imágenes sorprendían a un espectador que se dejó atrapar y fascinar por este nuevo medio. Es importante entender el contexto histórico y cultural, así como la evolución del cine, para poder comprender la manera en la que el medio artístico llega al Grupo Poético del 27.

¹ “Cuando se piensa en las razones por las que el público quedó fascinado ante aquel invento resulta inevitable sentir cierta sorpresa. No fueron los temas. No fue la salida de una fábrica o la llegada de un tren lo que llamó la atención de los espectadores —pues eran cosas vistas mil veces y bastaba con acudir a la fábrica o a la estación para contemplarlas—, sino sus imágenes, sus fidelísimas reproducciones gráficas que, aunque reducidas a las dos dimensiones de la pantalla, conservaban su movimiento real. La maravillosa capacidad de aquel artefacto para reproducir la realidad en movimiento fue lo que provocó el asombro y la perplejidad de los espectadores parisinos.” (Gubern 2006: 21).

Federico García Lorca (1898-1936) nació a finales del siglo XIX, de modo que desde niño creció con el cine. Él se crio en el seno de una familia acomodada andaluza, la procedencia aburguesada de sus padres facilitó el acceso a la cultura y posibilitó la futura dedicación al mundo literario. Se trasladó a Madrid en 1919, un cambio que lo puso en contacto con la élite cultural de la época y las novedades artísticas que llegaban del extranjero, sobre todo de París, el centro artístico por aquel entonces.²

Poco después de su traslado, se instaló en la Residencia de Estudiantes madrileña, uno de los núcleos culturales más importantes del momento; allí publicó en los mismos sitios que sus compañeros y futuros integrantes del ‘grupo poético’, y todos acabaron trabajando en iniciativas compartidas. Inició su camino literario siendo deudor de la lírica andaluza, que cristalizó en algunas composiciones neopopulares; de este género neotradicional surgió una de las obras más relevantes del momento histórico-literario en cuestión: *Romancero Gitano*, publicado en 1926.

1929 marca la trayectoria literaria de García Lorca gracias al viaje que emprende en septiembre de ese mismo año a Nueva York. Es en esta nueva etapa cuando compone las piezas sujetas a análisis: *Poeta en Nueva York*, el guion cinematográfico de *Viaje a la luna*, y la pieza dramática de *El Público*. Y es a partir de este momento, sobre todo, cuando el cine comienza a tener un protagonismo incuestionable en la obra del autor.

El interés hacia el mundo moderno, hacia lo nuevo y hacia otras artes, son algunas de las características básicas y propias de los autores del joven grupo del 27; por ello hay que tener en cuenta que el tema del cine no se trata de una tendencia aislada y exclusiva de Lorca, sino que hay otras figuras, en las que adquiere también especial importancia. Es por ello por lo que en el primer punto cumple hablar de otros autores en los que el séptimo arte había estado también presente: en Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Luis Cernuda o Rafael Alberti.

² “Convertido en el ombligo artístico del mundo, París se transformará en una jungla de ismos y en un caldo de cultivo de todos los experimentos que se hacen en nombre de la cultura” (Gubern 2006: 116).

El trabajo, por tanto, consta de dos pilares fundamentales: el primer apartado, “El nacimiento de un nuevo arte y su influencia en el grupo poético del 27” y el segundo, “El viaje a Nueva York de Federico García Lorca”. El objetivo primordial es observar cómo el grupo poético del 27, en el que se integra Lorca, había nacido con el cine y cómo la vanguardia influyó en las composiciones literarias, tanto en las transferencias interartísticas como en la temática y la estética.

El primer punto, concretamente, tiene como finalidad contextualizar el momento histórico y cultural. Para ello es necesario explicar los conceptos de vanguardia y modernidad con el fin de entender el mundo que rodea a los jóvenes artistas. Es imprescindible, también, adentrarse en el nacimiento y desarrollo del mundo cinematográfico, y cómo al lado del Modo de Reproducción Institucional, del mundo *mainstream*, surge el Modo de Reproducción Vanguardista, experimental.³ Ambos modos influyen en las composiciones de los artistas del Grupo del 27, por lo que se debe de analizar de qué manera aparece el cine allí representado. Por tanto, se pretende dar una visión general de cómo el cine penetra, de formas diferentes, en algunos de los jóvenes autores.

1. EL NACIMIENTO DE UN NUEVO ARTE Y SU INFLUENCIA EN EL GRUPO POÉTICO DEL 27.

1.2. VICENTE ALEIXANDRE (1898-1984)

1.2. PEDRO SALINAS (1891-1951)

1.3. LUIS CERNUDA (1902-1963)

1.4 RAFAEL ALBERTI (1902-1999)

³ El MRI, como se verá más abajo, hace referencia a la instalación del montaje cinematográfico. En esta fórmula se juega con los planos-contraplanos y se usan *racords* fluidos y transparentes. El espectador se identifica con una cámara ubicua no fija y ante sus ojos se presenta un mundo cerrado, en el que los personajes están motivados, por lo que el cine empieza a ser el fiel reflejo del arte del entretenimiento.

El segundo apartado se centra en la figura de Federico García Lorca. Las obras, anteriormente mencionadas, son el punto de partida para analizar la influencia del cine en este autor. En Lorca cumple hablar del enorme influjo del surrealismo en su obra. Las herramientas para introducirse en este *ismo* fueron proporcionadas indirectamente por Luis Buñuel y Dalí, como se explicará, y, sobre todo, por el viaje que emprendió en 1929 a Nueva York.

2. EL VIAJE A NUEVA YORK DE FEDERICO GARCÍA LORCA

2.1 *POETA EN NUEVA YORK* (1929-1930)

2.2. EL GUIÓN CINEMATográfico: *VIAJE A LA LUNA* (1929-1930)

2.3. *EL PÚBLICO* (1929-1930)

La metodología empleada en este trabajo la conforman parte del área disciplinar de la historia, de la disciplina de los estudios literarios, de la cinematografía y de los estudios culturales.⁴ En primer lugar, la perspectiva histórica es esencial para el desarrollo del trabajo. La historia permite ordenar cronológicamente los hechos del pasado y comprender las interacciones y conexiones entre las cuestiones políticas, sociales y culturales de cada momento histórico. La historia del mundo contemporáneo y la historia de España desde los inicios de la monarquía de Alfonso XIII hasta el fin de la Segunda República son las dos subdisciplinas que nos permiten ver y entender el cambio de paradigma dentro del cosmos en el que los escritores se enmarcan.

A grandes rasgos, las Revoluciones Industriales decimonónicas habían posibilitado el alcance del sueño ilustrado.⁵ El siglo XVIII confiaba plenamente en el progreso; la humanidad

⁴ Las definiciones de las diferentes disciplinas y subdisciplinas han sido extraídas, en su mayoría, del *Diccionario de Términos Literarios* (DiTerLi) del Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades. Disponible en <http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=106:1:::NO:RP::> [Consultado 30/05/2020]

⁵ “El desarrollo de la ciencia, los avances tecnológicos, la fácil obtención de materias primas en los territorios colonizados y la creciente secularización del pensamiento en el siglo XIX hicieron progresar a la humanidad de una forma rápida y extensa. Los resultados del progreso científico-técnico alcanzaron de lleno al sector industrial.

se dirigía hacia un continuo avance histórico que pretendía llevarla a la última y feliz de las etapas del ser humano; pero la utopía dieciochesca se vio truncada con la llegada del siglo XX.

La prosperidad tecnológica y científica con la que se iniciaba la nueva era desencadenó una carrera armamentística entre los Estados imperialistas e industrializados que acabaría convirtiéndose en una de las causas determinantes del estallido de la Primera Guerra Mundial; fue a partir de 1914, el año en el que el ser humano dejaría de confiar definitivamente en el progreso, y la fe que tenía depositada en la humanidad, entendida como un conjunto de individuos, se desvanecería.

Es, por tanto, dentro del periodo de entreguerras europea y desde la propia y caótica perspectiva nacional, el momento en el que se desarrolla la estética vanguardista, que quebrantaba, al perder todo atisbo de esperanza, cualquier conexión que el arte pudiera tener con la tradición anterior. Todo esto literariamente se tradujo en la proliferación de discursos delirantes, la inserción de personajes locos, la fragmentación, el surgimiento del monólogo interior, etc.

Para comprender la caracterización cultural del momento histórico literario concreto, es necesario recurrir a una de las subdisciplinas de los estudios de la literatura: la historia literaria. Esta tiene “por objetivo el estudio de la literatura entendida desde una perspectiva diacrónica” (DiTerLi). El Grupo del 27 es el protagonista incuestionable en esta etapa de esplendor cultural. Los integrantes del grupo se relacionan con la vanguardia europea, aunando en sus composiciones la tradición y la vanguardia, dupla caracterización que hará de la vanguardia española una manifestación más moderada pero igualmente rupturista.

La historia cinematográfica es el tercer pilar histórico importante. Gracias a esta subdisciplina se podrá observar la evolución del cine desde su aparición hasta la eclosión de la vanguardia, así como la relación histórica entre el cine y la literatura. *La Historia del cine de*

Inventos y mejoras tecnológicas permitieron el aumento del nivel de vida en los países industrializados.” (Lario 2010: 321).

Román Gubern (2006) y *De lo espiritual en el arte* de Vasili Kandinsky (1997) serán dos de las obras fundamentales para abordar el primer apartado.

En cuarto lugar, es necesario recurrir a la crítica literaria, una de las subdisciplinas de los estudios literarios “encargada de analizar desde una perspectiva sincrónica los textos y las obras literarias” (DiTerLi). El trabajo, además de enmarcar históricamente a los autores y las piezas, tiene como finalidad interpretar las obras, teniendo siempre presente el objetivo principal del estudio: observar la influencia del cine en la literatura.

La perspectiva histórico diacrónica y sincrónica crítica se unen, en ocasiones, para ofrecer una visión comparada del análisis de los textos. Es necesario, por ejemplo, examinar en conjunto la película de *Un perro andaluz* y el guion cinematográfico de *Viaje a la luna* con el fin de comprender la totalidad del mensaje que Lorca pretende enviar con su pieza.

Por último, el estudio trabaja en el campo de los estudios culturales, una corriente que cuajó fundamentalmente en el mundo anglosajón. Su objetivo es

mostrar y describir la relación que guardan las diversas producciones culturales con las estructuras histórico sociales y las estructuras de poder (...), con énfasis muy especial en el mundo contemporáneo dominado por los nuevos medios, las formas de comunicación audiovisual, (...). (DiTerLi).

El cine y la literatura son productos culturales que en esta ocasión se analizan en conjunto y desde una visión intermedial, con el fin de comprender la paulatina disolución de las barreras artísticas, que había comenzado con las vanguardias históricas y continúa hasta la actualidad.

La obra de Brian Morris, *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936* fue fundamental para abordar el presente trabajo (Morris 1980). Él fue capaz de observar, analizar y organizar la información sobre los escritores españoles de la ‘Edad de plata’ y explicar la influencia que había ejercido el cine en su literatura. En su estudio García Lorca adquiere suma importancia. El quinto apartado está dedicado, mayoritariamente, a profundizar

en su obra de una manera bastante precisa. Así, la relevancia que se le otorga en el trabajo equivale a la que adquiere en otros estudios del mismo campo.

En la bibliografía final se encuentran, además de Morris, todos aquellos escritores y editores que sirvieron como punto de partida para el desarrollo de la investigación científica. *Los discursos del arte contemporáneo* ofrece, de una forma bastante técnica y clara, la explicación del concepto de ‘vanguardia’ y ‘modernidad’, así como una contextualización histórico-cultural bastante rigurosa (Aznar Almazán, García Hernández y Nieto Yusta 2011).

El artículo de Flora Lobato (2008) fue también fundamental para esquematizar y organizar las piezas del Grupo del 27 en las que el cine había influido. Las antologías poéticas, como la de Vicente Gaos (2017), algunas anotaciones de los propios escritores, como el “Historial de un libro (La Realidad y el Deseo)” de Cernuda (1971), y de críticos literarios como Antonio Monegal (2017), u otros artículos científicos, como el de Luis Caparrós (2018), fueron algunas de las piezas que conforman la bibliografía básica y esencial.

La situación extraordinaria que desencadenó la aparición del Covid-19 dificultó el acceso a una buena parte del material necesario. Las bibliotecas y librerías físicas se vieron obligadas a cerrar dentro del Estado de Alarma decretado el 14 de marzo de 2020. Las bibliotecas virtuales, por su parte, a veces carecían del material solicitado y las librerías con envío a domicilio también se vieron afectadas para disponer de todos los ejemplares, dado el cese de la actividad económica. A pesar de la crisis sanitaria, la investigación pretende ofrecer un análisis del contexto socio-cultural y de los fragmentos lo más preciso y correcto posible.

1. EL NACIMIENTO DE UN NUEVO ARTE Y SU INFLUENCIA EN EL GRUPO POÉTICO DEL 27.

Es imposible hablar de la obra de *Poeta en Nueva York*, *Viaje a la luna* o *El público* (1929) sin entender el panorama cultural que estaba vigente en esos momentos. El mundo que rodeaba al joven Federico García Lorca (1898-1936) era totalmente nuevo. Nace en un momento en el que todo parecía haber cambiado, todo lo que había encaminado en el siglo XIX a verter sus aguas en un arte realista se desvanecería con la entrada de una nueva sensibilidad de estética anacrónica, libertaria y rompedora: la vanguardia. La modernidad conduce, a principios del siglo XX, al momento de eclosión artística, de avance tecnológico y científico, que ayudaría al *avant-garde* a configurarse.

En ocasiones se suele interpretar la modernidad y la vanguardia como sinónimos totales o parciales, y sin embargo no lo son. La modernidad es siempre, entendida en una línea temporal, la última etapa de un eje cronológico que desemboca siempre en un momento fugaz, contingente y volátil, con necesidad de renovarse constantemente; y cuando deja de ser ese hecho “último” pasa a formar parte de la tradición. La vanguardia, por el contrario, es un concepto bélico en el que las tropas luchan con el pasado, anticipan el futuro y pretenden romper con la armonía cronológica que se encontraba en la modernidad.⁶ Y aunque no signifiquen lo mismo, ambas se complementan y sugieren la renovación artística. Las dos proponen que el arte deje de ser una imitación del mundo —una representación de la naturaleza— para ser una creación, una anacronía que no se corresponde, en teoría, con la realidad.

Modernidad y vanguardia siempre han ido de la mano, funcionan como un tándem: no puede entenderse una sin la otra. (...)

⁶ “Vanguardia procede de la expresión francesa *avant-garde* compuesta por *avant* (antes) y *garde* (del verbo *garder*, percibir, mirar). Originariamente, este término surgió en el ámbito militar para designar aquellos miembros del pelotón de las tropas que, situados a la cabeza, abrían el camino al conjunto de soldados. La vanguardia, por tanto, implicaba ir por delante, ser el primero en mirar y juzgar el panorama para una futura batalla.” (Aznar Almazán, García Hernández y Nieto Yusta 2011: 158). Precisamente Apollinaire en su poema “La bella pelirroja”, cuasi manifiesto de la vanguardia, ilustra precisamente ese motivo bélico.

A lo largo del siglo XIX, y como la reacción a [la] concepción positivista, algunos autores retomaron la definición originaria de moderno en el sentido de adecuación, siendo *El pintor de la vida moderna*, publicado en 1845, el caso más representativo. Con Baudelaire, la idea de modernidad recuperaba parte de su significado original de equilibrio y adecuación al tiempo presente, definiéndose como una conciencia de fugacidad a la par que de lo eterno.

El término de vanguardia nació a la par que su compañero de carrera, y por su significado, como ahora veremos, resultó perfectamente compatible con la idea de modernidad.

Fue en 1845, el mismo año de la publicación de *El pintor de la vida moderna*, cuando el término de vanguardia aparecía por primera vez en una crítica de arte. (...) Así fue como se instauró el sentido de vanguardia y como pasó a designar a los artistas avanzados, aquellos que criticaban y rechazaban la tradición en su deseo de abrir nuevos caminos en la historia (...).

La simultaneidad en el nacimiento y en el establecimiento de los términos de la modernidad y de vanguardia puede llevar a entenderlos como uno sólo y a emplearlos como sinónimos. Y nada más lejos de la realidad. En el tándem de conceptos señalado, sería la vanguardia quien estaría situada a la cabeza: es ella la primera en recibir el viento en la cara y en experimentar la sensación de velocidad. Es la vanguardia quien quiere ver lo que se avecina antes que nadie. (Aznar Almazán & García Hernández & Nieto Yusta 2011: 155-160)

El arte cinematográfico surge contemporáneo a estas dos nuevas acepciones, puesto que la modernidad había conducido no únicamente a la pintura, arquitectura, música, literatura, etc., a renovarse, sino también a saludar a las nuevas invenciones tecnológicas. Si la máquina empezaba a ser el sello vanguardista, llevado a su máximo esplendor por los futuristas que ensalzaban el dinamismo automovilístico, el cine sería también uno de los iconos de esta nueva etapa moderna: “el dinamismo de la realidad visible” (Gubern 2006: 7).

El cinematógrafo nace a finales del siglo XIX gracias a los hermanos Lumière en Francia. Era un invento que en sus inicios pretendía mostrar la mayor cantidad de realidad posible a partir de planos generales. Ninguno de los dos hermanos era consciente del éxito que supondría tal invención. “Se trataba de un aparato bastante más complejo que el kinetoscopio con grandes ventajas: podía rodar y hacer copias de los negativos —muy importante para la distribución— y permitía su proyección en público” (García Terrones 2019).

El cinematógrafo era por aquel entonces un medio alejado de su consideración actual como “séptimo arte”. Este cine de los primeros tiempos acogía fotografías animadas que

hablaban de trozos de vida de las ciudades sin mayor trascendencia, alejadas del carácter narrativo que llegaría después.

El lenguaje artístico fue paulatinamente apareciendo en una sociedad “moderna” gracias al trabajo de muchos cineastas que vieron en el cine un nuevo “arte” de contar historias, mediante la combinación de planos que daría un sentido final al filme a través del montaje. Se debe agradecer, en gran medida, la aportación que había hecho George Méliès. Desempeñaba el arte de la fantasía y vio en el cine no solo una manera de mostrar la realidad, sino un método para contar historias. El germen estaba en *Le Jardinier et le Petit Espiègle* de los hermanos Lumière. El film ofrecía los cimientos de la estructura tripartita que caracterizaría más tarde el Modo de Reproducción Institucional mediante la disposición de una introducción, un nudo y un desenlace.

Méliès recuperó el cinematógrafo a principios del siglo XX cuando los hermanos Lumière lo habían dejado atrás y, como mago e ilusionista que era, fue capaz de introducir en sus cortos trucos e impresionar al espectador. Fue un tipo de cine que Tom Gunning (1990: 66) denominaría como ‘el cine de atracciones’ (*the cinema of attraction*), que muchos compararon y verían en él las semillas que después eclosionarían en el cine cómico de los años veinte, sobre el que escribiría Rafael Alberti.⁷

Albert Smith, Segundo de Chomón o Griffith eran algunos de los nombres más sonados junto a Méliès, los primeros promotores de este nuevo lenguaje artístico y bastante experimentales para la época. Poco a poco dejarían el Modo de Reproducción Primitivo, caracterizado por la presentación de acontecimientos de manera continuada, unipuntual, dependiente, en gran medida, del modelo de visión teatral, para adentrarse en una narración que reflejaba: elipsis temporales, variación de espacios, incorporación de intertítulos y sensación de

⁷ “En efecto, si Edison fue quien primero impresionó una película cinematográfica y los Lumière quienes hicieron posible su proyección sobre un lienzo, a Méliès le cupo el mérito de crear con ello una nueva forma de espectáculo popular, incorporando al cine la puesta en escena de origen teatral.” (Gubern 2006: 37).

simultaneidad. La transición de un modelo a otro se puede observar en *The sealed room* (1909) de Griffith.⁸

El director estadounidense marcará el origen del Modo de Reproducción Institucional. En el año 1915 se estrena *El nacimiento de una nación* de Griffith, la primera película que reúne las características básicas de este modo de reproducción. En este film aparecen el récord, que da la continuidad espacial o temporal correcta entre dos planos consecutivos, y el montaje, que “es la unión de distintos trozos de película para crear una cinta final” (Konigsberg 2004: 327). La aparición del MRI hizo que todo estuviera perfectamente articulado y que el cine se comenzara a ver como el arte de entretenimiento.

Sin embargo, al lado de este modo surge la ejecución vanguardista. Así, el cine se convierte en el medio capaz de dar el dinamismo que buscaban los futuristas (*Ballet Mécanique* de Fernand Leger, 1924), ofrecer mediante imágenes en movimiento la geometrización cubista (*Rhythmus 21* de Hans Richter, 1921), transmitir el nihilismo universal y negación del propio arte dadaísta (*Entreacto* de René Clair, 1924), etc.

El buen burgués irá de asombro en asombro ante las pinturas metafísicas de De Chirico, las aerografías de Man Ray, los caligramas de Apollinaire y los *collages* de Max Ernst. Nace la nueva literatura por obra de Proust, que recibe el Goncourt en 1919, y del *Ulises* (1922) de Joyce. El psicoanálisis penetra en el arte y se publican demoledores manifiestos por doquier. No es raro, pues, que el cine vaya a convertirse en el niño mimado de la nueva cultura que nace impetuosamente. (Gubern 2006: 116)

Por tanto, este nuevo medio artístico ofrece una nueva forma de experimentación, capaz de condensar el simultaneísmo que se pretende en la *avant-garde* e invita a un espectador activo a vivir una experiencia en movimiento a través de la ruptura del entramado y de la verosimilitud.

⁸ El MRP se caracterizaba por la ausencia de profundidad de campo, la entrada y salida de los personajes por los laterales, un escenario con decorados pintados y una interpretación grandilocuente y exagerada, así como por la autarquía del plano (recogían acciones completas).

Kandinsky (1997), en *De lo espiritual en el arte*, parece observar tres etapas que la pintura había vivido y con las que se puede hacer realmente un paralelismo con el desarrollo del arte cinematográfico. El primer nivel de la pintura, el origen artístico, se remonta a la pretensión de eternizar para siempre el elemento corpóreo y efímero. Este se sitúa todavía en la visión reproductora del arte, con la que el cine también habría nacido: ser un medio capaz de mostrar la realidad. En esta primera etapa se enmarcan “Los Lumière, científicos de severa estirpe positivista, [que] habían hecho nacer al cine como aparato reproductor óptico de la realidad, ignorando que, más allá de sus sobrias escenas documentales, podía haber un mundo de dislocada fantasía” (Gubern 2006: 38).

El segundo conduce al cine a desapegarse progresivamente de la realidad (de nociones como ‘verosimilitud’ o la ‘historia’) para acercarse cada vez más a lo espiritual, a la esencia artística. Los artistas se dirigen a buscar un nuevo lenguaje alejado del institucionalizado, en el que se inserta algunas de las producciones de estética surrealista que tanto habían calado en Lorca.

El último periodo de todos sería la meta a alcanzar. El arte pictórico y, en este caso, el cinematográfico alcanzan el purismo del que hablaba Apollinaire. En esta etapa el lenguaje no es el medio para contar algo, sino que el lenguaje acaba hablando sobre y para sí mismo.

La búsqueda de lo espiritual en el arte es lo que pretendían los artistas coetáneos al surgimiento de las vanguardias históricas, procurando la autonomía artística con el fin de que el arte lograra desprenderse de la realidad de un mundo en declive. Esa búsqueda no siempre desembocó en filmes completamente rupturistas, sino que en ocasiones la trama se mantuvo mediante la continuidad argumental, verosimilitud en los planos y el montaje final, pero a través de un todo que continúa desvelando una fórmula novedosa y experimental.

Este mundo cinematográfico está configurado, entre otros, por “los cómicos americanos, las películas musicalizantes y poéticas francesas, el expresionismo alemán y el

montaje soviético [que] participan o incluso conforman la vida cotidiana de muchos poetas y narradores españoles durante los años veinte” (Sánchez-Biosca 1998: 400). La enorme admiración que sintieron algunos hacia el séptimo arte provocó que formase parte de su universo literario. El cine acabó interactuando también con el resto de las ramas artísticas y en eso consiste precisamente la vanguardia, caracterizada por su dimensión interartística.

La vanguardia es, por tanto, el momento histórico en el que las artes comienzan a dialogar entre sí. Se rompen las barreras herméticas que distanciaban unas de otras y comienza a existir una relación de ósmosis artística, es decir, una búsqueda intermedial de la que sin duda participan los integrantes del Grupo Poético del 27.

Las vanguardias históricas que estaban protagonizando el arte en Europa habían ido poco a poco penetrando en España gracias a figuras como Gómez de la Serna, Guillermo de la Torre o Huidobro.⁹ Fue en este cosmos moderno en el que crecieron las figuras del 27, un grupo que desde sus inicios participó en la vanguardia, creando y forjando obras enmarcadas en unas manifestaciones que proliferaron bajo el nombre de *ismos*.¹⁰

El cine será uno de los elementos que aúnan a esta joven literatura. Ellos tienden hacia el cosmopolitismo, hacia el culturalismo y hacia lo nuevo, y por tanto no es de extrañar que en sus poemas abunden las referencias culturales. Todos ellos se habían formado en ambientes urbanos y ese interés hacia el mundo moderno permitió la inclusión del séptimo arte en su literatura.¹¹

⁹ Aunque si bien es cierto que la historiografía literaria tradicional toma como referente a Huidobro en 1918 para hablar de la penetración en España de los diferentes ismos, ya antes de su llegada se habían infiltrado en la Península por diversas vías. Por ejemplo, en 1909 hay un manifiesto futurista propiamente español: <<http://losmanifiestos.com/Proclama-futurista-a-los-espanoles-1909>>.

¹⁰ El término ‘*ismo*’ fue el nombre que en los años treinta Ramón Gómez de la Serna da a uno de sus libros, *Ismos* (1931). De la Serna fue una de las figuras esenciales y de referencia para el grupo de jóvenes del 27. Guillermo de Torre, uno de los mayores teóricos de la vanguardia, también solía emplear bastante el concepto.

¹¹ Cumple recordar en este punto que muchos de los miembros habían compartido estancia en la Residencia de Estudiantes madrileña, uno de los elementos aglutinantes de los escritores que facilitó (además de forjar relaciones de amistad, intercambio de ideas, tertulias y creación de revistas) el poder viajar al extranjero y descubrir el mundo que los rodeaba (cuyo imán sería París, uno de los puntos de encuentro de la vanguardia). El pertenecer al grupo de jóvenes universitarios, de procedencia aburguesada que se trasladan a la capital, hace que se vayan construyendo esos sellos de identidad que los identifican y analizan en conjunto.

El cine había calado en ellos gracias, sobre todo, al papel que desempeñó el cineclub en España.¹² La aparición de la idea de creación de asociaciones cinematográficas había surgido en Francia en la década de los años veinte. El objetivo de su gestación había sido proyectar cortos y películas que se alejasen del cine *mainstream* (cine con trama neor aristotélica), para reproducir en sus pantallas todas aquellas producciones experimentales y rupturistas que estaban surgiendo, en aquellos años, con el esplendor del cine vanguardista.

Los cineclubs eran, así pues, el punto de encuentro de un montón de artistas, como Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier o Jean Epstein.¹³ Allí era donde intercambiaban ideas, conocían las nuevas tendencias artísticas y se daban a conocer los nuevos cineastas que buscaban para sus producciones un tipo de cine más poético, abstracto y fuera de la 'institucionalizada' narratividad.

El Cineclub Español surge más tarde, en el diciembre del año 1928 de la mano de Ernesto Giménez Caballero y Luis Buñuel. Ellos habían escogido a la *Gaceta Literaria* como la precursora y difusora literaria de lo que allí se trataba. Además, Ramón Gómez de la Serna, una de las mayores influencias para el Grupo del 27 (vid. nota 5), fue el director de la segunda sesión del cineclub, en enero del año siguiente a su aparición.

[Cumple hacer referencia] al protagonismo de Buñuel en la actividad auspiciada por la Sociedad de Cursos y Conferencias en la Residencia de Estudiantes para crear allí un incipiente cineclub. Precisamente en la primera de estas sesiones, celebrada el 21 de mayo de 1927, se proyectó *Rien que les heures* de Alberto Cavalcanti, en la que Federico García Lorca pudo apreciar las imágenes de la vida de una gran ciudad a lo largo de un día, del alba al ocaso, desde un prisma de manifiesta crítica social e inspiración poética baudeleriana. De aquellas veladas surgirá enseguida el Cine Club Español, la respuesta en nuestro país a una iniciativa parisina de la inmediata posguerra que el propio Ricciotto

¹² Cineclub: “**Asociación** para la difusión de la cultura cinematográfica, que organiza la **proyección y comentario** de determinadas películas” (DLE). Había sido Louis Delluc, director de cine de vanguardia francés, quién había creado la palabra Cine-Club y, de hecho, fundó el primero de la historia en 1920, el “templo del nuevo arte” (Gubern 2006: 117).

¹³ “En torno a Delluc se agrupó una serie de artistas que los historiadores catalogan hoy con el nombre de *Escuela impresionista*, para distinguirlos del contemporáneo expresionismo alemán, del que les separaba su simplicidad estilística y el refinamiento de sus temas. Delluc capitaneó a este heterogéneo grupo formado por Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Abel Gance y Jean Epstein. Eran, para emplear un lenguaje actual, la «nueva ola» de los años veinte, y su confesada voluntad de vanguardia y de élite nació fatalmente, al igual que todas las vanguardias, como negación dialéctica e históricamente necesaria de un arte popular y de masas, en confusa reacción frente al cine-mercancía y al cine-alienación.” (Gubern 2006: 118).

Canudo estimuló con la creación del Club des Amis du Septième Art, Louis Delluc arropó con la publicación de *Le Journal du Ciné-Club*, y Leon Moussinac, secundado por Germaine Dulac, ratificó con la constitución en 1926 del Ciné-Club de France.

En nuestro Cine Club tuvo una participación decisiva *La Gaceta Literaria*, la revista dirigida por Giménez Caballero de la que Guillermo de Torre fue el primer secretario y en la que Luis Buñuel figuró como uno de los más asiduos colaboradores sobre materia cinematográfica (...). (Villanueva 2015: 2886)

Por tanto, el Cineclub y la *Gaceta Literaria* fueron los dos puntos de encuentro principales para que el arte cinematográfico de vanguardia, que se estaba desarrollando con gran éxito en Europa, penetrase en el ideario de la joven generación de escritores españoles. Federico García Lorca, de hecho, participó activamente en alguna de las sesiones del Cineclub español.

El artículo de Flora explica cómo el séptimo arte caló en algunas de las composiciones, así como en la vida, de algunos de los integrantes del grupo poético del 27. En su artículo se encuentran referencias a Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Rafael Alberti y Federico García Lorca. Cuatro de las cinco figuras mencionadas, Aleixandre, Salinas, Cernuda y Alberti son los artistas que se van a tratar, antes de pasar al segundo apartado, con el fin de observar cómo realmente “the cinema is one of the agglutinants of the Generation of 1927” (Morris 1990: 2).

1.2. VICENTE ALEIXANDRE (1898-1984)

Vicente Aleixandre responde a la vida arquetípica del Grupo Poético del 27: malagueño que se traslada a la capital para estudiar Comercio y Derecho, finalmente se instala en la ciudad cosmopolita donde trabaja y escribe. A pesar de no ser uno de los poetas más apegados al mundo cinematográfico, fue socio del Cineclub y en uno de sus poemas refleja el culturalismo del que se venía hablando, ese interés hacia el mundo moderno: “Cinemática”.

El poema pertenece a su primera obra poética, *Ámbito*, publicada en 1928. En ella se combinan varias de las modalidades poéticas características de esa etapa inicial, de esa fase

incipiente y formalista del Grupo del 27: *ultraísmo*, neogongorismo, purismo, etc.¹⁴ Todas ellas tienen en común la búsqueda innovadora de la imagen, siendo el corazón del poema la metáfora.

“Cinemática” (anexo II) se acerca a la idea de movimiento desde el propio título, “[r]ama de la física que estudia el movimiento prescindiendo de las fuerzas que lo producen” (DLE). Y es, precisamente, la capacidad de integrar imágenes en movimiento la que define el arte cinematográfico.

Los versos del poema envuelven al lector en una ambientación muy próxima al cine expresionista alemán:

Tubo. Calle cuesta arriba.	15
Gris de plomo. La hora, el tiempo.	
Ojos metidos, profundos,	
bajo el arco firme, negro	
Veladores del camino	
— ángulos, sombras — siniestros .	20
Te pasan ángulos — calle,	
calle, calle, calle. Tiemblos.	
Asechanzas rasan filos	
por ti Dibujan tu cuerpo	
sobre el fondo azul profundo	25
de ti misma, ya postrero. (Cernuda 1990: 90).	

El protagonismo de la película recae en los colores grises, blancos y negros muy vinculados al mundo sórdido del expresionismo del que se venía hablando, y que puede referenciar, al mismo tiempo, uno de los rasgos inherentes del antiguo mundo cinematográfico: las películas en blanco y negro.

¹⁴ “El libro inaugural de Vicente Aleixandre, *Ámbito* (1924-1927, 1928), es todavía de oscilación estilística. Conviven en él tendencias muy dispares, propias de la dispersión estética que imperaba en España en los años veinte: neogongorismo, ultraísmo, poesía pura, surrealismo incipiente y controlado...” (Duque Amusco 1990: 32)

Ilustración 1. *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene (1920)¹⁵



La escena busca el simultaneísmo propio de la vanguardia, del que el cine, por ser el arte que muestra imágenes en movimiento, es uno de los lenguajes artísticos que mejor lo llevan a cabo. Y además de reflejar literariamente una escena expresionista, se acerca también al movimiento cubista, ya que a veces el poema adopta una visión geométrica de la realidad.

“Cinematográfica” es una transferencia artística brillante, en la que se aúnan algunos de los *ismos* más importantes de la vanguardia y es, además, una composición de la que “Morris asegura que se trata del homenaje al cine mejor logrado” (Lobato 2008: 84).

1.2. PEDRO SALINAS (1891-1951)

Pedro Salinas fue uno de los poetas profesores del Grupo poético del 27, junto a Dámaso Alonso y Jorge Guillén. Él se vio fascinado por la aparición del séptimo arte en su vida y esto se reflejó en alguna de sus composiciones literarias. Sin embargo, la importancia que adquiere el cine en su obra es inferior al protagonismo indiscutible que adquiere en las piezas de otros poetas coetáneos, tales como Cernuda, Alberti o Lorca. Puede que la diferencia de edad entre

¹⁵ (*El gabinete del doctor Caligari* 1920: 00:24: 44, 00:24:46). Aleixandre hace con palabras lo que Robert Wiene logra través de la cámara. El juego con las luces y sombras es precisamente uno de los rasgos más característicos del expresionismo alemán y que desempeña el eje fundamental del poema. “*El gabinete del doctor Caligari* constituyó un éxito sin precedentes, que consiguió romper el bloqueo impuesto por los aliados al cine alemán al acabar la guerra, prestigiándolo extraordinariamente en el extranjero. Caligari fue, junto con Charlot, el primer mito universal creado por el cine y los críticos franceses acuñaron la palabra caligarismo para designar las películas alemanas tributarias de la nueva estética” (Gubern 2006: 125).

él con la del resto del grupo poético fuera uno de los motivos que lo distanciara más del séptimo arte. A pesar de esto, hay algunas piezas en las que aparecen referencias al cine, en poemas como “Far West” o “Cinematógrafo”, ambos incluidos en el *Segundo Azar*, publicado en 1929.

“Far West” (anexo III), por su parte, pretende enfatizar la capacidad del séptimo arte de crear y eternizar momentos. El poema enlaza con la idea de que el cine es el único arte capaz de dotar a una obra de movimiento, apuntada en el análisis del poema “Cinemática” de Alexandre. El cinematógrafo puede plasmar una realidad paralela, filmar el mundo y que quede para siempre grabado y conservado: “No es ya viento, es el retrato / de un viento que se murió / sin que yo le conociera” (vv. 22-24). La literatura y la pintura también tuvieron desde siempre la capacidad de eternizar un instante y contar una historia, pero su lenguaje es diferente. La pintura carece de movimiento y la literatura de imágenes visuales.

“Cinematógrafo” (anexo IV), por su parte, está dividido en dos partes antitéticas “luz” y “oscuridad”. “Luz” habla de la creación y configuración del cine, alegóricamente a través de la génesis del cosmos.¹⁶ “La tela blanca”, constantemente concurrida por Salinas a lo largo del poema, es la pantalla que encierra al mundo ficcional que se crea en una película y que había surgido como medio reproductor de la realidad.¹⁷

“Oscuridad” se corresponde con la ejecución vanguardista del cine, en la que se desprende progresivamente del fin práctico y en él domina cada vez más el elemento espiritual.¹⁸ El paso de la “luz” a la “oscuridad” se corresponde con las tres etapas kandinskyanas pictóricas asociadas en este trabajo a las del mundo cinematográfico.

Por tanto, Salinas es capaz de describir, en solo dos poemas, dos de las modalidades cinematográficas que convivieron a lo largo de los años veinte: el MRI, explicado a la

¹⁶ “La diestra de Dios se movió/ y puso en marcha la palanca... / Saltó el mundo todo entero / con su brinco primeval” (vv. 14-17).

¹⁷ “La tela rectangular / le oprimió en normas severas, / le organizó bruscamente / con dos líneas verticales, / con dos líneas horizontales. / Y el caos tomó ante los ojos / todas las formas familiares” (vv. 17-23).

¹⁸ “La luz, madre de tinieblas. / Ha vuelto la tela blanca. / Pero ya es otra; se hizo / tela maravillosa.” (vv. 59-62)

perfección en los últimos versos de “Far West”: Sí le veo, sin sentirle. / Está allí, en el mundo suyo, / viento de cine, ese viento.” (vv. 28-30), y la Vanguardia en “Cinematógrafo”, el lugar en el que el cine alcanzaría el estadio más elevado del arte puro:

Ahora, vueltas al espacio
extraterrenal,
siguen rodando hasta el día
que el destino astral las torne
a acercar al mundo puro,
la tela blanca. (Salinas 1989: 79)

75

1.3. LUIS CERNUDA (1902-1963)

Luis Cernuda fue uno de los alumnos de Pedro Salinas; cuando él ya ejercía como profesor, Luis era un joven estudiante todavía inexperto en el terreno literario. Salinas fue quien lo introdujo en lecturas que tanto admiraría y quien le abrió las puertas para viajar a Francia y conectar en profundidad con el séptimo arte.¹⁹

Utrera (2002) comienza el libro *Luis Cernuda. Recuerdo cinematográfico* con esta frase: “Cernuda fue uno de los miembros de la Generación del 27 que se sintió cautivado por el mundo del celuloide” (Lobato 2008: 87). En *Un río, un amor*, publicado en 1929, hay dos referencias bastante alusivas al mundo cinematográfico. En esta ocasión, en los poemas no se encuentran homenajes o caracterizaciones de la capacidad del cine como se había visto en Aleixandre o Salinas, sino que ahora se contempla otra manera de sentir el séptimo arte.

A Cernuda le fascinaban los dramas románticos, de hecho la temática amorosa fue un *continuum* en su obra literaria. Se sentía atraído hacia la exposición de conflictos amorosos y sexuales, por formar parte de un colectivo en conflicto entonces.²⁰ Cumple entender que a pesar de los avances progresivos que estaban empezando a emerger en la sociedad (como la mayor

¹⁹ “Salinas, entre tanto, trataba de que la universidad de Toulouse me aceptara como *lecteur d’espagnol* durante el curso próximo” (Cernuda 1971: 4).

²⁰ Por ejemplo, “[l]a rebelión radical de *Los Placeres Prohibidos* consiste en la negación de comprometer la identidad con la aceptación de las convenciones enemigas de la sociedad” (Harris 1992: 83).

presencia del mundo de la mujer: las sufragistas, las sin sombrero, etc.), la homosexualidad todavía no había sido totalmente aceptada.

Las películas, por tanto, eran capaces de mostrar realidades alternativas, fabricar sueños para un espectador que pretendía alejarse de su vida e identificarse con lo que estaba sucediendo en la pantalla. Fue una fórmula artística muy criticada por Guy Hennebelle (1975) y que sin embargo había calado en un poeta como Cernuda.

“Nevada” (anexo V) y “Sombras Blancas” (anexo VI) son dos poemas que conectan con el mundo cinematográfico que había escrito cuando estaba impartiendo sus clases como lector de español en Toulouse. Desde el propio título que Cernuda da a sus composiciones se ve la influencia de dos películas estadounidenses estrenadas poco antes de la publicación de *Un río...* Curiosamente ambas responden a la forma y estructura del modo narrativo institucionalizado, que reafirma la idea que se venía sosteniendo: el gusto de nuestro poeta por el cine *mainstream*.

En París había visto la primera película sonora, *Sombras blancas en los mares del Sur*, también me dio ocasión para el tercer poema de la colección. Aún recuerdo, cuando subía al piso segundo del cine, que creo era uno próximo a los Campos Elíseos, si no estaba en los mismos, cómo llegó hasta mí el rumor del mar, fondo de aquella cinta. Uno de los letreros de cierta película muda que vi en Toulouse me deparó esta frase para mí curiosa: En (no recuerdo el nombre de lugar que se mencionaba) los caminos de hierro tienen nombres de pájaro”, y lo usé, como en un *collage*, dentro del poemilla llamado “Nevada”. (Cernuda 1971: 5)

En el año 1927 fue cuando John Waters estrena la película *Nevada*, un western que narra una historia de persecuciones, en el que un villano desestabiliza la vida del héroe enamorado, cuyo desenlace conduce a la restauración del orden que había sido alterado y, finalmente, el amor triunfa; el western había sido un género muy en boga y de gran éxito en aquellos tiempos. *White Shadows in the South Seas* es una película dirigida por Van Dyke y Flaherty y estrenada en 1928, que envuelve al espectador, de nuevo, en un marco romántico que tanto cautivaba a Cernuda. Las dos historias conectan con el gusto de nuestro poeta por el séptimo arte.

La afición al cine hacía que me interesaran los Estados Unidos, ya que las películas norteamericanas eran las más cotizadas entonces, y la vida allá la que más cercana parecía al ideal juvenil, sonriente y atlético, que no pocos mozos se trazaban entonces. Nombre de ciudades o de Estados de aquel país dieron pretexto a algunos de mis versos. (...) (Cernuda 1971: 5).

Es curioso que sendas películas fueran adaptaciones novelísticas y recuperadas de nuevo por el mundo literario a través de la poesía. Una doble adaptación, que si en la primera fase (de la novela al cine) había una mayor fidelidad al texto original, Cernuda adaptará libremente las dos películas, haciendo de sus poemas dos nuevas creaciones y llevadas al terreno de la vanguardia, al terreno de la experimentación.

Pero su figura va más allá. Morris en *This Loving Darkness* (1980) profundiza sobre la pasión de Cernuda por el séptimo arte y comienza su apartado con una cita del poeta: “¡el cine siempre!” (112). La exclamación y el entusiasmo hacia el arte cinematográfico confirma lo que se venía diciendo, el cine realmente vivía dentro de él; una idea que se puede reafirmar con la carta que le escribe a su amigo Higinio Capote en 1929: “Higinio Capote could not have failed to sense in the impassioned brevity of that phrase a passion for the cinema that bordered on addiction” (Morris 1980: 112).

1.4. RAFAEL ALBERTI (1902-1999)

La frase que da título al presente trabajo la escribe Rafael Alberti en el último de sus poemas de *Cal y Canto*, como se apuntó en la introducción. Estamos ante una de las figuras fundamentales en cuanto a la influencia del cine en la literatura de vanguardia española. La obra que convierte a Alberti en uno de los máximos exponentes del tema a tratar es: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (Morris 2019) escrita en 1929.²¹

²¹ En algunas de sus composiciones líricas de *Cal y Canto* el tema del cine es también fundamental; por ejemplo en: “Invierno postal”, “Venus en ascensor”, “Nadadora” o “Carta Abierta”. (Alberti 2002: 56). Sin embargo, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, por la originalidad que encierra Alberti en sus poemas, es la colección que se ha destacado en este breve apartado.

La *Gaceta literaria* había ido publicando paulatinamente alguno de sus poemas dedicados a sus ‘tontos preferidos’. En la sexta edición del Cineclub, en mayo de 1929, recitó ante el público alguna de sus composiciones tan especiales.²² Él fue partícipe de la difusión cinematográfica en España, propiciada por aquellos cineclubes en los que él tanto se involucró, y por aquella revista asociada que —como se dijo— había dado a conocer alguno de los poemas de temática cinematográfica.

Yo era un tonto es un homenaje que rinde Rafael Alberti, de una manera única, a los cómicos del cine mudo de los años veinte. Para la década en la que él los concibe, era muy extraño encontrar poemas que fueran dedicados a los actores:

[a] diferencia de Alberti, esos poetas, y otros tantos, ensalzaron no la vitalidad y originalidad de los actores, sino la maravilla misma del cine (...). La mayor parte de los poemas, no muy abundantes, que se escribieron en España en homenaje a actores más bien que al cine mismo, se escribieron en los años 30 y, aunque sus autores probablemente siguieron el ejemplo de Alberti, ninguno podía competir ni con su riqueza verbal e imaginativa ni con su agudeza psicológica. (Morris 2019: 35)

Alberti se sentía fascinado por las películas en las que los cómicos del cine mudo participaban, y supo plasmar y transformar la esencia misma de sus actuaciones en palabras con las que les otorgaba voz —en un medio que ‘carecía’ de sonido— y, también, inmortalidad en el arte literario.²³

“Cita triste de Charlot” (anexo VII) es el primer poema con el que se abre la obra.²⁴ El quiasmo inaugural “Mi corbata, mis guantes / mis guantes, mi corbata” (vv. 1-2) caracteriza a

²² En noviembre de ese mismo año, dio una charla en el Lyceum club y se cuenta que: “[l]as que se ofendieron con la indumentaria del poeta, o se asustaron ante lo seis disparos de revólver con los que remató su conferencia, no comprendieron que **tanto el traje como los disparos a tontas y a locas** tan imprescindibles en los cortometrajes cómicos de Mack Sennet, **pertenecían plenamente al cine cómico**, y que Alberti, echando mano de sus elementos, iba también a reproducir algo de este espíritu” (Morris 2019: 34)

²³ *El cantor de Jazz* (1927), dirigida por Alan Crosland, fue el primer largometraje comercial con sonido sincronizado. En 1928, un año más tarde, el mismo director lleva a la gran pantalla una película íntegramente sonorizada: *Lucas de Nueva York*. Sin embargo, por las fechas en las Alberti compone los poemas, el éxito del cine mudo todavía estaba muy en boga; este fue disminuyendo progresivamente, y a partir de la década de los treinta, el cine sonoro ya protagonizaba prácticamente todo el mundo audiovisual.

²⁴ “Alberti incluyó esta poesía en la primera edición de *Cal y canto*, que publicó la Revista de Occidente, en 1929. La recitó, junto con dos más, durante la sexta sesión del Cineclub Español, que se celebró el 4 de mayo de 1929,

uno de los comediantes más famosos de todos los tiempos, Charles Chaplin. El personaje al que da vida en la ficción se llama Charlot, reconocido mundialmente por su particular forma de vestir: “mi sombrero, mi puños / mis guantes, mis zapatos” (vv. 30-31), junto a “¡Mi bastón!” (v. 29) y, sin duda, a su bigote.

Ilustración 2. Los complementos que utilizaba Charlot ²⁵



El enunciario de la situación comunicativa imaginaria es, precisamente, Charlot. Él exclama: “Mi edad, señores, 900.000 años. / ¡Oh!” (vv. 5-6). Ya desde 1929, Alberti es consciente de la importancia de su figura y de sus películas que encierran, mediante la comicidad, las facetas más oscuras del ser humano. El fenómeno y el éxito incuestionable de Charles Chaplin en la década de los veinte fue gracias a que él supo captar lo que sucedía a su alrededor y transmitirlo de una forma amena y fascinante para el espectador; por ello trascendió épocas y quedó para siempre grabado en el ideal colectivo.

“Cita triste de Charlot” introduce al lector dentro de una de las escenas más conmovedoras de la película de *La quimera del oro* (1925). En un pueblo de Alaska, el personaje espera a “la coquetona Georgia [de la que él se había enamorado] y a sus amigas, quienes tomaron a la ligera su promesa de cenar con él durante la Nochevieja” (Morris 2019:

y la volvió a publicar, sin la dedicatoria y bajo el título de *Yo era un tonto...*, en el número 64 de *La Gaceta literaria*, con fecha del 15 de agosto del mismo año” (Morris 2019: 161).

²⁵ Las imágenes fueron capturadas en el museo suizo: *Chaplin's World*, y que, a su vez, fueron digitalizadas y actualmente se encuentran disponibles en la web: <https://www.cultura.gob.ar/charles-chaplin-de-charlot-a-candilejas-una-vida-entre-la-comedia-y-la-8933/> [Consultado 6/6/2020]

161).²⁶ Ellas nunca aparecen, “lo más triste, caballero, un reloj: / las 11, las 12, la 1, las 2.” (vv. 11-12).

Charlot era el fiel trasunto del antihéroe: era torpe, cobarde, ingenuo, etc., de manera que el público, además de reírse con sus cómicas y desastrosas acciones, sentía una enorme empatía hacia su personaje. Alberti escoge esa escena como denuncia hacia las ideas estereotipadas y bastante anticuadas de cómo debía ser la virilidad y masculinidad en aquellos tiempos, como Jack el ‘mujeriego’.

Los versos del enunciado lírico evocan imágenes visuales de películas protagonizadas (y dirigidas) por el actor; introduce al lector en un cosmos bastante alejado de la típica comicidad que envolvía los films, para transmitir la esencia y el trasfondo real de los mismos. Esta misma idea es la que subyace en otras de sus composiciones poéticas como: “Harold Lloyd, estudiante”, “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca”.²⁷

[g]rouped under the self-deprecatory title *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), these and kindred poems may delude the unwary into thinking that his attitude to the comic heroes he called 'angels of flesh and blood' was a zany and frivolous as the antics of those who caught this imagination and aroused his affection. However, there is a **deep vein of seriousness underlying the verbal buffoonery of his poems**; their latent gravity reflects Alberti's growing disillusion and aggressiveness as he found in films (...): visual confirmation of his increasing hostility to the Catholic church, the middle class, and the aristocracy. (Morris 1980: 80).

²⁶ Era alguno de aquellos lugares del lejano norte que habían surgido ‘de la noche a la mañana’ durante la carrera en la busca del oro.

²⁷ “On May 1929 he recited during the sixth sesión of the Cineclun his poems in homenaje to Chaplin, Lloyd, and Keaton” (Morris 1980: 80).

2. EL VIAJE A NUEVA YORK DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Federico García Lorca es uno de los escritores de la Generación del 27 que más difusión y éxito (incluso *post mortem*) alcanzó. La originalidad de su teatro y de su poesía hizo que ascendiera a un eslabón superior y que lograra penetrar en la heterogénea alma de todos sus lectores. Es una figura cuya muerte hizo que se dignificara todavía más su imagen: fue asesinado con tan solo treinta y ocho años a manos del bando nacional durante el último periodo de la Segunda República, lo que pasaría a la historia por encabezar el inicio de la Guerra Civil española (1936-1939).

Su vida sería la viva imagen del cambio cultural del que se venía hablando. Tenía una personalidad cosmopolita y disfrutaba aprendiendo de las oportunidades que la vida le ofrecía. Era un amante del mundo, de la literatura y la cultura, y por tanto, no es de extrañar que el cine fuera parte de su aprendizaje y de la cultura adquirida.

De todos los seres vivos que he conocido, Federico es el primero. No hablo ni de su teatro ni de su poesía, hablo de él. La obra maestra era él. Me parece, incluso, difícil encontrar alguien semejante. Ya se pusiera al piano para interpretar a Chopin, ya improvisara una pantomima o una breve escena teatral, era irresistible. Podía leer cualquier cosa, y la belleza brotaba siempre de sus labios. Tenía pasión, alegría juventud. Era como una llama (Buñuel 1995: 154-155).

Esa alegría, esa juventud y esa pasión artística hizo que nunca ocultara a su público la pasión hacia el séptimo arte. Él “advertised his interest in the cinema as openly as Alberti” (Morris 1980: 121); por lo que no es de extrañar que en sus intervenciones en el cineclub manifestara su indudable apego hacia el cine o que en sus piezas literarias emplease un lenguaje muy próximo al cinematográfico.²⁸

En la obra de este poeta y dramaturgo se pueden rastrear infinitas técnicas adaptadas de forma original y novedosa, desde multitud de composiciones en su *Poeta en Nueva York* hasta

²⁸ “His recital of two poems —‘Oda a Salvador Dalí’ and ‘Romance de Tamar y Amnón’— during the ‘Intermedio oral’ of the fifth session of the Cineclub in April 1929 illustrates once more the Cineclub’s magnetic ability to foster in writers an enthusiasm for the cinema” (Morris 1980: 121).

en sus obras teatrales más famosas. El drama de *La casa de Bernarda Alba* tiene la “intención de un documental fotográfico” (Morris 1980: 121). *El público* es una pieza dramática en la que el séptimo arte había influido enormemente. Además, escribió un libro de viajes, *El paseo de Buster Keaton*, y un guion cinematográfico, *Viaje a la luna*. Ambas obras están cargadas de metáforas oníricas, procedimientos analógicos, sinestesias que hacen de sus dos composiciones dos excelentes manifestaciones del surrealismo en España.

Poeta en Nueva York, *Viaje a la luna* y *El público* son los tres textos que Lorca compone cuando viaja a Nueva York. Las tres obras, que se analizarán aquí, fueron publicadas en su integridad solo después de la muerte del autor. Las escribe como poeta, la primera, luego como cineasta, la segunda, y por fin, la última, como dramaturgo. Curiosamente la poesía, la cinematografía y la dramaturgia se interrelacionan en las tres obras para crear tres piezas plenamente intermediales, en las el séptimo arte envuelto en una estética surrealista será el foco principal de estudio.

De muy pocos autores se puede decir con tan rigurosa propiedad como de Federico García Lorca que la parte de su obra publicada póstumamente es imprescindible para comprender todas las facetas de su cambiante creación. Su vida y su carrera prematuramente truncadas, sus particulares hábitos de escritura y su falta de urgencia en dar sus obras a la imprenta han traído como consecuencia una larga y laboriosa empresa de recuperación de lo inédito y hasta de lo perdido. Alguna de esas piezas rescatadas nos han permitido leer y también ver una escena de un García Lorca diferente del que fue popular entre sus coetáneos. (Monegal 2017: 9).

Y fue precisamente esta vertiente desconocida hasta hace poco por la crítica literaria, la que compete a esta investigación, que pretende ofrecer, a su vez, una perspectiva y un análisis intermedial.

El contexto histórico, la evolución artística del surrealismo y el estreno de *Un Chien Andalou* intervienen de manera indirecta en la producción. Lorca viaja a Nueva York en 1929 y en octubre de ese mismo año vive el crack de Wall Street, conocido como el ‘martes negro’. La caída de la bolsa de valores neoyorquina desencadenó la mayor depresión económica que se

había vivido hasta la actualidad. Por tanto, la pobreza y las injusticias sociales se incrementan y adquieren un protagonismo indiscutible en las piezas del autor.

Con respecto al surrealismo, en diciembre de 1929 aparece el *Second Manifeste du Surréalisme*. Breton establece “que la actividad surrealista no estaba anclada en el pasado sino en un presente y en un futuro que se encontraba en plena construcción” (Aznar Almazán, García Hernández y Nieto Yusta 2011: 249). El surrealismo adquiere, así pues, un compromiso político-intelectual inherente a este, con el que Lorca construye sus discursos, de forma que en ellos se encuentra esa crítica feroz al sistema de valores vigente.

Pero lo más vivo del cine vanguardista de los años veinte nació de la orgía surrealista que prendió en Europa como reguero de pólvora tras el célebre manifiesto de André Breton (1924). Torbellino emancipador parido de las entrañas del dadaísmo, arremetió con violencia contra los convencionales cánones establecidos, para retornar a la pureza del «automatismo psíquico» y a las motivaciones irracionales del subconsciente. La «escritura automática», desconectadas las riendas de la voluntad, será el método expresivo predilecto de los nuevos poetas, que realizarán su revolución estética a través de los senderos del humor, el horror, la paradoja, el erotismo, el sueño y la locura. No es raro que la fiebre surrealista contagiase al cine, pues, como ha explicado Buñuel, es «el mecanismo que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño». Y el sueño es, no hay que olvidarlo, la forma más pura de automatismo psíquico. Pero este automatismo irreflexivo de los surrealistas es lo que menos se parece a la laboriosa y prolongada elaboración de una película: ésta será, precisamente, la mayor paradoja del cine surrealista que va a nacer. (Gubern 2006: 146)

Pero lo que pudo ser el mayor detonante de la obra americana y surrealista de Lorca fue el estreno en ese mismo año con gran éxito de *Un chien andalou* en el Studio des Ursulines de París el 6 de junio (Villanueva 2015: 2859). El gran eco que alcanzó pudo haber sido determinante en la gestación de su obra neoyorkina.

2.1 POETA EN NUEVA YORK (1929-1930)

Poeta en Nueva York es el poemario que Lorca compone durante su estancia en Estados Unidos. Las grandes ciudades norteamericanas eran las que por aquel entonces seducían y fascinaban a los jóvenes poetas del 27. Recordemos las palabras de Cernuda:

No se olvide, por otra parte, que los países “artísticos”, como Italia, habían caído en descrédito entre muchos de nosotros, descrédito en parte atribuible a los viejos desplantes esteticistas de d’Annunzio y a los otros políticos, más recientes en fecha, del Duce. Sin embargo, una de las cosas cuya falta hoy más me lamento en mi vida es no haber conocido Italia en mi juventud. **Mas eran las grandes ciudades modernas las que entonces nos atraían** (1970: 376).

“La aurora” (anexo VIII) es uno de los poemas lorquianos que coloca al espectador en ese cosmos neoyorquino. La destrucción, la soledad y la ausencia conformarán la triada de sensaciones que subyacen en la composición. La plasticidad y la visualidad que envuelve la pieza enlaza perfectamente con el momento intermedial que vive el mundo artístico, y que, sin duda, Lorca experimenta.

Según todos los testimonios, incluido el de su editor, José Bergamín, Lorca habría llegado a concebir el libro, tras muchas vueltas e incidencias, como un conjunto de textos poéticos acompañados de unos pocos dibujos y de un conjunto mucho mayor de fotografías tomadas de aquí y de allá. (...)

[L]as fotos escogidas por Lorca eran en buena parte postales turísticas (algunas “muy bonitas”), y solo en un par de casos, *collages* o fotomontajes. (...).

Las fotografías dialogan o incluso discuten con el texto, lo desmienten o desnudan. (Caparrós Esperante 2018: 373, 375).

Esa capacidad literaria de aunar elementos de otras disciplinas y fundirlas en una sola composición, hizo que Lorca quisiera ir un paso más allá y jugar con todos los recursos que el arte pudiera dar de sí. Si realmente al lado de los versos se pudieran observar esas imágenes turísticas, reforzarían el potencial del poema; aparecerían como un recurso antitético: detrás de la apariencia utópica de la imagen, se escondería la realidad desmitificada y deshumanizada narrada a través de las palabras. “Él se distancia en todo momento de la visión tópica de la ciudad que ya por entonces se prodigaba en el cine o las revistas ilustradas” (Caparrós Esperante 2018: 376) y que paradójicamente habían calado en Cernuda.

Desde el primer verso de la “Aurora” rompe con el horizonte de expectativas. Si el título parecía introducir el bello momento del amanecer, con luces rosadas, anaranjadas y amarillentas, Lorca inmediatamente lo ubica dentro de una imaginería cromática protagonizada

por los colores grises y negros; un mundo insensible muy próximo a las imágenes tétricas, lúgubres y sombrías del cine expresionista alemán.

La ciudad de Nueva York es reducida a simples líneas, en la que la propia aurora humanizada (paradoja de un poema que trata de la deshumanización) gime porque lucha por aparecer en un lugar que niega cualquier atisbo de esperanza, es decir, el lugar niega la aparición de cualquier luz que no dé a entender la oscuridad. La negrura advierte del desamparo, de la marginación y la fragilidad de las personas que se ven empequeñecidas y atrapadas en la inmensidad industrializada de la ciudad.

El anhelo de ese paraíso perdido (“no habrá paraísos ni amores deshojados”, v. 14), aparece en el poema y conecta precisamente con el film *L'invitation au voyage* (1927) de Germaine Dulac; ella había llevado al mundo del cine un poema de Baudelaire que hablaba del “lujo, la calma y la voluptuosidad”.²⁹

Lorca y Dulac, él en poesía y ella en cine, exponen ante los ojos del espectador/lector la rutinaria e insulsa vida de las personas en esta nueva era. El motivo del paraíso es un tema muy recurrido por la vanguardia que lo envuelve todo en un mundo desesperanzado. Lorca emplea imágenes visuales, parecidas a las que una cámara cinematográfica filmaría y que conectan con esas metáforas que Dulac mostraba en su película mediante el peculiar lenguaje del cine.³⁰

García Lorca descubre en Nueva York toda la fuerza de ese elemento clave de la modernidad que son las imágenes visuales, sean las del cine, sean las de la fotografía. Ellas lo invaden todo: las calles con los grandes anuncios, la noche con los destellos luminosos de Broadway, el cine que nos absorbe y se infiltra en nuestras pupilas hasta modificar

²⁹ No se puede profundizar en esto, pero la pieza de Dulac se considera una de las primeras producciones cinematográficas feministas. Ella expone ante los ojos del espectador la necesidad del “lujo, la calma y la voluptuosidad” para una mujer del siglo XX. La protagonista se ve atrapada en su insulsa y rutinaria vida: mientras observa cómo su marido sale y regresa constantemente del trabajo, ella se ve abocada a ser la perfecta encarnación decimonónica del “ángel del hogar”. De esa necesidad de libertad, se va un día a escondidas de casa y encuentra en un bar todo lo que Baudelaire había expuesto en su poema. Y allí, en ese escondite, ella se enamora perdidamente y se da la oportunidad de sentir, desear y soñar.

³⁰ Lorca, probablemente, no habría conocido las películas de Dulac. Sería adecuado hablar, entonces, de un posible caso de poligénesis. Esto es, la poligénesis entendida “como explicación del paralelismo y de la semejanza: el origen plural del mismo elemento debido no al parentesco, sino a una igualdad de circunstancias concomitantes.” (Cristóbal López 2005: 36).

nuestro vestir y nuestro comportamiento, la prensa ilustrada, los aviones con sus mensajes alados... (Caparrós Esperante 2018: 389).

El juego de imágenes surrealistas muy próximas al arte en movimiento, con gran plasticidad, hacen que el *leitmotiv* de “Aurora” se extienda por el resto de su poemario, como “Niña ahogada en el pozo” (anexo IX). En este poema su autor conjuga la tradición y la vanguardia, una tendencia característica del *avant-garde* español.

El estribillo es el recurso reiterativo que emana de la lírica popular a través del cual se pretende transmitir la idea del agua “que no desemboca” (vv. 5, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28 y 32). La imagen se complementa con la del propio título para evocar al lector una sensación de angustia al saber que una niña ha muerto atrapada en un lugar sombrío, lúgubre y completamente sola. El poema es el trasunto de la ‘modernidad’ en la que Lorca se enmarca.

El paréntesis introductorio se hace fundamental para la comprensión del significado poético: “Granada y Newburg”. Estados Unidos vuelve a protagonizar los versos del poema, y al lado de la localidad americana, la voz poética apunta a la sureña ciudad española de Granada. Aparece, de nuevo, un Lorca desesperanzado que pretende llamar la atención del lector. ¿En dónde está la niña ahogada, Newburg o Granada? No hay una respuesta unívoca, de manera que ‘cualquiera’ podría ser la mejor respuesta.

Las dos ciudades son alegorías de la soledad. El individuo en el siglo XX se ve empequeñecido por el crecimiento desmesurado de las ciudades, lo que provocó que las personas sufrieran el proceso llamado ‘deshumanizador’. Esto último significa que el ser humano deja de sentir empatía, solidaridad, afecto hacia los demás y pasa a convertirse en un ser ególatra, individualista e indiferente hacia todo lo que le rodea.

En “Aurora” Lorca “divided itself into two categories: the oppressed, such as workers, negroes, and abandoned children, and the oppressors, such as millionaires.” (Morris 1980: 127). Aquí, la niña ahogada referencia a la clase oprimida que carece de interés social, de hecho las

mujeres y los niños son las figuras que desempeñan un papel crucial dentro de la obra lorquiana. El protagonismo de la violencia que ejerce la sociedad a la clase oprimida, junto a la violencia verbal que se encuentra a lo largo del poema, Lorca logra desidealizar la casi utópica época de los ‘felices años 20’, que ya estaba empezando a quebrantarse con la irrupción de la *Gran Depresión* de 1929.

Por tanto, en España y Estados Unidos, en los países eurocéntricos y norteamericanos en general, existen ciudades en las que habitan multitud de ‘niñas ahogadas en un pozo’; es decir, la gran parte de las personas que viven allí, representan la opresión y la soledad, fruto de un mundo hiperindividualista y desigualitario que el siglo XX había traído consigo.

Ilustración 3. *Metrópolis* de Fritz Lang (1927) ³¹



The poems of *Poeta en Nueva York* are the concrete product of that stimulus and the expression of his sense of outrage in a city that acquired for him all the features of a hell on earth. Lorca's New York is as cold and soulless as Lang's Metropolis. There is a strong similarity of urban landscaping between Lang's sets (...) and Lorca's images (...). There is also a precise parallel between the visions which the director and the poet expressed of men dehumanized by and enslaved to soulless toil. The aseptic modern buildings and elevated railways of Metropolis are maintained by an army of robot-like workers condemned to perpetual toil in subterranean gloom. The inhabitants of New York, according to Lorca, are no freer than Lang's slaves as they shuffle insensibly to their labours (Morris 1980: 126).

³¹ (*Metrópolis* 1927: 00:18:03). Morris (1980) compara las imágenes que subyacen en *Poeta en Nueva York* (1929-1930) de Lorca con las de la distópica película de *Metrópolis* de Lang. La imagen 2 de este estudio pretende ilustrar cómo efectivamente la imaginaria lorquiana puede relacionarse con la del filme del director austríaco. Esta ejemplifica el crecimiento desmesurado de las ciudades en la época moderna, pues las personas parecen diminutas hormigas al lado de enormes rascacielos.

La pretensión de plasmar la frustración de un mundo desmesurado y deshumanizado mediante imágenes con cierto carácter cinematográfico, hizo que eclosionara un proyecto fílmico: el guion de *Viaje a la luna*. “Many similar sequences of images in *Poeta en Nueva York* demonstrate the intimate connection in Lorca between the poet and the potential filmmaker” (Morris 1980: 134).

2.2. EL GUION CINEMATográfico: VIAJE A LA LUNA (1929-1930)

La fórmula neopopular que había llevado a Lorca a alcanzar el esplendor literario, con su *Romancero Gitano* (1926), llega a su fin en 1929. El surrealismo comenzaba a protagonizar la vida de casi todos los poetas del Grupo del 27, gracias, sin duda, al enorme papel que desempeñó Luis Buñuel como difusor cultural.³²

Buñuel se convirtió, así, en el primer español reconocido universalmente como el cineasta más representativo del surrealismo (Zimbacca [comp.], 2012), pero su papel como agente de intermediación entre el cine internacional, que tenía en París su principal foro de resonancia, y las jóvenes vanguardias que pululaban por Madrid fue mucho más amplio.

A él se debe, sin duda, parte del interés que suscitan en nuestro país las ideas acerca de cine y poesía expuestas por su maestro Jean Epstein en sus ensayos teóricos, que tan bien demuestra conocer, asimismo, Guillermo de Torre, como hemos apuntado ya, pero que a la vez tanto influyeron en Federico García Lorca, según ha estudiado Jorge Urrutia (2002).

Esa influencia está explícita en dos de las conferencias de Federico más relevantes para el conocimiento de su evolución poética, «Imaginación, inspiración, evasión», leída por primera vez en Granada en 1928, y la muy conocida «La imagen poética de don Luis de Góngora» que Lorca también presentó por primera vez en su ciudad natal en febrero de 1925 y luego repitió en la Residencia un año después. (Villanueva 2015: 2878)

Antes de emprender el viaje que marcaría su obra para siempre, decidió leer el último de sus proyectos a Luis Buñuel y Salvador Dalí, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Ellos le aseguraron que esa obra no respondía a los parámetros que la nueva corriente “de moda” exigía. “Precisamente, el 8 de diciembre de 1929, cuando Lorca reside ya en Nueva

³² “Frente al Góngora-muro de contención, Buñuel lucha desde París con todas sus fuerzas por abrir los ojos a sus compañeros de la Residencia, remitiéndoles cartas en que explica cómo se accede a la escritura automática, enviándoles revistas y conferencias, dándoles cuenta de toda novedad aprovechable y tratando, en suma, de sacarles de lo que para él (situado en pleno corazón de las vanguardias europeas) no pasa de ser un cierto provincianismo” (Sánchez Vidal 1982: 130).

York, se produce el estreno madrileño (el barcelonés había sido ya en octubre, en la cuarta «Sesión Mirador») de *Un chien andalou*, en el transcurso de la sesión octava del Cine Club Español” (Villanueva 2015: 2982). El éxito que alcanzó el film hizo que Lorca decidiese adscribirse al *ismo* que al público parisino y español había atrapado, y que negaba por momentos acercarse (García Posada 1989: 7-9).

Méliès en 1902 había estrenado *Le Voyage dans la Lune*, un motivo cinematográfico que Lorca retoma casi treinta años más tarde. El director francés había intentado buscar un lenguaje propio para el cine desde el Modo de Reproducción Primitivo (MRP), que tenía como trasfondo la obra literaria de Julio Verne, *De la tierra a la luna*. Con la eclosión vanguardista, Lorca aparece para desprenderse del lenguaje que había sido institucionalizado en 1915 (MRI), y encuentra la parte más “espiritual” del “viaje a la luna”.

Desde el satélite lunar, la voz poética —cinematográfica si hubiese sido llevada al cine— observa la insulsa vida de las personas, cada vez más alejadas entre sí e inmersas en un mundo desmesurado. El individuo se siente empequeñecido al lado de esas ciudades en constante crecimiento; y él parte, precisamente desde el sentimiento de frustración y nostalgia para forjar su montaje final.

Las 72 secuencias que aparecen en su guion no cuentan una historia pues son imágenes interrelacionadas por sensaciones y sentimientos, que en ocasiones remiten a colores, formas, palabras, lugares o partes del cuerpo. Todas ellas envían un mensaje bastante desesperanzado y preocupado por la sociedad actual.

(...) the techniques Lorca chose to connect and represent them show how much respected and duplicated Buñuel's **refusal to impose on his scenes an easily apprehended narrative and chronological order**. His desire to **compose a mentally disconcerting montage of images** is seen in the techniques to which he resorted; a mind conditioned to sense and sequence will find it difficult to plot a course through seventy-eight scenes with contain thirteen cases of double exposure, eighteen fades, two dissolves, and one spectacular shot, reminiscent of Lumière's pioneering film of an express train racing towards audience, of a 'triple double exposure of fast trains'. (Morris 1980: 127)

El cromatismo con el que juega Lorca es esencial en su guion: blancos, grises y negros, que no dejan de recordar al protagonismo de los mismos motivos en la “Aurora”. El lector está de nuevo de visita en Nueva York, “vista de Broadway” (García Lorca 1998: 60), y cabe preguntarse: ¿dónde está el *American dream* que tanto exhiben las películas hollywoodienses? En Lorca la imagen utópica se disuelve y se observa lo que esconde ese mundo de “ensueño”.

La violencia se apodera de las escenas y la figura femenina, que tanto protagonismo tendrá en sus obras teatrales más aplaudidas, será uno de los focos esenciales de la producción: “la muchacha se defiende del muchacho, y éste con gran furia le da otro beso profundo” (García Lorca 1998: 74). La escena 61 es una de las secuencias en las que la violencia está presente. En este caso, la figura indefensa de la mujer parece querer desprenderse, sin éxito, de un hombre que la fuerza.

No hay psicología ni profundidad en los personajes, solo son imágenes sueltas y crueles, en las que la muerte y los crímenes están vigentes en casi todo momento. La luna, el sexo, la violencia, la muerte, la noche, encierran ese auxilio y ese “socorro” (García Lorca 1998: 60, 62) que nadie escucha porque todos están muy preocupados en continuar con sus rutinarias e insulsas vidas.

Es en la ciudad donde se cometen las grandes atrocidades (violencia de género, el maltrato infantil y animal), y es, precisamente, la luna, la única testigo de todas ellas: “de los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta y de la cabeza muerta **un cielo con luna**” (García Lorca 1998: 63). Por tanto, la noche se convierte en el escenario ideal para cometer los crímenes.

Además de la figura femenina, el autor también recurre a los niños. En la secuencia 19 aparecen “dos niños que avanzan cantando **con los ojos cerrados**” (García Lorca 1998: 63), seguramente por miedo a abrirlos y ver lo que está sucediendo a su alrededor. Lorca siempre tuvo la preocupación de mostrar en sus composiciones las almas más desprotegidas por el

sistema, como se apuntó más arriba: el mundo gitano (*Romancero gitano*), las mujeres (*La casa de Bernarda Alba*) o los niños (como en “Niña ahogada en el pozo”).

[B]y presenting in three separate scenes 'a little boy who is crying' (scene 11), the same boy beaten by a woman (scene 12), and the boy caught by the neck by a man who 'stops up his mouth with the harlequin suit' (scene 26), Lorca **focused on individual cases of child-abuse** documented in *Poeta en Nueva York* by such collective phrases as the 'abandonados niños' ('abandoned children') inserted in 'La aurora'. (Morris 1980: 128)

Ilustración 4. "Negro quemado" ³³



La fragilidad del ser humano se ve envuelta en una estética visual arlequinada, en la que los cuadros y rombos tendrán una función constante y esencial a lo largo del guion.³⁴ La comedia humana y lo absurdo de la vida protagonizan las secuencias del *Viaje a la Luna* con la aparición del traje de arlequín, tan famoso en las pinturas de Picasso o de Juan Gris. La vanguardia había tenido una clara tendencia en exprimir esta figura que se había popularizado en el siglo XVI con la Comedia dell'Arte, y a la que Lorca no dudó en recurrir. Él logra a través de la geometrización y de la representación de este personaje unir violencia e ironía con un fin ilustrativo: el ser humano está formado por un *maremágnum* de contradicciones.

³³ El título de esta fotografía era una de las que probablemente Lorca quisiera añadir en su *Poeta en Nueva York*. Desde el propio nombre que le daba a la posible imagen “apunta con gran probabilidad a las fotos del linchamiento de Will Brown, sucedido en el motín racista de 1919 (...). En alguna otra, se observa a un niño sonriente mirando con curiosidad la trágica contorsión de la víctima entre las llamas.” (Caparrós Esperante 2018: 380). Y es precisamente esta imagen en la que aparece un niño presenciando tal atrocidad. La fotografía se puede encontrar en el siguiente enlace: http://www.wikiwand.com/en/Omaha_race_riot_of_1919 [Consultado 20/04/2020].

³⁴ La visión geométrica parece homenajear a la estética cubista; que de hecho ya había aparecido en *Un perro andaluz*, pero en su caso, en vez de los rombos y cuadrados, Buñuel se había obsesionado con las líneas.

A lo largo de su guion hay multitud de referencias y alusiones a la deshumanización e insensibilidad que protagonizan cada vez más la vida de las personas. La gente habitaba en un cosmos en el que se había creído firmemente desde la llegada de la era ilustrada que el mundo iba dirigido hacia un próspero y espléndido fin. Este ideal se vio truncado con la aparición de la Primera Guerra Mundial en 1914 y posteriormente se volvió todavía más obsoleto cuando los ascensos de los fascismos en Europa llevaron al mundo hacia la Segunda Gran Guerra. Todo esto sumado al *crack* de la bolsa de Nueva York, que Lorca vivió en primera persona, hizo que su arte se volviera más duro y paradójicamente más realista a través de la estética de lo absurdo.

Por tanto, Lorca para visibilizar su descontento social describe a sus personajes vomitando en varias ocasiones. Esto podría simbolizar el aborrecimiento que sienten las personas hacia el mundo en declive en el que viven.³⁵ La acción de devolver recuerda a un poema enmarcado en *Poeta en Nueva York*, “Paisaje de la multitud que vomita” (anexo X): “yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita” (vv. 36 y 37).

La luna, la rana, el cementerio, los niños abandonados, las mujeres desamparadas, la violencia verbal, la sexualidad, etc., son elementos que protagonizan su proyecto cinematográfico y que ya habían estado presentes en ese mismo poema (Monegal 1994: 5-55). Morris apunta que “Lorca turned to his own poems for much of the action and many of the incidents he includes in his screenplay” (1980: 127); por lo que la imaginería de la poesía neoyorkina reaparece en su guion.

Pero además de las *autotrasferencias* artísticas, resulta imposible comprenderlo sin saber que se integra en una suerte de intercambio. *Viaje* pretende ser una respuesta a la película que habían estrenado Buñuel y Dalí en 1929, *Un chien andalou*.³⁶

³⁵ En secuencia 18 aparece por primera vez, “una cabeza que **vomita**” (García Lorca 1998: 63); en la secuencia 33, “mujer que **vomita**” (1998: 67); en la 55, “aparece una cabeza que **vomita**. Y en seguida toda la gente del bar que **vomita**” (1998: 73); y, finalmente en la 56 “se disuelve sobre un ascensor donde un negrito **vomita**” (1998: 73)

³⁶ Se debe puntualizar que se desconoce todavía si Federico García Lorca vio la película, pues se encontraba en Nueva York en aquel momento.

La violencia es el *leitmotiv* que se repite, de manera y de formas diferentes, una y otra vez a lo largo de *Viaje a la Luna* y *Un chien*. El campo de la imaginería lorquiana y de Buñuel está conformado por imágenes que evocan: 1) a la luna, 2) a la sexualidad envuelta en un aura perturbadora, 3) al mundo animal, sobre todo, al de los insectos y 4) a la muerte y putrefacción.

En primer lugar, la simbología lunar es una constante en ambas piezas. La luna ya había protagonizado una las imágenes más violentas de *Un chien*, considerada una de las secuencias más famosas: la navaja que corta el ojo de una joven (00:00:55-00:02:07). Esta imagen se ve interrumpida por un plano general que enfoca a la luna llena. La primera parte (00:00:00-00:02:09), en la que está inserta la imagen cliché, es muy similar a la escena 45 de Lorca:

Ya en la calle nocturna hay tres tipos con gabanes que dan muestras de frío. Llevan los cuellos subidos. Uno mira a la luna hacia arriba levantando la cabeza y aparece la luna en la pantalla, otro mira la luna y aparece una cabeza de pájaro en gran plano a la cual se estruja el cuello hasta que muera ante el objetivo, el tercero mira la luna y aparece en pantalla la luna dibujada sobre el fondo blanco que se disuelve sobre un sexo y el sexo en la boca que grita. (García Lorca 1998: 70)

Ilustración 5. La presencia lunar en "il etait une fois" de *Un chien andalou*³⁷



Lorca imita el record de mirada de Buñuel, conjugándolo con una escena bastante inquietante: un pájaro que muere asfixiado cuando un hombre le aprieta el cuello con fuerza. Los dos ‘autores’ buscan jugar con el espectador poniendo ante sus ojos imágenes que producen cierto rechazo. Son secuencias que nadie espera encontrarse en el cine hollywoodiense, es decir,

³⁷ Las imágenes que se extraen en este apartado, son capturas de la película de Buñuel y Dalí. *Un chien andalou* está dividido en cinco partes: “il etait une fois”, “huit ans apres”, “vers trois heures du matin”, “seize ans avant” y, finalmente, “au printemps”. La primera es la secuencia filmica a la que se está haciendo referencia con este collage, (*Un perro andaluz* 2005: 00:01:47-00:02:07).

dentro del cine más comercial, pero que, sin embargo, se incluyen dentro del cine experimental para generar todo tipo de sensaciones y alcanzar esa ‘obra de arte’ o ‘el arte más puro’ tan ansiado por los vanguardistas.

Las fuentes en las que se inspira el film son las de la poesía, liberada del lastre de la razón, de la tradición y de la moral. Su propósito, provocar en el espectador **reacciones instintivas de atracción o de repulsión**. La experiencia ha demostrado que este objetivo fue plenamente conseguido (Buñuel 2009: 31).

La luna, evocada de esta forma, recuerda a las leyendas de licantrópía. Los individuos de *Un chien* o el guion del *Viaje* se transforman en monstruos cuando alzan sus miradas al cielo nocturno, al igual que los hombres lobo cuando aparece la luna llena. La psicopatía, por tanto, se asocia a la presencia lunar que desencadena la parte más violenta del ser humano. Primero Buñuel y después Lorca recuperan ese motivo literario y legendario tan manido, para incluirlo en sus dos producciones surrealistas como símbolo de uno de los grandes problemas del hombre.

En segundo lugar, la obsesión por la sexualidad está vigente en las dos piezas. Como se había apuntado antes, Lorca en la escena 61 describe a una joven que se defiende de un hombre que intenta forzarla. Este mismo motivo lo había llevado a la gran pantalla Buñuel hacia el desenlace de la segunda parte de su film.

En “huit ans apres” (00:02:09) el ciclista ve a través de la ventana la escena de la mano amputada en medio de la calle (00:06:01-00:08:28). Esa imagen excita al joven y comienza a mirar de forma bastante enfermiza a la chica que le había acogido en su piso.

Ilustración 6. La violencia sexual en *Un chien andalou* ³⁸



El plano americano de la primera fotografía y el plano detalle contrapicado, con el que se concede poder al personaje, agudizan la expresión del lenguaje del cine y ayudan a enfatizar el clima de perversión sexual. Sin embargo, el guion de Lorca, al no haberse llevado a la gran pantalla por él, no se puede analizar de esta forma. *Viaje a la luna* continúa siendo un anhelo cinematográfico que solo puede ser estudiado desde una perspectiva literaria.

“La muchacha se defiende del muchacho, y éste con gran furia le da otro beso profundo y pone los dedos pulgares sobre los ojos como para hundir los dedos en ellos.” (García Lorca 1998: 74). La fuerza cinematográfica que desempeñaría la imagen de los dedos que aprietan con fuerza los ojos, podría ser equiparable a la imagen de la navaja. La diferencia entre ambas, es que una consiguió ser un icono del cine por haber sido rodada, y la otra quedó en un “simple” proyecto cinematográfico.³⁹

Parece que el nuevo medio artístico, remedia (‘remodela’) las formas precedentes (Bolet y Gusin 1999).⁴⁰ Lorca no consigue ocupar el lugar central en la historia del cine que sí ocupa *Un chien andalou*. El propio canon artístico es el que otorga una naturaleza superior, en esta ocasión, al cine. Esta idea parece haberla compartido el propio Buñuel:

Creo que el cine ejerce cierto poder hipnótico en el espectador. No hay más que mirar a la gente cuando sale a la calle, después de ver una película: callados, cabizbajos, ausentes.

³⁸ (*Un perro andaluz* 2005: 00:09:07)

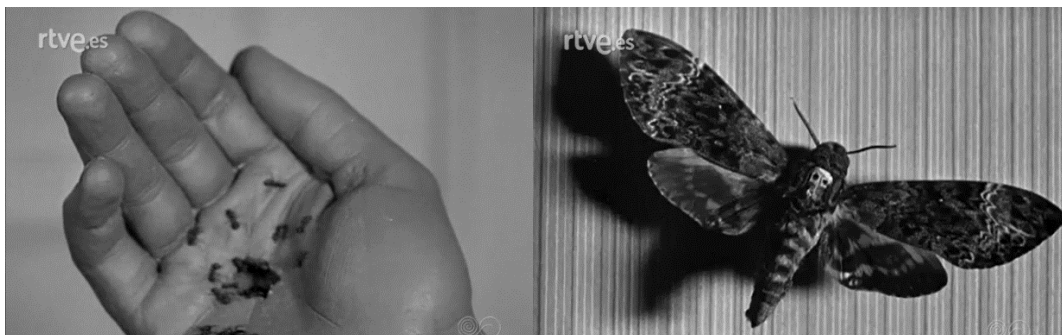
³⁹ “El germen de *Un chien andalou* estaba, sin duda, en *El perro andaluz* poemario que concibió el aragonés en sus primeros coqueteos artísticos algunos años antes de emprender la filmación.” (González Ángel 2017: 87)

⁴⁰ Remediación es un concepto que Bolter y Grusin (1999) profundizan en su artículo. Ellos entienden que a lo largo de la historia siempre aparecieron nuevas formas artísticas que superaron, es decir, ‘remediaban’ a las anteriores. El cine, por tanto, remediaría (‘superaría’) a la literatura, y por tanto, terminaría desempeñando el papel cultural central.

El público de teatro, de toros o de deporte, muestra mucha más energía y animación. La hipnosis cinematográfica, ligera e imperceptible, se debe sin duda, en primer lugar, a la oscuridad de la sala, pero también al cambio de planos y de luz y a los movimientos de la cámara, que debilitan el sentido crítico del espectador y ejercen sobre él una especie de fascinación y hasta de violación (1995: 79).

En tercer lugar, Lorca evoca al mundo de los insectos que ya había protagonizado alguna de las escenas de *Un chien andalou*. En el primer episodio de *Viaje a la luna*, el autor hace referencia a las hormigas: “Cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge un baile de números 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir hasta que cubren la cama como hormigas diminutas” (García Lorca 1998: 59), lo que parece un homenaje a la secuencia del joven ciclista que observa cómo de la palma de su mano brotan esos pequeños insectos.

Ilustración 7. La presencia de la muerte a través de las hormigas y la polilla en *Un chien andalou*⁴¹



El universo de esta especie animal es el símbolo principal de la muerte y la putrefacción. La secuencia de las hormigas se convierte en una metáfora que advierte al espectador de que el ciclista, en realidad, está muerto (‘deshumanizado’), y por tanto, carece de sentimientos. La polilla, por su parte, es otro aviso al público de la presencia inminente de la muerte en la obra ya que en este insecto se encuentra dibujada una calavera, señal de peligro.

La escena de las hormigas conecta con el papel esencial que desempeña la escritura automática dentro de la corriente surrealista. Se dice que la secuencia fue configurada gracias a un sueño que Dalí había tenido. El inconsciente comienza a ser el ‘autor real’ de las piezas

⁴¹ (*Un perro andaluz* 2005: 00:05:06-00:05:44 y 00:18:03-00:18:22)

artísticas, y el escritor pasa “a ser un mero transcriptor de los procesos psíquicos [que el inconsciente dicta]. En consecuencia, el texto resultante [deja] de ser el reflejo de su autor.” (Aznar Almazán, García Hernández y Nieto Yusta 2011: 256).⁴²

SURREALISMO: Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral” (Breton 2001: 44)

Las hormigas, por tanto, simbolizan a la muerte y a la putrefacción (como la presencia de otros insectos), y, además, evocan también al surrealismo de tal forma que cuando Lorca recurre a la imagen de las hormigas está, indirecta e inconscientemente, haciendo un homenaje (aunque no se tenga constancia de si llegó a ver el film), no solo a *Un chien*, sino también al *ismo* vanguardista surrealista.⁴³

La violencia, además, se ejerce a través de las imágenes de animales muertos. En la película de Buñuel aparecen dos burros putrefactos. En el guion de Lorca, por su parte, hay dos referencias bastante alusivas, una al pájaro que ya se analizó arriba, y otra a cientos de peces, uno muerto y otros sufriendo:

28. Pez vivo sostenido en la mano en un gran plano hasta que muera y avance de la boquita abierta hasta cubrir el objetivo.
29. Dentro de la boquita aparece un gran plano en el cual saltan, en agonía, dos peces. Estos se convierten en un caleidoscopio en el que cien peces saltan o laten en agonía. (García Lorca 1998: 65).

⁴² La teoría sobre el surrealismo “se había encontrado con [una gran] contradicción: a pesar de someterse al proceso automático para la expresión del inconsciente, la escritura empleaba un sistema cerrado, racional y regulador creado por la consciencia —aún más: ¡por siglos de cultura!—: el lenguaje. Y tal como señala Barthes, “un código no puede ser destruido, tan sólo es posible “burlarlo” (Aznar Almazán, García Hernández y Nieto Yusta 2011: 256). Por tanto, los artistas pretenden aparentar que la consciencia y la razón no interviene en el proceso creador, pero en realidad, sí lo hacen; no son, así pues, piezas espontáneas, aunque traten de convencer al lector/espectador de que sí.

⁴³ En Lorca en su *Viaje a la luna*, hay otra referencia a un insecto: los gusanos de seda. Hay una oración que ya fue mencionada anteriormente, y que es necesaria recuperar ahora para resaltar la importancia de la muerte en la pieza: “De los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta y de la cabeza muerta un cielo con luna” (García Lorca 1998: 63).

Sin embargo, la rana es el tercer animal que está presente en *Viaje a la luna*. Esta aparece como contrapunto, pues no se evoca ni muerta, ni tampoco agonizando. Puede ser que, los insectos al simbolizar la muerte, como se vio, y la rana al alimentarse de ellos, sea uno de los únicos símbolos esperanzadores de la pieza.

En cuarto lugar, la escatología y la muerte son los temas fundamentales del desenlace de ambas obras, concretamente en la de Lorca porque brilla por su ausencia. Por un lado, Buñuel en “au printemps” (00:21:05-00:21:49), nos ofrece una imagen bastante inquietante: la chica que había acogido al ciclista y su pareja semienterrados en la arena y devorados por los insectos. En Buñuel, la imagen no rompe con el horizonte de expectativas, ya que la putrefacción y la violencia habían sido una constante en su pieza.

Ilustración 8. Secuencia final de *Un chien andalou* ⁴⁴



Lorca, por su parte, termina con un final anticlimático. Después de todas las imágenes sombrías que parece que llevan al espectador hacia un desenlace terrible, aparece un “plano de un beso cursi de cine con otros personajes” (García Lorca 1998: 76), que se desencadena justo después de una secuencia un tanto turbia: “de ellos surge un cementerio y se les ve besarse sobre la tumba” (García Lorca 1998: 76). Él genera sentimientos encontrados en el público, a la vez que se burla de los *happy endings* que caracterizan el cine hollywoodiense.

Por tanto, en *Viaje a la luna* se observan motivos y argumentos que ya aparecían en su obra literaria, y a la vez, contiene numerosas referencias que apuntan a un *Chien andalou*. Y

⁴⁴ (*Un perro andaluz* 2005: 00:21:17)

todo esto para crear una pieza única, en la que se dejan entrever las obsesiones del artista y al mismo tiempo se contempla el evidente trasfondo surrealista.

Whether Lorca was inspired directly by a ride on *A trip to the moon* or merely by an account of it, it is clear that he utilized the idea of an excursion into fantasy (...) in order to plot his own journey, which **is sinister, menacing, and dangerous to the mind** as well to the body. The value of Lorca's screenplay lies in the fact that it was written by a complex man and sensitive poet preoccupied by human relationships and sexual impulses, as the opening sequences illustrates. (Morris 1980: 131)

2.3. *EL PÚBLICO* (1929-1930)

La tercera pieza para analizar es *El público*, un drama teatral dividido en cinco actos. Su argumento continua la estela de *Poeta en Nueva York* y *Viaje a la luna*. En la composición se conjuga la faceta de Lorca como poeta, cineasta y dramaturgo. La obra es una maravillosa pieza surrealista, en la que las artes interactúan entre sí, lo que posibilita el carácter interartístico de la misma. No se puede enmarcar únicamente bajo el nombre de ‘teatro’, sino que es una excelente muestra literaria de la que emanan, a su vez, imágenes muy próximas a las del séptimo arte: “La luz toma un fuerte tinte plateado de pantalla cinematográfica” (García Lorca 1997: 316).

Es curioso que *Poeta en Nueva York* encierre las mismas imágenes que en *Viaje a la luna* y que, a su vez, *El público* sostenga, también, los mismos motivos: la violencia en las imágenes, en el lenguaje, las agresiones a mujeres y niños, la presencia de los insectos que evocan a la muerte, etc. Las tres piezas, por tanto, deben ser leídas en conjunto, con el fin de comprender la disolución definitiva de las barreras artísticas. Así, la escena teatral o el guion cinematográfico podrían ser perfectamente analizables como piezas poéticas, y sus poemas como secuencias cinematográficas.⁴⁵

⁴⁵ “He came to realize that the effects he imagined for a play or for a film could express his anxieties and tensions as eloquently as the images he coined for a poem.” (Morris 1980: 125).

Esta obra de teatro forma parte del llamado “teatro imposible” (‘imposible de representar’, al igual que el unamuniano, uno de sus antecedentes). Esa imposibilidad se manifiesta en las imágenes que recuerdan a secuencias cinematográficas —“toma un hacha y córtame las piernas. Deja que vengan los insectos de la ruina y vete” (Lorca 1997: 290)— y en un diálogo que parece que en vez de ser escrito para ser representado, lo hizo para ser leído e imaginado en la mente del lector (Monegal 2017: 27-33).

En esta tendencia teatral se enmarcan dos obras más: *Así que pasen cinco años* y la *Comedia sin título*, escritas años después de su viaje y que perpetúan los símbolos del Lorca neoyorkino. Y aunque pueda ser leída junto a estas dos piezas, *El público* se compone en el mismo momento que *Poeta en Nueva York* y *Viaje a la luna*, por lo que este trabajo propone el análisis conjunto de estas tres composiciones artísticas.

El público pertenece claramente al ciclo neoyorkino de la obra de Lorca, no sólo por la fecha de su primera redacción, sino por la poética que pone en juego. Como parte de dicho ciclo, está en diálogo con *Poeta en Nueva York* y con el guión de cine *Viaje a la luna*, y es posible rastrear la red de referencias y recursos poéticos comunes. (Monegal 2017: 20).

Se corresponde, así pues, con la última pieza neoyorquina, es decir, simboliza el desenlace de Lorca en Nueva York. Y como final a su ‘trilogía’ se compone como una especie de manifiesto vanguardista y surrealista.⁴⁶ La obra habla, concretamente, de sí misma, de su proceso de gestación a través de diálogos y acotaciones que encierran acciones oníricas y propias del mundo del sueño. Con el fin de que el arte sea el núcleo temático, Lorca crea un mundo metateatral (teatro dentro del teatro) y son los propios personajes ficcionales quienes se encargan de transmitir las ideas de esta nueva concepción artística plenamente rupturista.

⁴⁶ La pieza teatral la concibe en la ciudad neoyorkina, pero continua con su redacción en La Habana, Cuba, entre marzo y abril de 1930. En junio de ese mismo año, de vuelta a España, la termina. Cumple puntualizar también, que alguno de sus poemas pertenecientes a *Poeta en Nueva York* los escribe en la ciudad caribeña, como “Son de negros en Cuba” y la “Oda a Walt Whitman” (Martínez Nadal 1974: 105)

Los personajes se construyen sin carga psicológica y los diálogos apenas tienen coherencia argumental. Los diálogos y personajes son trasuntos de las ideas artísticas más experimentales de Lorca. Los caballos hablan, los personajes usan máscaras, las mujeres se disfrazan de hombres y viceversa, rescatando la idea teatral del siglo XVII y que, a su vez, exalta la libertad sexual.⁴⁷

ESTUDIANTE 1º. En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?

ESTUDIANTE 1º. No es necesario, y esto era lo que se propuso demostrar con genio el Director de escena.

(...)

ESTUDIANTE 5º. Porque están locos. (...) no me queda tiempo para pensar si es hombre, mujer o niño, sino para ver que me gusta con un alegrísimo deseo.

ESTUDIANTE 1º. ¡Magnífico! ¿Y si yo quiero enamorarme de un cocodrilo?

ESTUDIANTE 5º. Te enamoras.

ESTUDIANTE 1º. ¿Y si quiero enamorarme de ti?

ESTUDIANTE 5º. (*arrojándole el zapato.*). Te enamoras también, yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos. (García Lorca 1997: 314, 318)

García Lorca se interesó por el teatro europeo de los siglos XVI y XVII. En primer lugar, como se había apuntado ya en el análisis de *Viaje a la luna*, el personaje del arlequín había alcanzado notoriedad gracias su aparición en una las compañías de teatro italianas más importantes del Renacimiento, la Commedia dell'arte. Esta figura fue recuperada por las vanguardias históricas como símbolo de la 'gran comedia humana' que es la vida (Martínez Nadal 1974: 62).⁴⁸

Su iconografía aparece en un momento culmen en la obra. En el cuadro tercero (García Lorca 1997: 304), el Director entra en escena con el traje bufonesco blanco. El disfraz simboliza la necesidad de las personas de no mostrarse como son, un medio idóneo para el Director y

⁴⁷ *El público* pretende ser una obra que denuncia la homofobia social, a través de las máscaras, de mujeres que interpretan el papel de hombre (como Julieta) y los diálogos que evocan el pasado de los personajes.

⁴⁸ "Si vamos quitando trajes y caretas en busca de la verdadera personalidad, al final nos encontramos con una lucha de trajes, de personalidades íntegras, todas auténticas —ninguna total—, como el traje de Arlequín o el del rostro del huevo al final del cuadro quinto" (Martínez Nadal 1974: 62).

otros personajes de esconder la realidad sobre su orientación sexual. Al mismo tiempo, se muestra el traje cuando se proclama la idea del “teatro bajo la arena” (García Lorca 1997: 305).

La imagen del final de la película de Buñuel —los seres humanos muertos semienterrados— se transforma en Lorca en un tipo de teatro lúgubre y siniestro, en el que la acción se debería desarrollar bajo tierra. Esto contrasta con la comicidad que produce el traje de arlequín. La realidad, la ficción y el surrealismo se funden para transmitir una idea puramente rupturista. No existen las limitaciones dentro del mundo artístico (todo puede pasar) y menos dentro del inconsciente humano —del que emanan las ideas surrealistas—.

La imposibilidad de esta obra consiste en que su representación hasta las últimas consecuencias dejaría de ser representación para convertirse en otro tipo de acontecimiento: “el teatro bajo la arena” (...). En ningún sitio como aquí el poeta consigue (...) una vuelta definitiva a la tragedia, junto al proyecto utópico “de igualar el arte a la vida”, tan propio de los movimientos vanguardistas de la época. Unos años más tarde Antonin Artaud explorará en París esta continuidad arte-vida a través del teatro de la crueldad. (Gómez Glez 2007).

En segundo lugar, el teatro isabelino también caló enormemente en Lorca. No solo por cómo los personajes masculinos y femeninos desempeñan, en ocasiones, el papel del sexo contrario —que ironiza sobre la idea de que la mujer no podía ejercer como actriz en el teatro inglés de la época—; sino también porque homenaja a uno de los dramaturgos más importantes del siglo XVII, a William Shakespeare (1564-1616).⁴⁹

Romeo y Julieta es la obra que se adapta, o eso es lo que parece, libremente en el plano ficcional de la historia:

HOMBRE 1.º ¡Y qué bonito título! *Romeo y Julieta*

DIRECTOR. Un hombre y una mujer que se enamoran.

HOMBRE 1.º *Romeo* puede ser un ave y *Julieta* puede ser una piedra. *Romeo* puede ser un grano de sal y *Julieta* puede ser un mapa.

DIRECTOR. Pero nunca dejarán de ser *Romeo y Julieta*. (García Lorca: 283).

⁴⁹ “El Director empuja bruscamente al Hombre 2.º, y aparece por el otro extremo del biombo una Mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza. **Lleva en la mano unos impertinentes cubiertos por un bigote rubio que usará poniéndolo sobre su boca en algunos momentos del drama.**” (García Posada 1997: 287).

Shakespeare había elevado a sus criaturas a la categoría de personajes universales, al encarnar las pasiones más arrebatadoras (amor, celos, envidia, ambición...), pero sin someterlos al corsé deshumanizador de los estereotipos; muy al contrario, resultan extraordinariamente vivos. Los personajes de Lorca, parece que huyen de los arquetipos, pero también de la realidad; no pretenden ser humanos o actuar como tales, se deshumanizan para transmitir la parte más natural (amar a alguien del mismo sexo), absurda (las máscaras que el ser humano se impone para no mostrarse tal y como es) y cruel (la violencia como expresión de la frustración) de la especie.

Pero los dos, Shakespeare en el siglo XVII y Lorca en el XX, logran profundizar en el alma ‘humana’ para expresar las más íntimas contradicciones, en un lenguaje único, filosófico y profundo, “la tragedia del teatro se hace eco así de la tragedia del individuo” (Monegal 2017: 36). Las emociones, en ambos, juegan un papel fundamental, pues el espectador —o el lector— no puede permanecer indiferente.

La alusión al mundo shakespeariano del siglo XVII, se combina con referencias al *Ulises* homérico con la llegada al drama del personaje de ‘Helena’. A su vez, el mundo greco-latino y el mundo isabelino se insertan en un cosmos moderno con presencia de trenes, botas de *foot-ball*, ascensores, etc. (García Lorca 1997: 316, 318, 319).

Al margen de los intentos de definir *El público* en relación con los movimientos de vanguardia, que nos adentran en terreno resbaladizo, una de las aproximaciones que rinden resultados más tangibles es la de examinar las múltiples conexiones intertextuales que la obra presenta. La obra establece un fecundo diálogo con la tradición cultural de cauces muy diversos, y le da voz a través de un copioso entramado de referencias literarias, filosóficas, religiosas y, en más de un sentido, míticas. (Monegal 2017: 23).⁵⁰

La violencia aparece de nuevo en todos los planos de la obra, y la luna vuelve a ser testigo de esta. La luna y el pez se aúnan en la pieza dramática, mediante el juego de palabras

⁵⁰ No solo hay referencias a William Shakespeare o a los clásicos greco-latinos, entre los que se encuentran Platón o alusión a mitos, sino que también hay símbolos bíblicos o a la tradición hispánica como Calderón de la Barca. (Monegal 2017: 23-27).

“pez luna”, para que la violencia animal y la presencia lunar —que desencadena la peor faceta del hombre— transmitan un significado común e igualmente desesperanzador.⁵¹

FIGURA DE CASCABELES. ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en cuchillo.

FIGURA DE CASCABELES. (*Dejando de danzar.*). Pero ¿por qué?, ¿por qué me atormentas? ¿Cómo no vienes conmigo, si me amas, hasta donde yo te lleve? Si yo me convirtiera en pez luna, tú te convertirías en ola de mar, o en alga, y si quieres algo muy lejano, porque no desees besarme, tú te convertirías en luna llena, ¡pero en cuchillo! Te gozas en interrumpir mi danza. Y danzando es la única manera que tengo de amarte.

FIGURA DE PÁMPANOS. (...). Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, (...). (García Lorca 1997: 289).

El pez luna es un animal, concienzudamente bien escogido por el autor, al que le espera un destino igual de fatídico que al resto de los animales que van apareciendo en sus piezas neoyorkinas, la agonía y, finalmente, la muerte a manos del ser humano. Se usa, por tanto, como pretexto para explicar la definitiva deshumanización del hombre, ‘porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso’.

Además de ver la simbología más desesperanzadora, el tema de la obra pretende enviar un mensaje bastante avanzado para la época, pues apoya la libertad sexual, como se había anticipado. La luna es una palabra femenina que simboliza, en ocasiones, a la mujer y el pez es una evocación fálica, al igual que el cuchillo. Pues la sexualidad y el cuestionamiento acerca de si el género importa a la hora de amar a alguien es el trasfondo principal de la pieza. (Martínez Nadal 1974: 40-41).

El público pone de manifiesto la tensión por decir poéticamente lo indecible. La oscuridad del texto, la ambigüedad e indeterminación de su sentido, no son las causas sino las consecuencias de dicha tensión. Y el estado incompleto y provisional del borrador con el que contamos no hace sino acentuar la imposibilidad de dar por resuelto y concluido tal proyecto. En este caso lo indecible es a la vez lo silenciando por escandaloso y prohibido, y lo mudo, por insuficiencia del lenguaje. No es de extrañar, por lo tanto, que para luchar

⁵¹ “La noche no es día. Y en un día lograrás quitarte la angustia y ahuyentar las impasibles paredes de mármol” (García Lorca 1997: 299). La frase anterior confirma que la noche es el momento en el que se cometen los crímenes, auspiciados por, lo que se venía diciendo en el anterior apartado, el papel que desempeña la luna.

esta batalla el teatro reclutara como aliada a la poesía, según Lorca es «lo imposible / hecho posible» (Monegal 2017: 36)

Pero no solo reclutó a la poesía para la composición de *El público*, sino también incorporó al séptimo arte. Por todo esto se recupera aquí la frase de Buñuel anticipada al principio del segundo apartado, “la obra maestra era él” (Buñuel 1995: 154).

García Lorca con su obra emplea la estética surrealista, con diálogos y acotaciones llenas de imágenes absurdas, con un fin rupturista tanto con las herméticas y tradicionales ideas artísticas, como con la sociedad de su tiempo. Él denuncia la inherente homofobia social, la hipocresía y la violencia.

Las frases surrealistas que emplea recuerdan uno de los precedentes de las vanguardias históricas de finales del XIX, *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont:

Es bello como la retractilidad de las garras en las aves de rapiña; o, también, como la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior; o mejor, como esa ratonera perpetua, constantemente tendida de nuevo por el animal <atrapado, que puede cazar por sí sola, indefinidamente, roedores y funcionar, incluso, oculta bajo la paja; y, **sobre todo, como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección.** (Ducasse 2006: 163)

La frase anterior se convirtió en el emblema del surrealismo, al que Lorca recurrió para crear varias analogías plenamente de vanguardia.⁵² La analogía es un recurso que consiste en llevar al extremo las relaciones entre dos palabras: “Y tus zapatos estaban cocidos por el sudor, pero sabíamos comprender que la misma relación tenía la luna con las manzanas podridas en la hierba”, “yo puedo convertir un navegante en una aguja de coser” (García Lorca 1997: 282, 324).

1º Las imágenes surrealistas, como las que produce el opio, no son evocadas voluntariamente por el hombre, sino que “se le presentan de un modo espontáneo y despótico. No se puede alejarlas porque la voluntad ya no tiene poder ni gobierna las facultades mentales”. Queda por saber si alguna vez alguien ha “evocado” imágenes. Si

⁵² “Dicen textualmente que *Maldoror* para un surrealista es el equivalente de Jesucristo para un cristiano” (Breton 2001: 132).

uno se atiende —como yo lo hago— a la definición de Reverdy, no parece que fuera posible acercarse voluntariamente lo que él denomina “dos realidades distantes”. El acercamiento se produce o no se produce, y eso es todo. (Breton 2001: 56)

Las imágenes podrían estar pensadas para ser llevadas al mundo cinematográfico. Lorca tras la posible influencia de *Un chien andalou*, pudo haber extraído sus secuencias oníricas de la transición visual de Buñuel: entre la mano de la que salen hormigas, que se funde con el plano de una axila de mujer, seguido de la imagen de un erizo de mar (00:05:44-00:05:57) — semejantes a la anáfora literaria y a las imágenes surrealistas—.

El diálogo teatral, por tanto, se forja con imágenes que recuerdan los ejemplos de cine surrealista. La palabra desaparecería para que todo tuviera sentido a través de imágenes y personajes cargados de símbolos. El séptimo arte da cabida al simultaneísmo, al cambio espacial constante y a forjar un montaje final inédito, aunando planos y secuencias que pretenden dejar atrás la verosimilitud.⁵³

El diálogo es importante, pero las imágenes a las que se evocan tendrían una mayor carga sensitiva si fueran llevadas a la gran pantalla: “Y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos” (García Lorca 1997: 285). La secuencia del ojo cortado por una navaja sería uno de los planos recordados junto a toda la imaginería cinematográfica lorquiana.

Las tres obras dispuestas a análisis, *Poeta en Nueva York*, *Viaje a la luna* y *El público*, se acercan a las técnicas e imágenes propias del cosmos cinematográfico. Por tanto, todas las artes confluyen y tienen su cabida desde la literatura.

Por último, cumple añadir que Lorca crea una fórmula artística que recuerda la estética posdramática actual y que emana, sin duda, del papel que desempeñaron las vanguardias

⁵³ “And Rafael Marquina's praise of 'the capacity images possess of psychological and poetic revelation echoed Epstein's faith, translated in *La Gaceta Literaria* in 1928, that 'The cinema is made to narrate with images and not with words'.” (Morris 1980: 43).

históricas a principios del siglo XX. En el “cuadro quinto” (García Lorca 1997: 322-327) Lorca cede su idea teatral al Director y al Prestigiador en el plano ficcional, lo que lo convierte a la última escena en la explicación final y coherente de la forma artística de temática “deshumanizada” y plenamente experimental: “cuando llegamos al sepulcro levantamos el telón” (García Lorca 1997: 323).

La línea que separa la realidad de ficción se difumina, el arte comienza a romper con todas las barreras tradicionales que lo definían y el papel del espectador/lector cambia, pasa de ser pasivo a participar activamente en la trama. ‘El público’, por tanto, tiene que comenzar a entender su función en esta nueva concepción artística.

PRESTIGIADOR. (*mirándolo fijamente.*) Es posible. (*pausa.*) Pero, ¿qué se puede esperar de una gente que inaugura el teatro bajo la arena? Si abriera usted esa puerta se llenaría esto de mastines, de locos, de lluvias, de hojas monstruosas, de ratas de alcantarilla. ¿Quién pensó nunca que se pueden romper todas las puertas de un drama?

DIRECTOR. **Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse**, viendo por sus propios ojos que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre. Me repugna el moribundo que dibuja con el dedo una puerta sobre la pared y se duerme tranquilo. El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener sitio donde descansar. Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes. (*Llora*). (García Lorca 1997: 324-325)

CONCLUSIONES

La investigación ha intentado centrarse en un primer momento en demostrar cómo el cine realmente había tenido una presencia significativa dentro de la literatura de la gente joven del 27. Los integrantes del Grupo Poético del 27 nacieron en el momento propicio y bajo las circunstancias idóneas. La evolución histórica del siglo XIX, había llevado al mundo —entendido en un contexto eurocéntrico— a un continuo avance técnico y científico en el que se había inventado el cinematógrafo.

Mientras en ese cosmos ‘moderno’ el cine se iba configurando y encontrando su propio lenguaje artístico (del cine de los primeros tiempos surge el MRP y su posterior institucionalización, el MRI); casi coetáneamente los artistas de lo que será el Grupo Poético del 27 nacían en el seno de familias aburguesadas y vivían unos acontecimientos políticos, sociales y culturales de forma muy semejante. Entre los que se encontraba, sin duda, la aparición en sus vidas de los cortos y películas del ‘cine de los primeros tiempos’. Por tanto, “Ellos nacieron —respetables— con el cine”.

A la par que todo esto sucedía, una nueva corriente estética se configura y rompe con todos los moldes artísticos que hasta entonces se habían establecido. La vanguardia llega para quebrantar las normas y proclamar la libertad como ‘culto’ artístico, ejecutándose en distintos y efímeros *ismos*. Y en España, precisamente, esa *avant-garde* se funde con la tradición y se crean piezas atónitas e inigualables, gracias a la aparición de los jóvenes artistas del 27 que acabarán formando parte del ideario y canon histórico-literario español.

Los viajes al extranjero y el interés hacia el mundo moderno ayudaron a los artistas españoles a estar en contacto con las novedades rupturistas y experimentales artísticas de la época. En los años veinte el cine de vanguardia alcanza su esplendor y aparece en Francia la idea de crear cineclubes; que acabaría llegando a España en el año 1928. Es por todo esto que

las primeras composiciones literarias de temática cinematográfica aparecen, por lo general, *a posteriori* a la fundación del Cineclub español.

Aleixandre, Salinas, Cernuda, Alberti o Lorca estuvieron en contacto con el Cineclub —y con *La Gaceta Literaria*— y se habían interesado por las novedades culturales; lo que hizo que eclosionaran poemas, más o menos en el mismo periodo temporal, que exaltaban el mundo cinematográfico a través de una estética puramente de vanguardia.

Vicente Aleixandre y Pedro Salinas ensalzaron la capacidad del séptimo arte y encontraron en él un medio prolífico para crear películas ‘puras’ y que fueran ‘obras de arte’ alejadas del cine más comercial. Sin embargo, la presencia temática en la obra literaria de ambos autores es bastante menor que al protagonismo que adquiere en otras piezas, y es por ello por lo que las composiciones necesitan ser analizadas como una tendencia común y no de forma individual.

En Luis Cernuda, Rafael Alberti o en Federico García Lorca el cine sí adquiere una importancia asombrosa dentro de su literatura; y de hecho, los tres conciben este medio artístico de formas completamente diferentes. Cernuda admiraba las películas del cine hollywoodiense y, por eso, compuso varios poemas que ejemplifican ese gusto e inclinación. Alberti se había sentido maravillado por los films del cómico cine mudo protagonizado por Charles Chaplin, Buster Keaton o Harold Lloyd, predilección de la que surge la obra *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Y Federico García Lorca interiorizó la estética surrealista y las técnicas cinematográficas, supo cómo compaginarlas y combinarlas a la perfección en sus textos literarios.

Sin embargo, el trabajo se titula, “García Lorca nació —¡respetadle!— con el cine”. La segunda parte del trabajo persigue el mismo objetivo que la primera, pero centrada en este autor. Futuras investigaciones podrían profundizar en la importancia del cine en la obra de Rafael Alberti o Luis Cernuda. Sería muy relevante ver, también, el significado de las fotografías y de

la pintura en las piezas de Lorca o Alberti. En *Dos tontos...*, concretamente, los poemas deberían ir alternados con dibujos de Maruja Mallo, una de las figuras femeninas fundamentales del Grupo del 27; y lo mismo sucedía con las postales e imágenes turísticas en *Poeta en Nueva York*. Por tanto, hay muchas posibilidades de perspectiva de futuros trabajos.

En un segundo momento, el objetivo de la investigación fue examinar el influjo del cine en la faceta surrealista y neoyorkina de García Lorca. *Poeta en Nueva York*, el guion cinematográfico de *Viaje a la luna* y *El público* fueron las tres piezas dispuestas a análisis. Gracias a ellas se abre la puerta a un mundo completamente nuevo, en el que el cine comienza a adquirir un protagonismo incuestionable en su obra.

El cuestionamiento de Buñuel y Dalí sobre sus posibilidades como surrealista y el posterior estreno de *Un perro andaluz* con gran éxito hizo que visualizase la literatura a través de una cámara de cine y la vanguardia a través del filtro del surrealismo.

Además, el viaje a Nueva York desató a un Lorca desesperanzado y desilusionado con los valores del mundo que contemplaba, que junto a su ansía por demostrar su enorme capacidad artística, posibilitó su andadura surreal y plenamente interartística.

Poeta en Nueva York, *Viaje a la luna* y *El público*, con todo, encierran una etapa oscura, que enseñan la peor cara del ser humano; una fórmula que continuó años después de su viaje con piezas como *Así que pasen cien años*, *Comedia sin título*, *El paseo de Buster Keaton*, etc. Por lo tanto, como se ha aludido más arriba, nuevas investigaciones podrían profundizar en los temas y obsesiones que Lorca había adquirido en su etapa neoyorkina, y, sobre todo, podrían ver qué papel desempeña el cine en estas nuevas composiciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, Rafael (2002). *Cal y canto (1926-1927)*, ed. Hans Lauge Hansen. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberti, Rafael (2019). *Sobre los Ángeles / Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, ed. Brian Morris. Madrid: Cátedra.
- Aleixandre, Vicente (1990). *Ámbito*, ed. Alejandro Duque Amusco. Madrid: Castalia.
- Avilés Farré, Juan, Ángeles León Egido y Abdón Mateos López (2011). *Historia Contemporánea de España desde 1923: Dictadura y democracia*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- Aznar Almazán, Yago, Miguel Ángel García Hernández y Constanza Nieto Yusta (2011). *Los discursos del arte contemporáneo*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- Bolter, Jay David y Richard Grusin (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The Mit Press.
- Breton, André (2001) *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta. Disponible en <https://archive.org/details/BretonAndreManifiestoSurrealistatraduccionPellegrini/mod e/2up?q=imagenes+surrealistas> [Consultado 11/06/2020].
- Buñuel, Luis (1995). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Buñuel, Luis y Salvador Dalí (s.f.). Guion original de *Un chien andalou*. Archivo Luis Buñuel 554/166670.
- Buñuel, Luis (2009). “Notas de Luis Buñuel sobre la realización de la película”. En Agustín Sánchez Vidal, *Un perro andaluz ochenta años después. Luis Buñuel y Salvador Dalí*. Madrid: La Fábrica Editorial, pp. 31-34.

- Caparrós Esperante, Luis (2018). “Las fotografías de *Poeta en Nueva York*: ensayo de reconstrucción”, *Castilla. Estudios De Literatura*, 9 (2018), pp. 372-394. Disponible en <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.372-394> [Consultado 19/04/2020].
- Cernuda, Luis (1977). *Poesía completa*, eds. Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona: Barral.
- Cernuda, Luis (1999). *Un río un amor / Los placeres prohibidos*, ed. Derek Harris. Madrid: Cátedra.
- Cernuda, Luis (1971) [1.ª ed. 1958]. “Historial de un libro (La Realidad y el Deseo)” [versión electrónica]. En *Poesía y literatura*. Disponible en: http://www.profedelengua.es/Cernuda_Historial_de_un_libro.pdf [Consultado 18/02/2020].
- Cristóbal López, Vicente (2005). “Tradición clásica: concepto y bibliografía”, *Edad de Oro*, 24 (2005), pp. 27-46 [versión electrónica]. Disponible en <https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2005.24/71> [Consultado 12/05/2020].
- Diccionario de Términos Literarios, DiTerLi* (2019). Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Disponible en <https://www.cirp.es/w3/bdo/bdo-diterli2.html> [Consultado 30/05/2020].
- Ducasse, Isidore (2006). *Los cantos de Maldoror*. La Habana: Sed de Belleza.
- El gabinete del doctor Caligari* (1920). Robert Wiene [video online]. Germany: Bundesarchiv-Filmarchiv. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=feyzmMHURps> [Consultado 23/03/2020].
- García Lorca, Federico (2015). *Poeta en Nueva York*, ed. Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, Federico (1997). “El público”, ed. Miguel García Posada. En *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 279-327.

- García Lorca, Federico (1998). *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín / Viaje a la luna / El público*. Barcelona: RBA.
- García Posada, Miguel (1989). “Lorca y el surrealismo: Una relación conflictiva”, *Ínsula*, 515 (1989), pp. 7-9.
- García Terrones, Paula (2019). “Historia del cine (I). Los frenéticos orígenes del cine”. En *Historia del cine mudo* [página web]. Disponible en <http://requenayaccion.com/los-freneticos-origenes-del-cine> [Consultado 19/03/2020].
- Gaos, Vicente (2017) [actualizada por Carlos Sahagún]: *Antología del grupo poético del 27*. Madrid: Cátedra.
- Gibson, Ian (2009). *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Gómez Glez, Mar (2007). “El teatro imposible: Lectura crítica de *El público* de Federico García Lorca”, *La Siega: literatura, arte y cultura*, 13 (2007) [revista electrónica]. Disponible en http://www.lasiega.org/index.php?title=El_teatro_imposible:_Lectura_cr%C3%ADtica_de_%22El_p%C3%ABblico%22_de_Federico_Garc%C3%ADa_Lorca [Consultado 09/06/2020].
- González Ángel, Sara (2017). “Luis Buñuel y Un perro andaluz: del poema a la secuencia”, *Cuadernos de Aleph*, 9 (2017), pp. 78-93.
- Gubern, Román (2006). *Historia del cine* [recurso digitalizado]. Barcelona: Lumen. Disponible en <https://elplomero.files.wordpress.com/2018/05/historia-del-cine-roman-gubern.pdf> [Consultado 13/04/2020].
- Gunning, Tom (1990). “The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”. En Thomas Elsaesser y Adam Barker Elsaesser, *Early Cinema: Space Frame Narrative*. London: BFI Publishing, pp. 55-62.

- Gunning, Tom (1994). *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The early years at biograph*. Illinois: University of Illinois Press.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2016). *Literatura y cine*. Madrid: UNED.
- Harris, Derek (1992). *La poesía de Luis Cernuda*. Granada: Universidad de Granada.
- Hennebelle, Guy (1977). *Los Cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood: nuevas tendencias del cine mundial (1960-1975)*. Valencia: Fernando Torres.
- Kandinsky, Vasili Vasílievich (1997, 1.^a ed.). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- Konigsberg, Ira (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal.
- La químera del oro* (2005). Charles Chaplin [DVD]. Madrid: El País.
- Lario, Ángeles, coord. (2010). *Historia contemporánea universal. Del surgimiento del Estado a la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lobato, Flora (2008). “Influencia del cine en la Generación del 27”. *Revista Electrónica Educare* (2008), vol. 12, nº2. Disponible en <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/EDUCARE/article/view/1436/15749> [Consultado 27/02/2020].
- Martínez Nadal, Rafael (1974). *El Público, amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. México: Joaquín Mortiz.
- Metrópolis* (1927). Fritz Lang [video online]. Wiesbaden: Fundación Friedrich Wilhelm Murnau. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8TUxf3qIGqc> [Consultado 12/05/2020].
- Monegal, Antonio, ed. (1994). “Introducción a Federico García Lorca”. En Federico García Lorca, *Viaje a la luna*. Valencia: Pre- Textos.
- Monegal, Antonio, ed. (2017). “Una revolución teatral inacabada”. En Federico García Lorca *El Público / El sueño de la vida*.

- Morris, C. Brian (1980). *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936*. New York: Published for the University of Hull by the Oxford University Press.
- Puyal Sanz, Alfonso (2014). *Cinema y arte nuevo. La recepción fílmica en la vanguardia española*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Puyal Sanz, Alfonso (2018). *Cine y renovación estética en la vanguardia española: antología crítica, 1920-1936*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Rodríguez, Felipe (2019). “Historia del cine mudo (V). Keaton y Chaplin, pioneros del movimiento perpetuo”. En *Historia del cine mudo* [página web]. Disponible en <http://requenayaccion.com/historia-del-cine-mudo-v-keaton-y-chaplin-pioneros-del-movimiento-perpetuo> [Consultado 19/03/2020].
- Salinas, Pedro (1989). *Poesías completas (i): Fábula y signo, Segundo azar, Presagios*. Madrid: Alianza editorial.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1998). “El cine y su imaginario en la Vanguardia española” [versión electrónica]. En Javier Pérez Bazo (coord.), *La vanguardia en España: arte y literatura*, pp. 399-412. Disponible en <https://core.ac.uk/reader/71013475> [Consultado 20/03/2020].
- Sánchez Vidal, Agustín (1982). “Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel)”. En Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*. Madrid: Taurus, pp.119-139.
- Strauven, Wanda, ed. (2006). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: University Press.
- Un perro andaluz* (2003). Luis Buñuel y Salvador Dalí [video online]. Madrid: Filmoteca Española. Disponible en: <https://www.rtve.es/alcarta/videos/un-perro-andaluz/perro-andaluz/1570997/> [Consultado 28/04/2020].

Villanueva, Darío (2015). *Imágenes de la ciudad: poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Madrid:
Cátedra.

ANEXOS

ANEXO I. “Carta Abierta” ⁵⁴

... Hay peces que se bañan en la arena
y ciclistas que corren por las olas.
Yo pienso en mí. Colegio sobre el mar.
Infancia ya en balandro o bicicleta.

Globo libre, el primer balón flotaba
sobre el grito espiral de los vapores. 5
Roma y Cartago frente a frente iban,
marineras fugaces sus sandalias.

Nadie bebe latín a los diez años.
El Álgebra, ¡quién sabe lo que era! 10
La Física y la Química, ¡Dios mío,
si ya el sol se cazaba en hidroplano!

... Y el cine al aire libre. Ana Bolena,
no sé por qué, de azul va por la playa. 15
Si el mar no la descubre, un policía
la disuelve en la flor de su linterna.

Bandoleros de smoking, a mis ojos
sus pistolas apuntan. Detenidos,
por ciudades de cielos instantáneos,
me los llevan sin alma, vista sólo. 20

New York está en Cádiz o en el Puerto.
Sevilla está en París, Islandia o Persia.
Un chino no es un chino. Un transeúnte
puede ser blanco al par que verde y negro.

En todas partes tú, desde tu rosa, 25
desde tu centro inmóvil, sin billete,
muda la lengua, riges, rey del todo...
Y es que el mundo es un álbum de postales.

Multiplicando pasas en los vientos,
en la fuga del tren y los tranvías. 30

⁵⁴ (Alberti 2002: 227-231)

No en ti muere el relámpago que piensas,
sino a un millón de lunas de tus labios.

Yo nací —¡respetadme!— con el cine.
Bajo una red de cables y de aviones.
Cuando abolidas fueron las carrozas
de los reyes y al auto subió el Papa.

35

Vi los telefonemas que llovían,
plumas de ángel azul, desde los cielos.
Las orquestas seráficas del aire
guardó el auricular en mis oídos.

40

De lona y níquel, peces de las nubes,
bajan al mar periódicos y cartas.
(Los carteros no creen en las sirenas
ni en el vals de las olas, sí en la muerte.)

Y aún hay calvas marchitas a la luna
y llorosos cabellos en los libros.
Un polisón de nieve, blanqueando
las sombras, se suicida en los jardines.

45

¿Qué será de mi alma, que hace tiempo
bate el récord continuo de la ausencia?
¿Qué de mi corazón, que ya ni brinca,
picado ante el azar y el accidente?

50

Exploradme los ojos, y, perdidos,
os herirán las ansias de los naufragos,
la balumba de nortes ya difuntos,
el solo bamboleo de los mares.

55

Cascos de chispa y pólvora, jinetes
sin alma y sin montura entre los trigos;
basílicas de escombros, levantadas
trombas de fuego, sangre, cal, ceniza.

60

Pero también, un sol en cada brazo,
el alba aviadora, pez de oro,
sobre la frente un número, una letra,
y en el pico una carta azul, sin sello.

Nuncio —la voz, eléctrica, y la cola—

65

del aceleramiento de los astros,
del confín del amor, del estampido
de la rosa mecánica del mundo.

Sabed de mí, que dije por teléfono
mi madrigal dinámico a los hombres: 70
¿Quién eres tú, de acero, estaño y plomo?
—Un relámpago más, la nueva vida.

ANEXO II. “Cinemática”⁵⁵

Venías cerrada, hermética,
a ramalazos de viento
crudo, por calles tajadas
a golpe de rachas, seco. 5
Planos simultáneos —sombras:
abierta, cerrada—. Suelos.
De bocas de frío, el frío.
Se arremolinaba el viento
en torno tuyo, ya a pique
de cercenarte fiel. Cuerpo 10
diestro. De negro. Ceñida
de cuchillas. Solo, escueto,
el perfil se defendía
rasado por los aceros.

Tubo. Calle cuesta arriba. 15
Gris de plomo. La hora, el tiempo.
Ojos metidos, profundos,
bajo el arco firme, negro
Veladores del camino
— ángulos, sombras — siniestros. 20
Te pasan ángulos — calle,
calle, calle, calle. Tiemblos.
Asechanzas rasan filos
por ti. Dibujan tu cuerpo
sobre el fondo azul profundo 25
de ti misma, ya postrero.

Meteoro de negrura.
Tu bulto. Cometa. Lienzos

⁵⁵ (Aleixandre 1990: 89-91)

de pared limitan cauces hacia noche sólo abiertos.	30
Cortas luces, cortas agrios paredones de misterio, haces camino escapada de la tarde, frío el gesto,	35
contra cruces, contra luces, amenazada de aceros de viento. Pasión de noche enciende, farol del pecho, el corazón, y derribas sed de negror y silencios.	40

ANEXO III. “Far West” ⁵⁶

¡Qué viento a ocho mil kilómetros! ¿No ves cómo vuela todo? ¿No ves los cabellos sueltos de Mabel, la caballista que entorna los ojos limpios ella, viento, contra el viento?	5
¿No ves la cortina estremecida, ese papel revolado y la soledad frustrada entre ella y tú por el viento? Sí, lo veo. Y nada más que lo veo. Ese viento está al otro lado, está en una tarde distante de tierras que no pisé. Agitando está unos ramos sin dónde, está besando unos labios sin quién.	10 15 20
No es ya viento, es el retrato de un viento que se murió sin que yo le conociera, y está enterrado en el ancho cementerio de los aires	25

⁵⁶ (Salinas 1989: 67-68)

viejos, de los aires muertos.

Sí le veo, sin sentirle.

Está allí, en el mundo suyo,
viento de cine, ese viento.

30

ANEXO IV. “Cinematógrafo”⁵⁷

1. LUZ

Al principio nada fue.

Ni el agua para en ella el pez.

Ni la rama del árbol para la fatigada
ala del pájaro.

Ni la fórmula impresa para casos de duelo.

5

Ni la sonrisa en la faz de la niña.

Al principio nada fue.

Sólo la tela blanca

y en la tela blanca, nada...

Por todo el aire clamaba,

10

muda, enorme,

la ansiedad de la mirada.

La diestra de Dios se movió

y puso en marcha la palanca...

Saltó el mundo todo entero

15

con su brinco primeval.

La tela rectangular

le oprimió en normas severas,

le organizó bruscamente

con dos líneas verticales,

20

con dos líneas horizontales.

Y el caos tomó ante los ojos

todas las formas familiares:

la dulzura de la colina,

25

la cinta de los bulevares,

la mirada llena de inquina

del buen traidor de melodrama,

y la ondulación de la cola

del perro fiel a su amo.

30

El hombre tuerto sintió

que va a quebrársele el ojo

⁵⁷ (Salinas 1989: 77-79)

de cristal, a la embestida
de tantas y tantas visiones.
En el fondo gritó un erudito: 35
«¿Y la palabra, y la palabra?»
Y todos los esfuerzos del mundo,
la fuerza lograda y gastada,
las máquinas maravillosas
para correr, para volar, 40
para amar, para aborrecer
se echaron a funcionar.
El primer día de la creación
humillado, pobre, vencido,
se marchó a llorar a un rincón. 45
Pero ya el instinto acechaba
en los ojos de la mujer
—la cabellera suelta al viento—
y en el tejer y el destejer
de la tela del sentimiento. 50
Y el primer día de la creación
se levantó de su rincón
y vino a asomarse a la tela:
en la mano diestra llevaba
el primer corazón del hombre, 55
que era el último corazón.

2. OSCURIDAD.

El arco voltaico deja
desparramarse su alma
y lo entenebrece todo
la luz, madre de tinieblas. 60
Ha vuelto la tela blanca.
Pero ya es otra; se hizo
tela maravillosa.
Entre hilo e hilo de su trama
está encerrada toda cosa 65
y guarda avara
el mundo entero perdido.
Ya todas las almas sienten
su curso como de estrellas
que vivieron en valles floridos de la tierra 70
y besaron labios humanos.
Ahora, vueltas al espacio
extraterrenal,

siguen rodando hasta el día
que el destino astral las torne
a acercar al mundo puro,
la tela blanca. 75

ANEXO V. “Nevada”⁵⁸

En el estado de Nevada
los caminos de hierro tienen nombres de pájaro
son de nieve los campos
y de nieve las horas.

Las noches transparentes 5
abren luces soñadas
sobre las aguas o tejados puros
constelados de fiesta.

Las lágrimas sonríen
la tristeza es de alas 10
y las alas sabemos
dan amor inconstante.

Los árboles abrazan árboles
una canción besa otra canción
por los caminos de hierro 15
pasa el dolor y la alegría.

Siempre hay nieve dormida
sobre la nieve allá en Nevada.

ANEXO VI. “Sombras blancas”⁵⁹

Sombras frágiles, blancas, dormidas en la playa,
dormidas en su amor, en su flor de universo,
el ardiente color de la vida ignorando
sobre un lecho de arena y de azar abolido.

Libremente los besos desde sus labios caen 5
en el mar indomable como perlas inútiles;

⁵⁸ (Cernuda 1999: 44-45)

⁵⁹ (Cernuda 1977: 85)

perlas grises o acaso cenicientas estrellas
ascendiendo hacia el cielo con luz desvanecida.

Bajo la noche el mundo silencioso naufraga;
bajo la noche rostros fijos, muertos, se pierden. 10
Sólo esas sombras blancas, oh blancas, sí, tan blancas.
La luz también da sombras, pero sombras azules.

ANEXO VII. “Cita triste a Charlot”⁶⁰

Mi corbata, mis guantes,
Mis guantes, mi corbata.

La mariposa ignora la muerte de los sastres
la derrota del mar por los escaparates.
Mi edad, señores, 900.000 años. 5
¡Oh!

Era yo un niño cuando los peces no nadaban,
cuando las ocas no decían misa
ni el caracol embestía al gato.
Juguemos al ratón y al gato, señorita. 10

Lo más triste, caballero, un reloj:
las 11, las 12, la 1, las 2.

A las tres en punto morirá un transeúnte.
Tú, luna, no te asustes;
tú, luna, de los taxis retrasados, 15
luna de hollín de los bomberos.

La ciudad está ardiendo por el cielo,
un traje igual al mío se hastía por el campo.
Mi edad, de pronto, 25 años.

Es que nieva, que nieva, 20
y mi cuerpo se vuelve choza de madera.
Yo te invito al descanso, viento.
Muy tarde es ya para cenar estrellas.

⁶⁰ (Alberti 2019: 161).

Pero podemos bailar, árbol perdido
Un vals para los lobos, 25
para el sueño una gallina sin las uñas del zorro.

Se me ha extraviado el bastón.
Es muy triste pensarlo solo por el mundo.
¡Mi bastón!

Mi sombrero, mis puños, 30
mis guantes, mis zapatos.

El hueso que más duelo, amor mío, no es el reloj:
las 11, las 12, la 1, las 2.

Las 3 en punto.
En la farmacia se evapora un cadáver desnudo. 35

ANEXO VIII. “La aurora”⁶¹

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
La aurora de Nueva York gime 5
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.
La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible. 10
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.
Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados; 15
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.
La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces. 20
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.

⁶¹ (García Lorca 2015: 209)

ANEXO IX. “Niña ahogada en un pozo”. ⁶²

Granada y Newburg

Las estatuas sufren por los ojos
con la oscuridad de los ataúdes,
pero sufren mucho más
por el agua que no desemboca.
... que no desemboca. 5

El pueblo corría por las almenas,
rompiendo las cañas de los pescadores.
Pronto. Los bordes, deprisa.
Y croaban las estrellas tiernas.
... que no desemboca. 10

Tranquila en mi recuerdo. Astro. Círculo. Meta.
Lloras por las orillas de un ojo de caballo.
... que no desemboca.

Pero nadie en lo oscuro podrá darte distancia,
sin afilado límite, porvenir de diamante.
... que no desemboca. 15

Mientras la gente busca silencios de almohada
tú lates para siempre definida en tu anillo.
... que no desemboca.

Eterna en los finales de unas ondas que aceptan
combate de raíces y soledad prevista.
... que no desemboca. 20

Ya vienen por las rampas, ¡levántate del agua!
Cada punto de luz te dará una cadena.
... que no desemboca. 25

Pero el pozo te alarga manecitas de musgo.
insospechada ondina de su casta ignorancia.
... que no desemboca.

No, que no desemboca. Agua fija en un punto
respirando con todos sus violines sin cuerdas 30

⁶² (García Lorca 2015: 227-228)

en la escala de las heridas y los edificios deshabitados.

Agua que no desemboca

ANEXO X. “Paisaje de la multitud que vomita”⁶³

Anochecer en Coney Island

La mujer gorda venía delante
arrancando las raíces y mojando el pergamino de los tambores.
la mujer gorda
que vuelve del revés los pulpos agonizantes. 5
La mujer gorda, enemiga de la luna,
corría por las calles y los pisos deshabitados
y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma
y levantaba las furias de los banquetes de los siglos últimos
y llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo barrido
y filtraba un ansia de luz en las circulaciones subterráneas. 10
Son los cementerios, lo sé, son los cementerios
y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena,
son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora
los que nos empujan en la garganta.

Llegaban los rumores de la selva del vómito 15
con las mujeres vacías, con niños de cera caliente,
con árboles fermentados y camareros incansables
que sirven platos de sal bajo las arpas de la saliva.
Sin remedio, hijo mío, ¡vomita! No hay remedio.
No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta, 20
ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido.
Son los muertos que arañan con sus manos de tierra
las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres.

La mujer gorda venía delante
con las gentes de los barcos, de las tabernas y de los jardines. 25
El vómito agitaba delicadamente sus tambores
entre algunas niñas de sangre
que pedían protección a la luna.
¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!

⁶³ (García Lorca 2015: 197-198)

Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía, 30
esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol
y despide barcos increíbles
por las anémonas de los muelles.
Me definiendo con esta mirada
que mana de las ondas por donde el alba no se atreve, 35
yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienas.
Pero la mujer gorda seguía delante 40
y la gente buscaba las farmacias
donde el amargo trópico se fija.
Sólo cuando izaron la bandera y llegaron los primeros canes
la ciudad entera se agolpó en las barandillas del embarcadero.

ÍNDICE DE PAGINADO DE IMÁGENES

Ilustración 1. <i>El gabinete del doctor Caligari</i> , de Robert Wiene (1920).....	21
Ilustración 2. Los complementos que utilizaba Charlot	27
Ilustración 3. <i>Metrópolis</i> de Fritz Lang (1927)	35
Ilustración 4. "Negro quemado"	39
Ilustración 5. La presencia lunar en "il etait une fois" de <i>Un chien andalou</i>	41
Ilustración 6. La violencia sexual en <i>Un chien andalou</i>	43
Ilustración 7. La presencia de la muerte a través de las hormigas y la polilla en <i>Un chien andalou</i>	44
Ilustración 8. Secuencia final de <i>Un chien andalou</i>	46