

# 1929: Técnicas de abismación en *El hombre de la cámara*, *Un chien andalou* y *Viaje a la luna*<sup>1</sup>

Daniele Corsi<sup>2</sup>

Università per Stranieri di Siena

RESUMEN: En esta breve nota se estudian algunos casos de *mise en abyme* en tres textos cinematográficos claves de 1929: *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, *Un perro andaluz* de Luis Buñuel y Salvador Dalí y *Viaje a la luna* de Federico García Lorca. Tales obras cumplían el deseo de arte total que había ido persiguiendo toda vanguardia histórica: cristalizar en un arte nuevo, el celuloide, una síntesis intermedial entre distintos sistemas signícos y medios de comunicación.

Palabras clave: Dziga Vertov, Luis Buñuel y Salvador Dalí, Federico García Lorca, *Un perro andaluz*, *El hombre de la cámara*, *Viaje a la luna*.

ABSTRACT: This brief note examines some cases of *mise en abyme* in three key film texts of 1929: Dziga Vertov's *Man with a Movie Camera*, Luis Buñuel and Salvador Dalí's *An Andalusian Dog* and Federico García Lorca's *Trip to the Moon*. These works fulfilled the desire for total art that had been pursued by every historical avant-garde: to crystallise in a new art form, celluloid, an intermedia synthesis between different sign systems and media.

Keywords: Dziga Vertov, Luis Buñuel y Salvador Dalí, Federico García Lorca, *An Andalusian Dog*, *Man with a Movie Camera*, *Trip to the Moon*.

RÉSUMÉ: Cette brève note examine quelques cas de *mise en abyme* dans trois textes cinématographiques clés de 1929: *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov, *Un chien andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dalí et *Le voyage dans la lune* de Federico García Lorca. Ces œuvres répondent au désir d'art total poursuivi par toutes les avant-gardes historiques: cristalliser dans une nouvelle forme d'art, le celluloid, une synthèse intermédia entre différents systèmes de signes et de médias.

Mots-clés: Dziga Vertov, Luis Buñuel y Salvador Dalí, Federico García Lorca, *Un chien andalou*, *L'Homme à la caméra*, *Le voyage dans la lune*.

1 En este artículo reelaboro y actualizo datos procedentes de la primera parte de mi ensayo "Lirismo y fotogenia. Procesos intersemióticos entre cine y literatura en el Ultraísmo", en Corsi, D., Mojarro, J. (eds.), *Ultraísmo. La vanguardia histórica española*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2023, pp. 323-368.

2 Dirección de contacto: corsi@unistrasi.it. ORCID: 0000-0003-2423-8964.

Esta película es un experimento en la transmisión cinematográfica de fenómenos visibles. Sin el apoyo de intertítulos (un filme sin intertítulos). Sin el apoyo de un guion (un filme sin guion). Sin el apoyo del teatro (un filme sin escenografías, actores, etc.). El objetivo de esta obra experimental es la creación de un lenguaje cinematográfico internacional absoluto, totalmente separado del lenguaje del teatro y la literatura.  
Autor-Supervisor del experimento: Dziga Vertov.<sup>3</sup>

Con una proclama futurista proyectada entre los títulos de crédito se abría en 1929 *Čelovek s kinoapparatom* (*El hombre de la cámara*).<sup>4</sup> Su autor, el padre del movimiento *Kinoglaz* (“Cine-Ojo”) David Abelevič Kaufman, era más conocido en aquella época por su pseudónimo de Dziga Vertov, “gira, peonza” en ucraniano.<sup>5</sup> El 6 de junio del mismo año, en el Studio des Ursulines de París, Luis Buñuel y Salvador Dalí estrenaban *Un chien andalou*. Y al cabo de unos meses, en una Nueva York otoñal, Federico García Lorca escribía el guion de *Viaje a luna* dejando el manuscrito al cineasta, pintor y fotógrafo de vanguardia Emilio Amero y sin volver a darle vueltas en vida. Aunque el guion “imposible” de Lorca se quedó en una existencia puramente literaria hasta 1998 cuando fue adaptado a la pantalla tanto por el escenógrafo y artista visual Frederic Amat como por Javier Martín-Domínguez,<sup>6</sup> dichos textos artísticos cumplían el deseo de arte total que había ido persiguiendo toda vanguardia histórica: cristalizar en un arte nuevo, el celuloide —y gracias a la especificidad del lenguaje multimodal del séptimo arte—, una síntesis intermedial entre distintos sistemas signícos —en particular el lenguaje lírico-literario, el plástico y el fílmico— y medios de comunicación.<sup>7</sup> La convergencia intermedial y el maridaje intertextual entre artes espaciales y temporales, debido a la traducción

3 Vertov, D. (Director). Unión Soviética (1929). *El hombre con la cámara*. [Película]. Divisa Home Video 2007. 67 min

4 En España la película también se ha distribuido con el título *El hombre con la cámara*.

5 Dziga Vertov es notorio incluso con el nombre de Denis Arkadevič Kaufman.

6 Amat había trabajado previamente en el montaje de *El público*, dirigido por Lluís Pascual y estrenado el 12 de diciembre de 1986 en el Piccolo Teatro di Milano. La adaptación de *Viaje a la luna* se estrenó el 17 de junio de 1998 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, mientras que la película de Javier Martín-Domínguez fue proyectada en abril de 1998 en el Northfolk Art Center de Nueva York (véase CORSI, D., *Futurismi in Spagna. Metamorfosi linguistiche dell'avanguardia italiana nel mondo iberico 1909-1928*, Roma, Aracne, 2014, pp. 129-131, espec. n. 8. y n. 12). Como destaca Ángel Quintana, en febrero de 2009 el director argentino Fernando Tobar Castro llevó a cabo otra adaptación y relectura de la obra lorquiana (véase QUINTANA, Á., “*Viaje a la luna* de García Lorca, el guion que nunca quiso ser una réplica de *Un chien andalou*”, en *Buñueliana*, n. 1, 2022, p. 44).

7 En la última parte de *Literaturas europeas de vanguardia*, titulada “Cinegrafía”, Guillermo de Torre habla de “enlace lírico-fotogénico” (TORRE, G. DE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, p. 388).

intersemiótica, producen una isotopía figurativa donde estructuras compositivas y recursos técnico-formales propios de un medio o de un sistema expresivo, como la poesía, interactúan y se transfieren a otro medio, el cine (y viceversa). Además, pueden considerarse textos metacinematográficos, antes que nada, por el uso “pretextual” de las técnicas narratológicas de la *mise en abyme* y “subjética libre indirecta”, correlato fílmico del discurso libre indirecto a juicio de Pier Paolo Pasolini (1965).<sup>8</sup> Los tres autores logran fundir en su quehacer cinemático, de forma inmejorable, fotogenia y poesía —en el caso de Lorca incluso el dibujo— haciendo uso de un *découpage* semánticamente marcado, montaje que podríamos definir “metafórico” o “connotativo”.

Vertov se propuso traducir de la palabra a la imagen-movimiento las teorías sobre el cine documental del grupo de los *Kinoks*, mediante la reproducción de la jornada laboral de un atrevido operador de cámara que filma escenas de vidas cotidianas por las calles contorsionadas de Odessa, desde la aurora hasta el atardecer. La película llega a ser el paradigma, que no manifiesto definitivo, del *city film* experimental: una sinfonía visual de la urbe “multánime” y de su “marea humana polirrítmica”, como escribió Torre, años antes, en su poema en versículos whitmanianos *Al aterrizar*, contenido en la segunda sección del florilegio *Hélices* (1923).<sup>9</sup> En el entramado léxico y fraseológico de la proclama que citamos en abertura resuena la “antiretórica”<sup>10</sup> y la idea de “arte-azione” de los manifiestos futuristas: “Sin el apoyo de intertítulos [...] Sin el apoyo de un guion [...] Sin el apoyo del teatro [...]”.<sup>11</sup> La declaración de principios pertenece al firmante, alias director empírico: los espectadores extradiegéticos estamos presenciando a un experimento fílmico enunciado y “supervisado” científicamente por el mismo director: “Autor-Supervisor del experimento: Dziga Vertov”. Siendo cada manifiesto de vanguardia un acto perlocutivo-performativo orientado a crear una realidad extratextual, después de anunciar verbalmente la tesis, con anhelo didáctico-social, se intenta corroborarla transmutándola a la pantalla. La exposición fílmica

8 PASOLINI, P.P., “‘El ‘cinema di poesía’”, *Filmcritica*, n. 156/157, abril-mayo de 1965, pp. 275-285.

9 Véase TORRE, G. DE, *Hélices. Poemas (1918-1922)*, Madrid, Mundo Latino, 1923, p. 13.

10 Véase STEGAGNO PICCHIO, L., “‘El manifiesto come genere letterario: i manifesti modernisti portoghese’”, en *Miscellanea di Studi in memoria di Melillo Erilde Reali*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1989, p. 221.

11 Acerca de las áreas léxicas y las técnicas comunicativas de los manifiestos y escritos programáticos del Futurismo, Ultraísmo y de las vanguardias ibéricas, véanse: STEFANELLI, S. (ed.), *I manifesti futuristi. Arte e lessico*, Livorno, Sillabe, 2001; STEFANELLI, S. (ed.), *Avanguardie e lingue iberiche nel Primo Novecento*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007; CORSI, D., *op. cit.*, pp. 143-214.

propriadamente dicha empieza con un alucinado plano secuencia: un operador cinematográfico diminuto (hombre-masa y alter ego del director), antes se asoma y luego baja de una enorme cámara de filmar, tan alta y mastodónica como si fuera una montaña, un tren o tranvía. Acto seguido, el operador entra en una sala de proyección pública —cuyas banquetas cobran vida, abriéndose solas, para recibir al público en masa— para proyectar el montaje de lo que acaba de filmar, en su día laboral, a los espectadores intradieéticos. La identificación metafórica entre lente mecánica y ojo del operador-creador se hace total: hacia la mitad del filme, a través de un fundido encadenado, se ensambla la instantánea de un ojo con la del objetivo del aparato cinematográfico y, más tarde, la cámara misma se humaniza —otra metagoge visual— y echa a andar por la ciudad gracias a las patas metálicas de su trípode. Mediante la construcción de abismaciones enunciativas (el mani-fierto extradiegético) y diegéticas (el filmador como doble del autor), Vertov aboga por un “cine-verdad”, sin actores y guion, ajeno a la lógica de la industria cinematográfica de los estudios y estrellas. Apartarse de la literatura significa, en su caso, rechazar el cine novelado o teatralizado, pero eso no supone rehusar la poesía o la fórmula del cine-poema. El cineasta, al igual que el poeta, aspira a sumirse en la realidad fenoménica sin intermediarios. En este sentido, el director soviético prelude el concepto de *Camera-stylo* formulado en 1948 por Alexandre Astruc, idea que a partir de 1959-60 mucho influirá en los jóvenes directores de la *Nouvelle vague* como Godard, Truffaut o Varda.

Para Jean Epstein, maestro de Luis Buñuel en París, un cineasta debía ser ante todo un poeta que “piensa en imágenes visuales”.<sup>12</sup> Como señalaba Agustín Sánchez Vidal (1982: 16), en la trayectoria artística del calandino, “lo que hubiera podido alcanzar pleno desarrollo por medios específicamente literarios culminó en el celuloide”.<sup>13</sup> Tras publicar sus primeras prosas en revistas ultraístas como *Vltra* (Madrid, 1921-1922) y *Horizonte* (Madrid, 1922-1923), hacia 1927 Buñuel compuso una serie de poemas y cine-textos,<sup>14</sup> como “Palacio de hielo”, que agruparía bajo el título *Polismos* —dejando al descubierto la influencia de Ramón Gómez de la

12 Véase TORRE, G. DE, *op. cit.*, p. 387.

13 SÁNCHEZ VIDAL, A., “Introducción”, en Buñuel, L., *Obra literaria*, Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982, p. 16.

14 Escritos de poetas que despliegan una retórica fílmica o que tienden a reproducir efrásticamente el lenguaje cinematográfico, aunque no sean guiones ni textos destinados a ser traducidos audiovisualmente o a otros sistemas de signos. Consúltase el estudio de AUROUET, C., *Le Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*, Lormont, Le Bord de l’Eau, 2014, p. 215.

Serna, el vínculo con el Ultraísmo y el Creacionismo<sup>15</sup> (y otras corrientes de vanguardia como el Surrealismo) y su decidido despegue por Góngora y Juan Ramón Jiménez— y que más tarde recibirían el título definitivo de *El perro andaluz*. Como se sabe, el florilegio, que habría tenido que contar con veintidós poemas, no llegó a editarse nunca, aunque a lo largo de 1929 revistas como *La Gaceta Literaria* (Madrid, 1927-1932) o *Hélix* (Vilafranca del Penedés, Barcelona 1929-1930) recogieron algunos fragmentos. Al igual que su mentor, Buñuel llega a las orillas del séptimo arte después de prácticas literarias, ensayísticas y una honda reflexión poética.

Es posible enmarcar *Un chien andalou*<sup>16</sup> en el ámbito del *cinema di poesia* por el uso extensivo de “*soggettive libere indirette pretestuali*” según la definición de Pasolini (1965: 275-285), siendo un relato o poema cinematográfico —y una *summa* estética de varios intertextos internos y externos que pertenecían tanto al tándem Buñuel-Dalí como al entorno cultural de la Residencia de Estudiantes y de las vanguardias parisienses—<sup>17</sup> basado en la sucesión rítmica de metáforas visuales o “*greguerías filmicas*”, *pendant* visual del artificio ramoniano.<sup>18</sup> La ficcionalización

15 La obra literaria de Luis Buñuel necesita todavía de una honda sistematización teórica. Sánchez Vidal (*op. cit.*, p. 18) le tilda de “anarquista ultraísta”. Juan Manuel Díaz de Guereñu (“Conjeturando lejanías. Buñuel y los creacionistas”, en AA.VV., *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*. Madrid: Residencia de Estudiantes / Fundación ICO, 2000 pp. 127-137) conjetura coincidencias entre la poesía de Buñuel y la de Juan Larrea, especialmente en el poema del primero “No me parece ni bien ni mal”. Por su parte, Juan Manuel Bonet (“Luis Buñuel, ultraísta”, en AA.VV., *op. cit.*, pp. 93-103) rastrea su “bagaje ultraísta” —asimilado creadoramente por el aragonés— en “Una traición incalificable”, cuento aparecido el 1 de febrero 1922 en el n.º 23 de *Vltra* (p. 4), y en poemas en prosa compuestos entre 1925-26 como “Teorema” y “Diluvio”, donde “las imágenes buñuelescas siguen siendo deudoras de los modos del Ultra”, por el empleo de figuras como la metagoge. En la “Introducción” y notas a la reciente *Obra literaria reunida* (Madrid, Cátedra, 2022, pp. 11-195), el editor Jordi Xifra resume varias instancias y actualiza datos relativos al macrotexto literario buñueliano.

16 Filmado en París en abril de 1929 gracias a la contribución de veinticinco mil pesetas que Buñuel obtuvo de su madre, *Un chien andalou* fue presentado por primera vez el 6 de junio del mismo año en el Studio des Ursulines, cosechando la ovación del grupo surrealista francés. Desde el mes de octubre, permaneció durante nueve meses en la programación de Studio 28. En España se proyectó primero en Barcelona, en octubre de 1929, y luego se replicó en Madrid el 8 de diciembre en el Cine Royalty, en ocasión de la octava sesión pública del Cineclub Español que incluía también la proyección de la película *La chute de la maison Usher* (1928) de Jean Epstein, en la que Buñuel había trabajado como asistente de dirección. El guion original de Buñuel y Dalí fue terminado a finales de enero de 1929 en la localidad catalana de Cadaqués (véase GUBERN, R., *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 322-327).

17 Escribe Víctor Fuentes (*Buñuel del surrealismo al terrorismo*, Sevilla, Renacimiento, 2013, p. 49): “Buñuel y Dalí en el guión, y posteriormente Buñuel en la filmación, se valen de intertextos del gran acervo cultural artístico, clásico y del establecimiento cultural, pintura, literatura y, especialmente poesía, para, en la absorción, crear un nuevo texto alternativo, con frecuencia opuesto al inicial”.

18 El comienzo de *Un chien andalou* también puede interpretarse como un intento de trasladar la ecuación “Metáfora + Humor = Greguería” al lenguaje cinematográfico. Véase el apartado “Buñuel e la metáfora filmata” en CORSI, D., *op. cit.*, pp. 317-334 donde se sintetizan perspectivas críticas relativas a la influencia de Ramón Gómez de la Serna —y de su “psicología de las cosas” (MONEGAL, A., *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 25) que bien se conectaba con la “ossessione lirica della materia” y “psicología intuitiva della materia” teorizadas por Marinetti en el “Manifiesto técnico della letteratura futurista” de 1912— en las primeras prosas de Buñuel y se ofrece una lectura “greguerístico-ultraísta” del prólogo de *Un perro andaluz*.

del autor Buñuel que afila su navaja y corta el ojo a Simone Mareuil en el prólogo de la película o de la pareja Dalí-Buñuel disfrazados de maristas en la secuencia de los burros putrefactos que yacen sobre los pianos de cola equivalen, además, a una “enunciación enunciada” que produce una abismación metaléptica, es decir, una forma extrema de *mise en abyme* donde los lindes entre lo autobiográfico y lo ficcional se desdibujan, como en la autoficción.<sup>19</sup>

Si Dziga Vertov preparaba de forma explícita al espectador, involucrándolo *in crescendo* en su experimento hasta llegar, al final, a la visualización sintética de su teoría, el engarce iconográfico entre ojo humano (el del operador, disfraz del director) y ojo mecánico, Buñuel lo epata ya desde el principio penetrando directamente, en forma de autor-actor, dentro de su creación filmica. Al seccionar el canal de comunicación narrativo, el director abre su pieza antiartística a un abanico de posibles interpretaciones. El espectador modelo deja de ser un ente pasivo porque, como el lector de poesía, está delante de un artefacto lírico abierto a múltiples lecturas. Cada nueva secuencia cobra, entonces, un valor altamente marcado: equivale a un verso poético o a una red de metáforas, imágenes, analogías entre campos semánticos lejanos, metagoges (en particular, cosificación de personas y animación de objetos). En tal sentido, la obra de Buñuel y Salvador Dalí adquiere *in toto* el valor programático de un ingenioso manifiesto literario de vanguardia fílmico, en el cual se traducen intersemióticamente —del verbo a la imagen-movimiento— los procedimientos metafóricos de la poesía ultraísta-creacionista, en particular los conceptos de “imagen múltiple” e “imagen polipétala”.<sup>20</sup> Al mismo tiempo, la película es una reescritura cinematográfica (un

19 Sobre la figura de la metalepsis narrativa o “*métalepse de l’auteur*” mediante la cual “on attribue à l’auteur le pouvoir d’entrer lui-même dans l’univers de sa fiction”, véanse: GENETTE, G., *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 292-295; GENETTE, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2004. Por lo que se refiere a las estrategias metadiegticas y las diferentes variedades de “metaficción” o de “abismación” en la novela vanguardista española e iberoamericana, se remite a los estudios de RÓDENAS DE MOYA, D., *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península, 1998 y de HADATTY MORA, Y., *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2003, pp. 50-69.

20 A partir del prólogo, se despliega en la película un amplio espectro de analogías y proximidades entre “realidades más o menos alejadas”, como apuntaba Pierre Reverdy en su ensayo teórico *L’Image*, escrito en el alba del Cubismo literario y publicado en *Nord-Sud* en el marzo de 1918. El montaje connotativo adoptado por Buñuel parece el equivalente cinematográfico de las técnicas metafóricas de los poetas ultraístas que intentaban, como apuntaba Jorge Luis Borges, sintetizar “dos o más imágenes en una” para ensanchar su “facultad de sugerencia” (BORGES, J.L., “Ultraísmo”, en *Nosotros*, XV, n. 151, diciembre de 1921, p. 467).

*remake*), o mejor, una adaptación libre-interpretativa —y “saqueo”—<sup>21</sup> de fragmentos de poemas y prosas procedentes del poemario nunca publicado de Luis Buñuel. El cuento lírico “Palacio de hielo”,<sup>22</sup> además de contener el germen que prefigura la escena de la mutilación ocular propone, al revés y con un homenaje implícito a *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Francisco de Goya (1814), la misma metalepsis del autor (“los ojos de Luis Buñuel”):

La ventana se abre y aparece una dama que se da polisoir en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle. Quedan mis órbitas solas sin mirada, sin deseos, sin mar, sin polluelos, sin nada. Una enfermera viene a sentarse a mi lado a la mesa del café. Despliega un periódico de 1856 y lee con voz emocionada:

“Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza, en la VIL ZARAGOZA, no encontraron más que viento por las desiertas calles. Solo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos”.<sup>23</sup>

La imagen de la luna activa, además, numerosas implicaciones. No hay que olvidar que los ultraístas habían resemantizado su connotación y función lírica: asociándola a la pantalla cinematográfica o a la luz mecánica del proyector de elemento romántico pasadista, rechazado por los futuristas en el manifiesto “Uccidiamo il chiaro di luna” (1909) y evocado por Tristán-Ramón en el prelude de la “Proclama futurista a los españoles” de 1910 (“¡Pedrada en un ojo de la luna!”), el astro se había convertido en uno de los *topos* de la vanguardia histórica española. En las obras creativas de los escritores del Veintisiete, asume sendas simbologías. En Lorca, por ejemplo, a menudo se humanizará adquiriendo varios disfraces con connotaciones de muerte y será la protagonista *in absentia* y ‘cambia-formas’ de su guion lírico *Viaje a la luna*. En cualquier caso, creo que el elemento más importante del prólogo no es la luna como símbolo autorreferencial o como guiño intertextual a Lorca y a su *Romancero gitano* como muchos críticos han relevado, sino la mirada de Buñuel hacia la luna. Es el plano subjetivo que vehicula la imaginación y posibilita la creación de imágenes inéditas. La película está basada, de hecho, en una continua

21 A propósito de las nociones de “adaptación interpretativa” y “adaptación libre” de un texto literario, véanse los trabajos de Alain Garcia (*L'adaptation du roman au film*, Paris, If Diffusion, 1990, pp. 181-191) y José Luis Sánchez Noriega (*De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Prólogo de Jorge Urrutia, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 63-72).

22 El poema en prosa “Palacio de hielo”, compuesto en 1927, fue publicado en el mayo de 1929 en el n. 4 de la revista *Hèlix* junto al poema “Pájaro de angustia”.

23 En BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 141.

transfiguración de fenómenos (eventos y existentes) a través de los ojos de los dos protagonistas: la mujer (Simone Mareuil) y el hombre (Pierre Batcheff). Buñuel recurre al expediente del plano/contraplano, a la alternancia entre cámara objetiva y “ocularizaciones internas secundarias”,<sup>24</sup> para traducir en el código fotogénico el efecto prismático y deformante de las metáforas verbales de la nueva lírica.

El recurso a la *mise en abyme* y a la reduplicación, multiplicación o metamorfosis de miradas y objetos se hace paroxístico en *Viaje a la luna* de Lorca, texto “a medio camino entre la poesía y el cine, entre el papel y la pantalla”, como bien apuntaba Antonio Monegal.<sup>25</sup> El mismo título expresa una antífrasis respecto a la película de Georges Méliès de 1902: no se cumple una ruta hacia la luna, sino que asistimos al reflejo o espejismo de un viaje protagonizado por una luna prismática y sedienta de muerte que muestra su identidad solo al final del guion: “72. Y al final con prisa la luna y árboles con viento”.<sup>26</sup> En este guion en forma de poema —o poema en forma de guion— el autor, entre otras cosas, pone al desnudo su acto de escribir transfigurándolo en un “gusano de seda sobre una hoja en fondo blanco”.<sup>27</sup> No usa un alter ego como Vertov y, a diferencia de Buñuel, no penetra dentro de su universo de ficción a través de su yo autobiográfico,<sup>28</sup> sino mediante la representación metafórica de su proceso de escritura, hasta llegar, en el cuadro 21, a interrumpir un momento el flujo creativo, mostrarnos la misma hoja blanca donde está componiendo su obra y salirse por otro posible callejón poético: “21. Un plano blanco sobre el cual se arrojan gotas de tinta. (Todos estos cuadros rápidos y bien ritmados.) Aquí un letrero

24 En *L'oeil caméra. Entre film et roman* (Lyon, Presses Universitaires, 1987), François Jost distingue la “ocularización” de la “focalización” teorizada por Gérard Genette (1972) con la intención de precisar la peculiaridad de la narración cinematográfica respecto a la literaria. Dado que cada película cuenta mostrando por imágenes, resulta que en el cine la adquisición y la organización de un “saber” se funda primariamente en la dimensión perceptiva de la mirada. En la administración del “saber” del espectador, la ocularización se define como “la relación que se establece entre lo que muestra la cámara y lo que se supone que el personaje ve”.

25 MONEGAL, A., “Introducción”, en García Lorca, F., *Viaje a la luna (guión cinematográfico)*, Edición, introducción y notas de Antonio Monegal, Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 40.

26 GARCÍA LORCA, F., *op. cit.*, p. 76.

27 *Ibidem*, p. 62.

28 En los cuadros 17, 18, 19 hay una posible alusión a la película de Buñuel y Dalí mientras que en el cuadro 45 se produce una ocularización interna múltiple donde el objeto de la mirada es la luna: “17. De los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta y de la cabeza muerta un cielo con luna. 18. La luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos y se disuelve sobre 19. Dos niños que avanzan con los ojos cerrados. [...] 45. Ya en la calle nocturna hay tres tipos con gabanes que dan muestras de frío. Llevan los cuellos subidos. Uno mira 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 la pantalla una luna dibujada sobre fondo blanco que se disuelve sobre un sexo y el sexo en la boca que grita” (*Ibidem*, p. 63 y p. 70).



que diga *No es por aquí*.<sup>29</sup> En la adaptación de Frederic Amat de 1998, con acierto el director elige en este punto hacer sobresaltar la cinta hasta llegar al clásico plano blanco que encontramos al inicio de un nuevo filme. Después de este plano blanco la película parece, de hecho, ponerse en marcha. Estamos en una habitación con una puerta por donde sale un hombre con bata blanca, mientras por el lado opuesto viene un muchacho con traje de baño:

25

El hombre de la bata le ofrece un traje de arlequín pero el muchacho rehúsa. Entonces el hombre de la bata lo coge por el cuello, el otro grita, pero el hombre de la bata le tapa la boca con el traje de arlequín.<sup>30</sup>

Los cuadros 1-29, que sirven de prólogo, contienen los elementos básicos para el desarrollo de la antitrama, pero constituyen un falso comienzo, como si el autor saliera de un sueño ambientado en Broadway para entrar en otra pesadilla que se desarrolla dentro de la boca de un pez donde “cien peces saltan o laten en agonía”.<sup>31</sup> *Viaje a la luna* es, de hecho, un caleidoscopio donde cada fenómeno está en perpetua transformación. La fijeza sólo la mantiene el hombre de las venas por ser el único personaje sin máscara ni disfraz. Para encadenar y simultanear los planos entre ellos, Lorca recurre a fundidos encadenados —expresados con el verbo “se disuelve”— y a la “doble exposición” y “triple exposición” de los fotogramas, técnica ya empleada por el cine dadaísta de René Clair, Man Ray o Marcel Duchamp. Estas técnicas cinematográficas y fotográficas le permiten hacer dialogar varios universos semánticos y transfigurar así el artificio de la metáfora del verbo a la imagen en movimiento.<sup>32</sup> Interrumpir la escritura mostrando al lector-espectador su obra al desnudo equivale, como la sección del ojo en *Un chien andalou*, a una declaración metafílmica de búsqueda de una nueva relación comunicativa entre realizador y espectador que, precisamente, debe ver con otros ojos y pensar en un posible simulacro del autor para poder entrar en la atmósfera perturbadora del filme y decodificar la vasta cadena de imágenes que la sintaxis del montaje enhebra en cada secuencia. Nos quedamos huérfanos por la falta de una explicación, por el grado de

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 65

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>32</sup> Como recuerda Michele Cometa (*La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 46): “il desiderio di mettere in movimento le immagini non è circoscrivibile nell’epoca del cinema ma è anzi un Desiderio (e una paura) che ha guidato tutta l’antropologia dell’immagine, almeno in Occidente, sin dai suoi primordi”.

hermetismo de estos textos porque viven dentro de la esfera de la intertextualidad interna. En particular, como varios estudios han relevado, *Viaje a la luna* sería un guion casi imposible de descifrar sin cotejarlo con otros textos del ciclo lorquiano de aquel periodo como las piezas *El público*, *Así que pasen cinco años*, *Comedia sin título* o los poemas que formarán parte de *Poeta en Nueva York*.

Lorca demuestra, además, conocer el cine experimental de su época cuyo objetivo era generar un producto artístico autónomo mediante la búsqueda de una modulación lírica: el hecho de que el cine de vanguardia había de tener una vocación más poética que narrativa. Y está especialmente familiarizado con la noción de *photogénie*: la idea del cine como arte independiente del lenguaje de literatura y del teatro, tesis ya identificada el 15 de noviembre 1916 por los futuristas italianos en el manifiesto “La cinematografía futurista”. La fotogenia para Jean Epstein traducía los fragmentos de la realidad en algo inédito. El cinema crea visiones —y transposiciones— totalmente artificiales: la estructura de la imagen cinematográfica produce un sentido inmediato, totalmente diferente respecto a la imagen de la realidad. La cámara, al igual que la metáfora verbal, transforma profundamente los fenómenos y origina enfoques que no tienen nada de natural. El cine, pues, es algo altamente sobrenatural y místico. Su belleza fotogénica permite experimentar percepciones y sensaciones que en la realidad no sería posible distinguir. Esta teoría se emparejaba con la noción de “ritmo visual”, elemento que debía regir la relación contrapuntística entre los planos. Gradualmente, surgió que el ritmo visual por sí solo podía convertirse en un principio estructural alternativo a la exposición narrativa tradicional. El actor, guionista y director parisiense Henri Chomette, hermano de René Clair, acuñó la expresión *cinéma pur* (cine puro con afán antinarrativo) para referirse al necesario retorno del medio a sus elementos primordiales: movimiento, composición, ritmo. El ritmo es sin duda uno de los rasgos más acusados del caleidoscopio lorquiano. Cada plano está conectado al siguiente mediante rápidos cortes en seco, travellings, fundidos encadenados, doble y triple exposiciones. Este eco rítmico enreda los iconos entre ellos, los reduplica, transforma y propaga fuera del texto, en aquel abismo de obras lorquianas escritas entre 1929 y 1930.