

# IMPACTO Y EFECTO DE *UN PERRO ANDALUZ* EN LA POÉTICA DE LORCA Y ALBERTI

Rafael UTRERA MACÍAS  
*Universidad de Sevilla*

**Resumen:** La película de Buñuel y Dalí *Un perro andaluz* se convirtió en símbolo del cine surrealista y en icono de la vanguardia plástica. Algunos poetas, entre ellos García Lorca y Alberti, de modo directo o indirecto, la tomaron como elemento motivador de algunos de sus escritos aunque, en ambos casos, de manera distinta según la sensibilidad de cada uno.

**Palabras clave:** Literatura. Cine. Pintura. Poética. Intermedialidad

**Abstract:** The Buñuel and Dalí's film *An Andalusian Dog* became a symbol of the surreal film and plastic icon of the avant-garde. Some poets, including Garcia Lorca and Alberti, directly or indirectly, took it as a motivator of some of his writings, although in both cases differently depending on the sensitivity of each.

**Keywords:** Literature, cinema, paint, poetic, intermediality.

## 1. Introducción

La generación literaria de 1927 tuvo una extraordinaria capacidad receptiva para enjuiciar los diversos valores del cinematógrafo. La literatura de estos jóvenes creadores fue fecundada por el nuevo arte: sus textos poéticos, dramáticos, narrativos, contienen abundante presencia de temas y técnicas del cinema.

La película de Buñuel y Dalí *Un perro andaluz* se convirtió en símbolo del cine surrealista y en icono de la vanguardia plástica. Los colaboradores de *La Gaceta Literaria* aludieron a la película desde diferente recepción y valoración. Algunos poetas, entre ellos García Lorca y Alberti, de modo directo o indirecto, la tomaron como elemento motivador de algunos de sus escritos aunque, en ambos casos, de manera distinta según la sensibilidad de cada uno. Un guión de Federico escrito en Estados Unidos se convirtió en una radiografía de sus sentimientos y, en cierto modo, en una respuesta a quienes habían sido sus amigos. Rafael, por su

parte, se distanció del original y compuso un poema donde la simbología queda connotada de humorismo no exento de cierta escatología.

## 2. Buñuel. *Un perro andaluz*: libro, guión, película

Diversos escritos de Buñuel fueron publicados en 1929 por las revistas *Hélix* y *La Gaceta Literaria*; la intención del autor era conformar un libro y editarlo; el título precedió a la edición ya que ésta no llegó a tener el índice pretendido: *Polismos* y *Un perro andaluz*, entre otros, fueron barajados como idóneos para acoger textos titulados “Polisoir milagroso”, “Olor de santidad”, “Pájaro de angustia”, etc. En uno de ellos, “El arco iris y la cataplasma” puede leerse en el comienzo y final del poema: “¿Cuántos maristas caben en una pasarela? / ¿Cuatro o cinco? (...) Dentro de unos instantes vendrán por la calle / dos salivas de la mano / conduciendo un colegio de niños sordomudos. / ¿Sería descortés si les vomitara un piano / desde mi balcón?” (Buñuel, 2000: 144). *Un perro andaluz* quedaría como denominación de un inédito libro que, por mor de la casualidad, se convertiría en título de película, resultado del guión que el cineasta y el pintor Dalí habían comenzado a escribir en el año citado. El propio autor ha contado su firme decisión de filmar la película tras haber entrado en contacto con el grupo surrealista parisino; la intransigencia artística de éste y el temperamento del aragonés se dieron cita para llevar aquella estética a la pantalla pertinentemente amalgamada con los descubrimientos freudianos. Buñuel tras definir su obra como “un cortometraje de dos rollos en el que no hay ni perros ni andaluces” estimó que respondía a unos códigos donde el surrealismo debía entenderse como “un inconsciente, automatismo psíquico, capaz de devolver a la mente su función real, fuera de todo control ejercido por la razón, la moral o la estética” de manera que, habiéndose servido de personajes aparentemente realistas, “las funciones de sus protagonistas están animadas por impulsos, cuyas fuentes principales se confunden con las irracionales, las cuales son, por su parte, las de la poesía” (Buñuel, 2000: 27).

Sin embargo, estas serias declaraciones, formuladas en 1939 mientras residía en Estados Unidos, tienen un tono bien diferente en las cartas escritas a su amigo Pepín Bello (“un genial golfante universitario”, como lo definió Giménez Caballero) cuando la película comenzaba a gestarse. Así, en la correspondiente a 10 de febrero de 1929 se refiere tanto al posible título de la película como al del libro; aquélla se iba a denominar *El marista de la ballesta* o *Dangereux de se pencher en dedans* mientras que éste, “en prensa”, llevará el de “El (sic) perro andaluz que nos hizo mear de risa a Dalí y yo (sic) cuando lo encontramos. He de advertirte que no sale un perro en todo el libro. Pero queda muy bien y muy dócil. Además de risueño e idiota” (Sánchez Vidal, 1988: 190). La extensa misiva contiene además

el poema “El arco iris y la cataplasma”, la copia de la carta enviada a Juan Ramón Jiménez firmada por él y Dalí (“¡Merde!! para su Platero y yo...el burro más odioso con que nos hemos tropezado”), diversos títulos de futuros poemas referidos a la hostia consagrada (repletos de connotaciones blasfemas para un católico) además de una referencia personal: “De Alberti prefiero no hablarte porque lo haría muy mal. Creo que nos pone verdes en público y en privado. Sus declaraciones en la Gaceta ya lo dejaban ver. Si estuviera en Madrid saldría de dudas en seguida y me vengaría” (Sánchez Vidal, 1988: 190).<sup>1</sup> La carta a Jiménez fue el resultado de una elección entre el poeta y Falla, en cualquier caso, andaluces muy cercanos a Lorca y de entrañable amistad con cada uno; la referencia al poeta portugués vendría de su manifiesta advertencia en *La Gaceta Literaria* (nº 49, 1 de Enero de 1929) “a los cineastas” para señalar que *Pasión y forma* (luego *Cal y canto*) no sería “un libro vanguardista”. También es elocuente la carta a Bello (17 de febrero) donde se reconoce a Benjamín Péret como su ídolo y el de Dalí y, por el contrario, se mofa de “toda la poesía tradicional desde Homero a Goete (sic) pasando por Góngora –la bestia más inmundada que ha parido madre– hasta llegar a las ruinosas deyecciones de todos nuestros poetillas de hoy. Siento que estas insinuaciones queden tan deficiente y someramente expresadas, pero me vengaré cuando nos veamos” (Sánchez Vidal: 1988, 197). Que la película fuera una forma de venganza o no, el final de la carta supone una nueva embestida contra tales putrefactos donde quedan calificados nuevamente de diversas maneras, así, de Federico se dice que “quiere hacer cosas surrealistas pero falsas (...). Ejemplo de su maldad el último fragmento publicado en la gaceta. Es tan artístico como su Oda al Santísimo Sacramento, oda fétida y que pondrá erecto el débil miembro de Falla y de tantos otros artistas. A pesar de todo dentro de lo irremediamente tradicional Federico es de lo mejor, si no lo mejor, que existe”. Por su parte, de Alberti, calificado como anti-vital y gárrulo, señala que “le repugna por los cuatro costados” y añade una retahíla de comparaciones que le producen tanto malestar como la idea de un Dios o el mismísimo Aladrén, el escultor con quien García Lorca mantenía íntima amistad y sentimental relación. Tras mostrar las tajantes diferencias entre él y su grupo (Dalí y Bello) respecto de los demás poetas amigos, señala que “nuestro film entra de lleno en todo esto”. Y todavía en otra carta a Bello de 25 de marzo (Sánchez Vidal, 1988: 203) reitera refiriéndose al film que en él están: “Todas nuestras cosas en la pantalla”. Pero la animadversión y manifiesto desdén contra Lorca no acababa en estos documentos privados. La revista *L'Amic de les Arts* (31 de Marzo de 1929) comienza con el manifiesto de Dalí, la colaboración de Bello, la defensa de Péret junto a otras diversas colaboraciones.

---

1. Meses antes, Buñuel en carta a Pepin Bello (17 de febrero de 1929) ya mostraba su “repugnancia” para con Alberti porque “intenta meterse con nosotros. Me agradecerá que lo consiga”. (Sánchez Vidal, 1988: 198)

La exclusión de Federico era más que evidente y para colmo, diversos “insertos” parecían anticipos de cuanto el guión y luego la película mostrarían, tal como las hormigas, los burros podridos, etc. Y *La Gaceta Literaria* (nº 51, 1 de Febrero de 1929) daba cuenta de esta publicación como también de diversas referencias al rodaje de, por entonces, todavía llamado *Dangereux de se pencher en dedans*.

De otra parte, la presencia de Maeterlinck y Lautréamont en estos artistas españoles se había hecho evidente desde hacía tiempo. Ya en uno de sus primeros escritos, “Monasterio de Silos”, Lorca había relacionado reiteradamente al perro con la Muerte. Según la teogonía maeterlinckiana, los perros son almas buenas obligadas por la Muerte a anunciar sus triunfos sobre los hombres; por más que ellos la desobedezcan, “la Pálida (...) les hiere con sus espuelas de plata invisibles y entonces nace el aullido”. Tras los sucesivos efectos de unos sobre otros, el poeta reflexiona antes de dormir: “Hay miedo intenso en mi alma. Dentro de mí se agita una afirmación sobre el aullido de los perros, que escribió el loco y fantástico conde de Lautréamont. En la habitación se quebraban melosamente dos grandes chorros turquesa de la luna” (García Lorca, *O.C.* IV, 1996: 90).

El perro y luna, los dos sustantivos existentes en cada uno de los títulos (película y guión) fluían en el ambiente de los creadores (valga como ejemplo el cuadro de Joan Miró *Perro ladrándole a la luna* que, en 1927, tanto impacto había causado en Lorca y Dalí) y las imágenes y metáforas de ellos derivadas se convertían en común lenguaje generacional usado luego de personalísima forma por cada uno de ellos.

El rodaje de *Un perro andaluz* tuvo lugar en la primera quincena de abril de 1929 y su estreno parisino el 6 de junio. Unos días después, los lectores de *La Gaceta Literaria* (nº 60, 15 de junio de 1929) pudieron leer en la primera página el comentario de Eugenio Montes (escrito el día 9) con título homónimo (*Un chien andalou*) y subtítulo con referencia a los autores y a la sala de estreno parisina. Tras generalizaciones tales como “La vida orina absurdos en todas las esquinas” o “no hay una sola lógica” y contextualizaciones a momentos precisos, “lo que en la primera escena sabe a sorprendente aparece en la segunda como necesario y fatal”, se cataloga a la película como “el mejor poema de la lírica española contemporánea (...) porque su film es eso: poesía. No lo otro: literatura”. Y respecto al título se admite que tiene un valor de broma y es “voluntariamente incongruente” aunque “alude directamente a España”. Y, tras otras reflexiones, sentencia: “La belleza bárbara, elemental –luna y tierra– del desierto, en donde *la sangre es más dulce que la miel*, reaparece ante el mundo. No. No busquéis rosas de Francia. España no es un jardín, ni el español es jardinero. España es planeta. Las rosas del desierto son los burros podridos”. Al margen de ciertos guiños a

compañeros y lectores, alguna frase, como la referencia a sangre y miel, sugería el cuadro daliniano, *La miel es más dulce que la sangre*, donde aparece la cabeza cortada de Lorca semienterrada en la arena.

En el citado número de la publicación y en columna pareja a la anterior, Rafael Alberti publicaba dos poemas integrantes del futuro conjunto *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Bajo el genérico “Homenaje y autohomenaje” se incluía “Harry Langdon hace por primera vez el amor a una niña” y “A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna”. ¿Dos “perros” diferentes en la misma página o dos referencias distintas para el mismo animal? Parece evidente que ni Lorca ni Alberti, habían visto la película cuando escribieron sus respectivos textos, guión y poema; ello no era necesario por cuanto el clima de rencores y malevolencias venía prodigándose desde hacía tiempo; las respectivas respuestas poéticas no necesitaban, necesariamente, de la visión del film.

### 3. Lorca: en torno al momento creador de *Viaje a la Luna*

Es bien conocida la relación artística mantenida en Estados Unidos por Federico García Lorca y Emilio Amero, los detalles en torno a la escritura del guión *Viaje a la Luna*<sup>2</sup>, los intentos de filmación del mismo. Tras la compra por parte del Estado español del original lorquiano<sup>3</sup> en posesión del artista mejicano, las investigaciones se han orientado hacia el contexto artístico que entonces acogió a Federico y a las circunstancias en torno a la creación del texto cinematográfico. En tal sentido, la primera cuestión se centra en el grupo artístico reunido en torno a la revista *Contemporáneos* (1928-1932) integrada por artistas mejicanos cuyo vanguardismo atacaba el academicismo autóctono de las diferentes artes y, al tiempo, defendía el tipo de cine dirigido por Man Ray, Luis Buñuel, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, como instrumento expresivo digno de ser estudiado y practicado según criterio personal.

Emilio Amero, pintor, grabador, fotógrafo, cineasta, era uno de los integrantes del grupo y quien propuso al granadino la elaboración de un texto para hacer con él una película acaso semejante a su 7-7-7, cuyo título hacía referencia a

---

2. Véase Rafael Utrera Macías (1987): *Federico García Lorca /Cine. El cine en su obra, su obra en el cine*. Sevilla, Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía. Sevilla. Consultable en Internet (20 de Octubre de 2007): [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com). Búsqueda por autor y obra.

3. Reproducido en García Lorca, F. (1998): *Viaje a la luna*. Edición de Antonio Monegal. Valencia. Pre-Textos, págs. 81 a 113. También en F. García Lorca. *Obras Completas. II*. Edición de Miguel García-Posada. Galaxia Gutenberg, págs. 264- 278.

los ritmos y combinaciones ofrecidos por las máquinas tragaperras y otras de semejante funcionamiento. Hasta aquí lo habitualmente reseñado sobre quién, cuándo y cómo estimuló a Lorca a escribir para el cine. Las cosas no parece que fueran tan simples. Un artículo firmado por Carlos Mérida en 1932<sup>4</sup> ilustra sobre las actividades artísticas de Amero con especial atención a su experiencia fotográfica y cinematográfica. Respecto a la primera, incluye referencias a la foto hecha por el mejicano al español<sup>5</sup>, “tan acertada en su juego de luces y sombras” (¿es justa correspondencia la inclusión del nombre del artista en “Fábula y rueda de los tres amigos”, de *Poeta en Nueva York*: Enrique, Emilio, Lorenzo?<sup>6</sup>); por lo que afecta a la segunda, se componía de breves cintas tituladas *Río sin Tacto*, *3-3-3*, *Despedida* que son “motivo de goces visuales, de imágenes sucesivas que alcanzan los linderos de lo poético y que actúan en el dominio del pleno surrealismo: poesía, imágenes, invenciones...”. El articulista aclara cuestiones, relativas a la autoría, de significativo calado: la primera cinta está “realizada en colaboración con Gilberto Owen” mientras que, en referencia a la última, señala que “con argumento de Federico García Lorca”. Otros párrafos del artículo descubren apartados y composiciones de *Río sin tacto* : “1.Hombre de la luna. 2.Sombra humana contra el disco de un reloj. (...) 1.Caída del hombre de la luna. 2.Cuando cae de frente se acelera su caída (...) se sostiene ingrávido en el aire y en el vacío haciendo su caída extremadamente lenta”. Por el contrario, nada dice, salvo lo indicado, de *Despedida*, el argumento lorquiano. Sin duda, la información del articulista procede del conocimiento de la obra comentada pero, acaso también, de la amistad con el autor, de quien ya ha escrito en otras ocasiones según él mismo afirma y, en consecuencia, el resultado deviene en elogioso artículo.

Para los seguidores de Lorca y de su periplo neoyorquino, las preguntas surgen de inmediato: ¿cuál es el argumento lorquiano con este título?, ¿qué película se hizo con él?, ¿tiene algo que ver con *Viaje a la Luna*?, ¿es una parte del mismo, la que en alguna ocasión, antes de la muerte de Federico, Amero comenzó a filmar?.

4. Carlos Mérida, “Fotografía y Cinematógrafo. Emilio Amero”, *Revista de Revistas*. México. 11 de diciembre de 1932, p. 1178.

5. Publicada en *El Universal Ilustrado* nº 815, México, 2 de diciembre de 1932. Reproducida en F. García Lorca / F. Amat (1998): *Viaje a la luna*. Barcelona. Edicions de L'Eixample S.L. Última ilustración (sin paginación).

6. Obsérvese las referencias a Emilio a lo largo del poema. Lorca juega con las variantes en cada estrofa: “Estaban los tres helados (...) quemados (...) enterrados (...) momificados ... Y, respectivamente, va enunciando de Emilio “por el mundo de los ojos y las heridas en las manos”, “por el mundo de la sangre y los alfileres blancos”, “en la yerba ginebra que se olvida en el vaso”. Y en otro verso el poeta añade: “Yo había matado la quinta luna”. Federico García Lorca. (1996). *Obras Completas. I*. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, págs. 513-515.

Las respuestas, por ahora, quedan en el aire. Que el guión de Lorca comenzó a rodarse tras su estancia noeyorquina lo evidencian las fotografías de Lola Álvarez Bravo: la primera reúne al grupo de cineastas alrededor de la cámara de 16 mm que, colocada sobre aparatoso trípode, establece un eje vertical a cuyos lados, en simetría semejante a la establecida por el cineasta en sus rítmicas películas, Amero, con gafas de concha y bilbaína, es rodeado por seis hombres, sentados tres a tres a su izquierda y derecha, tres a tres con corbata y sin ella, sobre un fondo de pared del que resaltan las figuras, puestas de pie, de dos mujeres, una de blanco y otra de negro; el suelo, con alfombra de esparto, acoge numerosos papeles todos con el dígito 13. La segunda foto responde a un decorado en exteriores (patio o terraza de una casa) donde, sobre la misma alfombra, se ve una cama, tomada en ángulo picado, y, a su alrededor, abundantes carteles con los números 13 y 22, junto a otros elementos decorativos. Una diferente fotografía, complementaria a las anteriores, muestra, en primer plano, un par de zapatos (uno de mujer y otro de hombre) diferentes<sup>7</sup>.

El coautor de *Río sin tacto*, Gilberto Owen Estrada era también un sudamericano avicinado en Nueva York donde ejercía funciones burocráticas en el consulado mejicano y creativas en los grupos artísticos vinculados a *Contemporáneos* y otros semejantes. La amistad con Amero está suficientemente probada así como el carácter de la obra literaria, con fines cinematográficos, que éste escribió para aquél.

El artículo de Guillermo Sheridan, “Gilberto Owen y Federico García Lorca viajan a la Luna”<sup>8</sup>, se interesa por los guiones lorquiano y oweniano enjuiciando el momento de las respectivas creaciones y estableciendo significativas relaciones entre Amero-Lorca-Owen. Desde el primer momento, el autor parece dejar claro la simpatía por la obra de Owen y, en lo relativo al guión (o guiones), también la prioridad de su creación.

Diversos investigadores han descrito el espectáculo existente en Coney Island, ciclorama donde se combinaban teatralidad y mecanismos; Sheridan establece relaciones entre estos elementos y afirma: “Los trabajos de García Lorca y Owen se cruzan desde ahí: el viaje por el ciclorama *Trip to the Moon* culminaba en el palacio del *Man in the Moon*, protagonista de la leyenda popular anglosajona”. Alguna carta de Owen a Xavier Villaurrutia explica que su guión ya está terminado en el verano de 1928; y alguna de Lorca a Dalí, escrita desde Granada

---

7. Agradezco tardíamente a Frederic Amat el envío de las fotos mencionadas así como otras informaciones orales y escritas.

8. Revista *Vuelta* n° 258. México. Mayo. 1998. págs. 16-22

(verano de 1930), alude a la “pequeña película” que ha hecho con un poeta negro<sup>9</sup>. La hipótesis de Sheridan es que Amero le muestra a Lorca el guión de Owen y le propone trabajar sobre él para obtener otra versión acaso más expresiva o más económicamente filmable. Que Amero trabajó el original lorquiano lo demuestra la versión traducida, técnicamente ampliada y publicada, en 1961, en la revista neoyorquina *New Directions*, al margen de los dos intentos de filmación que, en fechas diferentes (antes y después del asesinato de Federico), efectuó. Luego, Sheridan establece comparaciones entre *Línea*, un libro de Owen en prosa poética, y *Viaje...*, el texto de Lorca; más allá de imágenes retóricas pertenecientes al común lenguaje simbólico de la época, enumera un conjunto de elementos, de semejanzas y parecidos más que razonables. Y para ello echa mano de diversos ejemplos de esos textos para concluir que ambos autores trabajaron en una tarea común, acaso sin saberlo, y en la que Amero, tras la trágica muerte de Federico, publicó el trabajo de éste y se olvidó del de Owen.

El articulista no oculta sus opiniones sobre *Viaje a la Luna*; por el contrario, lamenta la pérdida de buena parte de los de Owen, su defendido:

En rigor, antes que un guión, se trata de una secuencia de imágenes de empeñosa textura onírica, sumariamente esbozadas, que darían si acaso una docena de minutos en la pantalla en un apretado montaje de disolvencias, sobre-exposiciones y cortes tajantes, sin argumento convencional, pero nutrido de analogías, libres asociaciones y torturada simbología sexual. Francamente, confesaré que no me parece gran cosa: un simpático atado de materia prima para el desglose freudiano<sup>10</sup>.

Al margen de cuantas justificaciones pretendan limitar la originalidad creativa de Federico en este guión, hay algunos textos propios que, *a priori* y *a posteriori*, confirman la capacidad del autor para concebir situaciones del mejor cine silente (“Diálogo de los cartujos”, “Diálogo de los dos caracoles”<sup>11</sup>) y su interés por figuras, símbolos, personajes y recursos utilizados en su guioncito. Léase a tal efecto el texto inacabado *Diálogo con Luis Buñuel*, escrito hacia 1925, donde se esboza una conversación entre tres dialogantes, Luis (Buñuel), Augusto (Ceneno) y Federico (García Lorca); transcurre en una “habitación blanca con los muebles de pino” por cuya ventana se ven “largas nubes dormidas”. El tema se centra en una amistosa discusión sobre los viajes; para Luis, constituyen “una

9. “Deseo que conozcas mis cosas nuevas, así como la pequeña película que he hecho con un poeta negro de Nueva York, que se estrenará cuando yo vuelva en un cine admirable de la calle 8 donde dan todas las producciones rusas y alemanas”. Carta “A Salvador Dalí”. F. García Lorca. *Obras Completas. III*, pág. 1173.

10. Sheridan, a. c. 14

11. F. García Lorca (1996), *O.C. II*, págs. 189 y 191 respectivamente.



obsesión”, Augusto, quisiera viajar “a ciertos países” y Federico prefiere “viajar alrededor de mi jardín”<sup>12</sup>.

¿Es *Viaje a la Luna* (1929) una de las respuestas a este deseo?. Las otras serían cuantos elementos comunes forman parte del guión y, al tiempo, de *Poeta en Nueva York* y *El público*. *Viaje a la Luna* se sirve de una simbología muy compleja que, si de una parte rinde tributo a la época, de otra, sugiere una crisis de identidad desarrollada en un clima angustioso donde los factores relativos a la violencia (resultado de la dialéctica mantenida entre el *fatum* del amor y la muerte) y a la sexualidad remiten a una biografía interior de su autor, como ocurre con cierta poesía de tema cinematográfico a la que Gubern (1999: 36)<sup>13</sup> cataloga como “alusión ontológica” y Pérez Bowie (2003: 304)<sup>14</sup>, siguiendo a Weistein, denomina de “recepción productiva”, “...en la medida en que los universos contemplados en la pantalla actúan como desencadenantes de una escritura que, a la vez que los mimetiza y asimila, se sirve de ellos como moldes sobre los que se vierte la personal problemática del poeta”. Y es que en obras como *Viaje a la Luna*, *El público*, *Muerte de la madre de Charlot*, el proceso de identificación de Lorca con sus criaturas de ficción revela su crisis de identidad, semejante a la expresada por Cernuda respecto a los grandes divos del cine norteamericano o por Alberti en los personajes de *Sobre los ángeles* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*.

Todo el guión goza de una presencia exultante de lo fisiológico y lo anatómico: el vómito es recurso varias veces manejado como eficaz expresión de la repulsión sentida por el frenético discurrir de la vida en la ciudad; tal vez sea el precedente de *Paisaje de la multitud que vomita* (“Anochecer de Coney Island”) de *Poeta en Nueva York*: “yo, poeta sin brazos, perdido/ entre la multitud que vomita”<sup>15</sup>. También se recurre al lenguaje escrito para señalar aspectos de modo enfático: “Socorro Socorro Socorro”, “Elena, Helena, Elhena, el Hena”<sup>16</sup>.

Cuando Amero solicita de Lorca unas características para el guión lo hace en 1929, momento inicial de la industrialización del cine sonoro; la simbología,

12. F. García Lorca (1996), *O.C. II*, pág. 637.

13. Gubern, Román (1999), *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona. Anagrama.

14. Pérez Bowie, J. A. (2003), “Rafael Alberti y el cine. Textos y contexto”, *Aire del Sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, Ed. de F. J. Díez de Revenga y Mariano de Paco, Fundación CajaMurcia, pág. 304. El autor y la obra mencionada por este investigador es Ulrich Weistein (1975), *Introducción a la literatura comparada*, Planeta.

15. F.García Lorca, *Obras Completas I*, pág. 527-528.

16. Elena, acaso en referencia a la esposa de Emilio Aladrén o al primer nombre de Gala Dalí.

expresión y estética utilizada es peculiar del lenguaje del cine mudo, aún más de un tipo de expresión, elocutiva y narrativa, cuyos modelos están en Ray, Epstein, Clair, y otros mencionados anteriormente. Parece evidente que tales modelos constituían los paradigmas dignos de ser seguidos por el artista mejicano. Y ello con la técnica propia de un cine tendente a desaparecer en el mercado y elaborada o resuelta por un cineasta cuyo manejo de ciertas mixturas le resultaban complicadas. Dicho de otro modo, la sintaxis del mudo conllevaba no utilizar banda sonora (verbal y musical) y, naturalmente, estar filmada en blanco y negro, además de resolver otras dificultades técnicas con la cámara y moviolas adecuadas. Amero nunca terminó su trabajo, habiéndolo intentado en dos ocasiones, ni permitió que otros lo hicieran por disponer insolidariamente del original lorquiano reservado para él. Que la suerte conservara el texto y éste pasara a propiedad del Estado español es lo que ha propiciado que, con ocasión del centenario lorquiano, alguien tuviera la intención de llevarlo a la pantalla (el proyecto conjunto de Frederic Amat y Javier Martín Domínguez dio como resultado dos películas distintas).

La experiencia de Frederic Amat<sup>17</sup> como ayudante de Fabiá Puigcerver en la puesta en escena de *El público* (dirigida por Lluís Pasqual para el Centro Dramático Nacional) es garantía previa para llevar a cabo un notabilísimo trabajo de “adaptación” y filmación y ello con los recursos y técnicas que no sólo el cine sino el audiovisual contemporáneo pone a la disposición de un rodaje. Los elementos decorativos suponen una formulación concreta de las sugerencias lorquianas del mismo modo que la elección de los personajes y, sobre todo, su composición y vestimenta pragmatizan cuanto el texto apunta o sugiere. Las nuevas tecnologías resuelven disolvencias, encadenados, fundidos, etalonajes, marcas de color, plural composición de los mismos, raccord diversos, etc, según convienen a las unidades narrativas marcadas numéricamente por el autor del guión. De otra parte, la banda sonora, ritmada según momentos y carácter secuencial, aporta ambiente y dramatismo, dilogías icónico-sonoras, subrayado de momentos, etc, añadiendo una connotación más al carácter del discurso cinematográfico y, ajeno, según se ha dicho, a la concepción lorquiana del poema.

#### **4. Albertí. Una irónica preocupación por el perro y la luna**

El cine cómico americano y sus diversos personajes e intérpretes fue tema recurrente en *La Gaceta Literaria*. A esta publicación le cupo el honor de haber incluido en sus páginas los poemas que conformarían el “libro” de Albertí *Yo era*

---

17. Para diversas cuestiones sobre Lorca, el guión y la versión de Amat véase García-Abad, María Teresa (2005): *Intermedios. Estudios sobre Literatura, teatro y cine*. Madrid. Fundamentos, págs. 42-58.

*un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*<sup>18</sup>, un “poemario” con estilo preciso y temática concreta, ofrecido como sugerente respuesta a un segmento cinematográfico tan determinado como la comedia norteamericana y sus populares actores.

La cita de Calderón de la Barca, “Yo era un tonto...”, y su puesta en boca del “gracioso” Chato, de *La hija del aire*, es utilizada por Alberti como pórtico de un entramado poético donde los personajes cinematográficos se erigen en “tontos” de carne y hueso al tiempo que remiten a su visión del mundo en ese específico momento de su biografía personal y literaria. Los distintos poemas que se acogen bajo dicho título conforman un macrotexto donde los “yoes” se entrecruzan y, en algunos casos, remiten unos a otros bien por las referencias a los personajes bien por los elementos retóricos utilizados. El poemario albertiano se conforma, pues, con un abigarrado sistema basado en la interdependencia de sus intervinientes, pertenezcan estos a la “vida real” de la vida, el poeta Rafael Alberti y la pintora Maruja Mallo, o a la “vida real” de la pantalla, los “tontos” del cine cómico americano, desde Chaplin a Bowers; dicho de otro modo, los personajes “reales” entran a formar parte del mundo de ficción presentado, del universo poético-cinematográfico que se crea. En consecuencia, los recursos utilizados en el conjunto poético establecen un sistema comunicativo donde la voz del autor se bifurca en propia y en ajena para establecer conexiones entre emisores-receptores poético-cineastas por medio de canales de sintagmática propia.

Dado que el autor se incluye en la obra, “A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna” (*La Gaceta Literaria* nº 60, 15 de junio de 1929<sup>19</sup>), ese primer “yo” adquiere, ante todo, un carácter y un tratamiento semejante al del resto de los personajes para, a partir de aquí, dar voz a cada uno de ellos y establecer las pertinentes relaciones o

---

18. Los títulos de los poemas fueron publicados en este orden por la revista: “Harold Lloyd, estudiante”. “Harry Langdon hace por primera vez el amor a una niña”. “A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna”. “Wallace Beery, bombero, es destituido de su cargo por no dar con la debida urgencia la voz de alarma”. “Larry Semon (+) explica a Stan Laurel y Oliver Hardy el telegrama que Harry Langdon dirigió a Ben Turpin”. “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca”. “Stan Laurel y Oliver Hardy rompen sin ganas 75 ó 76 automóviles y luego afirman que de todo tuvo la culpa una cáscara de plátano”. “Noticiero de un colegial melancólico”. “Cita triste de Charlot”. “Carta de Maruja Mallo a Ben Turpin”. “Telegrama de Luisa Fazenda a Bebe Daniels y Harold Lloyd”. “Charles Bower, inventor”. “Telegrama de Raimond Happton a Wallace Beery”. “Falso homenaje a Adolphe Menjou”. “Five o’clock tea”.

19. Rafael Alberti (2003): *Poesía I*, Barcelona. Seix Barral. Edición de Jaime Siles, págs. 594-595. En R. Utrera Macías (2006): *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*, Sevilla. Fundación El Monte, pág. 231-232.

interrelaciones entre unos y otros. El autor, convertido en personaje, se instala en la misma constelación poética que sus criaturas<sup>20</sup>.

El pretítulo, dividido en dos partes, “Homenaje” estaba referido al cómic citado y “Autohomenaje” al propio Rafael lo que supone la utilización de un procedimiento especular; redundantemente vuelve a repetirlo, ahora dentro del propio poema, firmando, entre paréntesis, con las iniciales R.A., tras los nombres de quien envía y recibe el telegrama, Harry Langdon y Ben Turpin<sup>21</sup>. En nuestra opinión, esta presencia del poeta en el título tiene su correspondencia con la aparición del director Luis Buñuel en el exordio de su película *Un perro andaluz*. En ésta, tras el tradicional “érase una vez...”, el aragonés afila la navaja barbera, sale al balcón durante la silenciosa noche, contempla la nube que avanza y se aproxima a la luna; seguidamente, manos de varón (con camisa y corbata a rayas), armadas de navaja de afeitar, sajan un ojo de mujer cortándolo de modo semejante a como la negra y afilada nube secciona la blanca luna. Otro rótulo traslada la acción a “Ocho años después...”.

Siguiendo al nombre del poeta, se repite una forma abundantemente utilizada por el autor durante la redacción de este poemario, el sintagma verbal “le preocupa”, que es otra vez denotadora de su estado anímico y mental. El resto del título, “ese perro que...”, viene expresado por medio de un eufemismo, “pequeña necesidad”, que actúa “contra” la luna, en voluntaria actitud antirromántica, como ya hiciera el escritor en otros textos semejantes, y resolviendo cómicamente, como

---

20. Precisamente el comienzo del poema se inicia con un telegrama firmado por Harry Langdon dirigido a Ben Turpin. A su vez, Langdon es protagonista porque “hace por primera vez el amor a una niña” y Ben Turpin es el receptor a quien también Maruja Mallo le ha escrito una carta. Dicho telegrama es explicado por Larry Semon a Stan Laurel y Oliver Hardy quienes, a su vez, serán los héroes capaces de romper 75 ó 76 automóviles; otro telegrama ha sido emitido por Luisa Fazenda a Bebe Daniels y Harold Lloyd, que en su particular poema es “estudiante” y otro más de Robert Happton a Wallace Beery; mientras, Charlot, está solo porque nadie, ni Georgia, que le ha prometido una visita, le ha escrito carta alguna ni le ha enviado un telegrama; por el contrario, Keaton, busca por el bosque a su novia pero al tiempo es colegial melancólico según sabemos por medio de un noticiario. Fuera de esta constelación, sin conexiones entre ellos, están todavía, Charles Bower, difunto inventor, y Adolphe Menjou, dandy presumido.

21. La explicación a este mensaje la ofrece Alberti, en manifiesto hipertexto, en el poema “Larry Semon explica a Stan Laurel y Oliver Hardy el telegrama que Harry Langdon dirigió a Ben Turpin” por lo que se produce un entrecruzamiento de situaciones en estrecha relación con los caracteres y aventuras de cada uno de los personajes y remitiéndose el mensaje de uno a las explicaciones de otro. En consecuencia, las plurales connotaciones emanadas de los diversos textos repercuten sobre el último significado tanto de cada poema como del conjunto de poemas cuyos sujetos se repiten en ellos.

Góngora en su soneto (“pesadumbre daré a unos caracoles”)<sup>22</sup>, lo que Buñuel ofrece en cruenta y dramática iconografía.

La misma preocupación que García Lorca mostró al entender que “el perro andaluz” era él, Alberti, andaluz también, resuelve esa preocupación con personal desahogo poético, partiendo de una nadería para arribar, una vez más, a los confines de su infancia y trenzarlos con flashes puntuales procedentes de la iconografía de la época o, más concretamente, del imaginario pictórico y cinematográfico contemporáneo.

Tras el título, el telegrama se inicia con un solo sustantivo propio, Filadelfia, y funciona como un gran plano general donde se van a presentar los hechos relatados seguidamente.

*Filadelfia*  
 ¿Comiste perrita novia?  
 Sueño ángel acatarrado.  
 Encomienda alma sombrero.  
 Nació niña cara piano cola.  
 Muerte segura.  
 Harry Langdon  
 (Telegrama de Harry Langdon a Ben Turpin.)  
 R. A.

Las diversas partes del telegrama de Langdon, en un caso preguntando a Turpin y en otras aseverando su conocimiento, remiten a situaciones mencionadas en “Larry Semon explica...” donde el angelito constipado y el ángel acatarrado aluden a determinada secuencia de *El hombre cañón* (*The Strong Man*) y en ambos la presencia de la palabra “muerte” como cierre de la comunicación; del mismo modo, el nacimiento de la niña con esa cara tan particular emparenta con los versos donde Luisa Fazenda (“Telegrama de Luisa Fazenda...”) está dispuesta a “parir burro delicado y feo niño”.

El poema, tras el explicativo título y el mencionado “introito”, se construye sobre determinados verbos, creer, acordar, sentir, saber, olvidar, decir, que, en relación con el sujeto pronominal, yo, describen específicas acciones mentales.

---

22. Luis de Góngora: “En la partida del Conde de Lemus y del Duque de Feria a Nápoles y a Francia”. “El Conde mi señor se fue a Napoles (sic) ; / El Duque mi señor se fue a Francia (sic):/ príncipes, buen viaje, que este día / pesadumbre daré a unos caracoles”. (Luis de Góngora. *Sonetos completos*. Madrid, Castalia, pág. 178).

No es que yo crea en la muerte prematura de las preciosas corbatas  
ni en el sepelio con sacerdote de los gatos más anónimos  
ni en esa pena lacia que manifiesta un árbol cuando se queda sin novios.

Yo quisiera sentir mucho no poder acordarme.

La presencia de un segundo interlocutor, Mariquita, modifica el montaje interno de la composición para introducir un vocativo al que se solicita unas veces e interroga otras. En ambos bloques, el recuerdo de acciones pasadas, vividas, pensadas, soñadas, se funden y encadenan con chispazos iconográficos que parecen proceder de la filmografía vista por el autor del poemario y de la iconografía más peculiar en la época. Como ejemplos, en *Un perro andaluz*, la corbata de rayas blancas y negras es sacada por la mujer de una caja de madera y colocada sobre un cuello duro; así forma parte de la indumentaria que llevaba el hombre de la bicicleta antes de caerse en la puerta de la casa; todo ello colocado cuidadosamente sobre la cama. Del mismo modo, las hormigas en la mano del hombre funden sobre el vello axilar y éste sobre un erizo marino aunque en secuencia posterior, el mentón y la barbilla del caballero se pueblan inesperada y sorprendentemente de barba mientras la dama se mira la axila para comprobar si le ha desaparecido el vello.

Sé que en aquellos tiempos habitaban mis cejas las cucarachas  
todo un campamento de húngaros mis orejas.  
olvidado que mis axilas eran un pozo de hormigas  
y que en mi ombligo solía dormir una cabra?  
Mariquita, dame candela.

Estas estrofas, con la combinación de elementos personales, cejas, orejas, axilas, ombligo, y ajenos, cucarachas, húngaros, hormigas, cabra, remiten a un tiempo vivido por el autor que rescata de su memoria vivencias y sentimientos, experiencias y recuerdos en torno a una época pasada, cuando al niño Rafael le llamaban con el hipocorístico Cuco, cuyo tiempo y espacio estaban determinados por las sensaciones infantiles y adolescentes.

Para un tierno becerro preocupado  
no existe nada tan bonito  
como hacerle entender que ya las vacas frecuentan algo menos la escuela.

Me gustaría decir que esta desgracia me la participó un tío mío.

Este juego entre “becerro” y “vacas” participa de la semántica que adquiere el sintagma “hacer novillos” para significar la ausencia del alumno en el aula y utilizar ese tiempo lúdico en beneficio propio.

A Mariquita, diminutivo popular de María, en su doble terminación de -quita y -quilla se le solicita candela, cuya diversa significación es tanto dar fuego, por ejemplo, para encender el cigarro, como, también, sinónimo de pegar a quien se ha portado mal. Fueron sus tíos y tías quienes denunciaron a María, la madre de Rafael, las múltiples irresponsabilidades del jovencito, tal como tener novia o efectuar las rabonas habituales en el colegio de los jesuitas (del que sería expulsado), en ocasiones por haber toreado las vacas preñadas del tío José Luis de la Cuesta.

Mariquita,

¿eres tú ese grave disgusto sin importancia que me espera?

Ahora resulta que yo no siento nada la clausura de los colegios,  
porque si mi dulce amor de entonces era un sinónimo de escoba,  
hoy es algo así como ese perro que estalla en la carretera.

¿Os parece poco motivo para estar serio?

La interrogación retórica pone final a un poema donde el autor es personaje y, a la par, le permite colocarse en alguna parte de la pantalla para vivir, sufriendo, paralelamente a los cómicos que motivaron su inspiración. Además, una sarcástica contestación a quien, desde el libro o la pantalla, mentaba a “un perro andaluz”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Rafael (2003): *Poesía I*. Barcelona. Seix Barral. Edición de Jaime Siles.
- BUÑUEL, Luis (2000), *Escritos de Luis Buñuel*. Edición de Manuel López Villegas. Madrid, Páginas de Espuma.
- GARCÍA-ABAD, María Teresa (2005): *Intermedios. Estudios sobre Literatura, teatro y cine*. Madrid. Fundamentos.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996): *Obras Completas, I, II, III, IV*. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- GARCÍA LORCA, F. / AMAT, F. (1998): *Viaje a la luna*. Barcelona. Edicions de L'Eixample S.L.
- GARCÍA LORCA, F. (1998): *Viaje a la luna*. Edición de Antonio Monegal. Valencia. Pre-Textos.

- GUBERN, Román (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona. Anagrama.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1988): *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona. Planeta.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (1987): *Federico García Lorca /Cine. El cine en su obra, su obra en el cine*. Sevilla, Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía. Sevilla. Consultable en Internet (20 de Octubre de 2007): [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com). Búsqueda por autor y obra.
- UTRERA MACÍAS, R. (2006): *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*. Sevilla. Fundación El Monte.

### Capítulos en libros

- PÉREZ BOWIE, J. A. (2003): “Rafael Alberti y el cine. Textos y contexto” en Edición de F. J. DÍEZ DE REVENGA y M. DE PACO *Aire del Sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*. Murcia. Fundación CajaMurcia.

### Revistas

- CARLOS MÉRIDA, “Fotografía y Cinematógrafo. Emilio Amero”, *Revista de Revistas*. México, 11 de diciembre de 1932.
- EL UNIVERSAL ILUSTRADO* n° 815, México, 2 de diciembre de 1932.
- VUELTA* n° 258. México. Mayo. 1998.