







ULTRAÍSMO

La vanguardia histórica española

DANIELE CORSI / JORGE MOJARRO (EDS.)



La Casa de la Riqueza

Estudios de la Cultura de España

72

El historiador y filósofo griego Posidonio (135-51 a.C.) bautizó la Península Ibérica como «La casa de los dioses de la riqueza», intentando expresar plásticamente la diversidad hispánica, su fecunda y matizada geografía, lo amplio de sus productos, las curiosidades de su historia, la variada conducta de sus sociedades, las peculiaridades de su constitución. Sólo desde esta atención al matiz y al rico catálogo de lo español puede, todavía hoy, entenderse una vida cuya creatividad y cuyas prácticas apenas puede abordar la tradicional clasificación de saberes y disciplinas. Si el postestructuralismo y la deconstrucción cuestionaron la parcialidad de sus enfoques, son los estudios culturales los que quisieron subsanarla, generando espacios de mediación y contribuyendo a consolidar un campo interdisciplinario dentro del cual superar las dicotomías clásicas, mientras se difunden discursos críticos con distintas y más oportunas oposiciones: hegemonía frente a subalternidad; lo global frente a lo local; lo autóctono frente a lo migrante. Desde esta perspectiva podrán someterse a mejor análisis los complejos procesos culturales que derivan de los desafíos impuestos por la globalización y los movimientos de migración que se han dado en todos los órdenes a finales del siglo xx y principios del xxi. La colección «La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España» se inscribe en el debate actual en curso para contribuir a la apertura de nuevos espacios críticos en España a través de la publicación de trabajos que den cuenta de los diversos lugares teóricos y geopolíticos desde los cuales se piensa el pasado y el presente español.

CONSEJO EDITORIAL:

SUSANA ASENSIO LLAMAS (CSIC, Madrid)
DIETER INGENSCHAY (Humboldt-Universität, Berlin)
JO LABANYI (New York University)
FERNANDO LARRAZ (Universidad de Alcalá)
JOSÉ-CARLOS MAINER (Universidad de Zaragoza)
SUSAN MARTIN-MÁRQUEZ (Rutgers University, New Brunswick)
JOSÉ MANUEL DEL PINO (Dartmouth College, Hanover)
ISABELLE TOUTON (Université Bordeaux-Montaigne)
JOAN RAMON RESINA (Stanford University)
ULRICH WINTER (Philipps-Universität Marburg)

ULTRAÍSMO

La vanguardia histórica española

DANIELE CORSI
JORGE MOJARRO
(EDS.)

IBEROAMERICANA • VERVUERT • 2023

La publicación de este libro se hizo posible gracias a una ayuda económica de la Universidad per Stranieri di Siena y de la Universidad de Santo Tomás.



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

© Iberoamericana, 2023
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2023
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43

info@ibero-americana.net
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN (Iberoamericana): 978-84-9192-350-3
ISBN (Vervuert): 978-3-96869-425-2
ISBN (ebook): 978-3-96869-426-9

Depósito legal: M-9168-2023

Diseño de la cubierta: Rubén Salgueiros
Ilustración: Grabado en madera por Norah Borges. *Ultra*, I, n. 2, 10 de febrero de 1921

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro
Impreso en España

Índice

Agradecimientos	11
Después del ultraísmo, el fin del mundo DANIELE CORSI Y JORGE MOJARRO	13
El Atlántico ultraísta (1918-1939) JUAN MANUEL BONET	19

I. Panorámicas

Esplendores y miserias del ultraísmo: disensión entre los rangos ANDREW A. ANDERSON	35
La verdadera historia del ultraísmo DOMINGO RÓDENAS DE MOYA.	51
Los ultraístas y la política PABLO ROJAS	65
La agonía del ultraísmo CARLOS GARCÍA.	99

II. Perfiles ultraístas

El ultraísmo futurista de Guillermo de Torre: convergencias y divergencias en dos actos LLANOS GÓMEZ MENÉNDEZ	115
---	-----



El ultraísmo de González-Ruano: nuevas perspectivas JOSÉ MARÍA BARRERA LÓPEZ	137
Persistencia del ultraísmo en los sonetos italianos y en la poesía infantil de Adriano del Valle MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO	199
El Ultra desde dentro: avanzada poética y balance crítico de Juan Chabás JAVIER PÉREZ BAZO	227

III. Traducción e intermedialidad

Las traducciones del ultraísmo JORGE MOJARRO	255
La traducción verbovisual. La poesía ultraísta de Guillermo de Torre al italiano ALESSANDRO GHIGNOLI	279
Texto e imagen en las vanguardias históricas: origen y evolución de un fenómeno intemporal y transnacional VERONICA ORAZI	303
«Lirismo y fotogenia». Procesos intersemióticos entre cine y literatura en el ultraísmo DANIELE CORSI	323

IV. Más allá del Ultra: horizontes ibéricos e iberoamericanos

Vicente Huidobro: el creacionismo y su polémica con Guillermo de Torre y el ultraísmo GABRIELE MORELLI	371
Pessoa e seus colegas: o mundo do trabalho entre modernismo e vanguarda VALERIA TOCCO	395
Tranvías: entre el ultraísmo y el vibracionismo (Barradas, Torres García, Nímero, Salvat-Papasseit) ENRIC BOU	407



Vanguardias y machismo: el mar y la fantasía erótica en la poesía de Joan Salvat-Papasseit CÈLIA NADAL PASQUAL	437
--	-----

Apéndice

Las revistas del ultraísmo: un coloquio JOSÉ MARÍA BARRERA LÓPEZ, CARLOS GARCÍA Y PABLO ROJAS	461
Nota sobre los autores del volumen y resúmenes de los textos	519



Agradecimientos

Al Dipartimento di Studi Umanistici de la Università per Stranieri di Siena, a Fr. Jannel N. Abogado, OP, DTPS, Vicerrector de Investigación e Innovación de la Universidad de Santo Tomás, y a la doctora Sandy I. Chua, directora del RCCAH de la Universidad de Santo Tomás, sin cuya generosidad y apoyo este libro no hubiera visto la luz. Nuestros testimonios de gratitud van también a Tomaso Montanari, Giuseppe Marrani, Beatrice Garzelli, Pietro Cataldi, Alejandro Patat, y a Fernando Guillermo de Torre.



Después del ultraísmo, el fin del mundo

DANIELE CORSI Y JORGE MOJARRO

La historia literaria española no registra un caso comparable en injusticia al del ultraísmo: el de un grupo de jóvenes cultos e idealistas que, en la segunda década del siglo xx, pusieron en la renovación de la literatura toda su fe y su gloria literaria. Los poetas ultraístas abrieron con arrojo y algunas dosis de ingenuidad los surcos por donde desde entonces y muy inmediatamente transitaría la poesía moderna en España. Un grupo heterogéneo de autores que —exponiéndose al escarnio y al ridículo, como tantos españoles que trataron importar ideas nuevas desde el extranjero— fue relegado al trastero de la literatura, al cajón de las anécdotas curiosas, sin ni siquiera esa consoladora pátina de glamour que adorna a tantos marginales y fracasados.

En los años noventa, un manual de literatura de bachillerato, obra de Lázaro Carreter, esquinaba en un recuadro con letra muy pequeña el capítulo ultraísta de la literatura, que se despachaba con seis o siete breves líneas y la mención de las inevitables *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre, libro prácticamente inencontrable entonces, y que, al escribir estas líneas, cruza el umbral de su centenario. Los

editores de este volumen están convencidos, y aquí se muestran numerosas evidencias, de que las creaciones literarias vanguardistas de la mayoría de los autores que, de manera militante o tangencial, llegaron a formar parte del movimiento ultraísta merecen una atención y una valoración muy opuestas a las que tradicionalmente ha venido recibiendo en la historia literaria, si bien reconocen y celebran que la crítica literaria se haya aproximado, con ojos más desprejuiciados, prismáticos y porveniristas, a los poetas del ultraísmo, sobre todo en las últimas dos décadas.

Se publica precisamente este volumen, en el que participan varios de los estudiosos que han contribuido con sus pesquisas y hallazgos a derrumbar aquel muro de prejuicios y malentendidos, veinte años después de un propicio paseo de madrugada en el puente de Triana —nuestro viaducto sevillano—. A veces uno no advierte, al proponer despreocupadamente ideas, si estas caen en terreno fértil. Buscando un desorientado italiano un tema para su tesis de licenciatura, el español le recomendó sin titubear la traducción al italiano del poemario de Guillermo de Torre, que había sido publicado facsimilarmente en el año 2000 por el profesor José María Barrera López. La llama vanguardióloga ha permanecido viva desde entonces y halla en este ramillete de investigaciones, a cien años de la publicación de las dehiscencias poemáticas y velívolas de Torre, una primera y feliz concreción en equipo.

En 1988, la brevísima monografía del profesor José Luis Bernal llevaba adosada un título ciertamente revelador: *El ultraísmo: ¿historia de un fracaso?* Los integrantes de la vanguardia literaria española debieron superar, como era de esperar, incomprendiones de sus contemporáneos, aunque estas eran galardones que todo artista iconoclasta de entreguerras debía ostentar con orgullo. También debieron hacer frente a numerosas riñas, envidias y disensiones internas, como han puesto al descubierto la gran monografía de Andrew A. Anderson, *El momento ultraísta* (2017), y las múltiples recuperaciones epistolares de Carlos García. Tuvieron extraordinarias dificultades económicas para llevar adelante sus revistas, medio de difusión privilegiado entonces, y aun así lograron dar cierta continuidad a algunas publicaciones verdaderamente memorables. Pero si cometieron algún error, este fue fundamen-

talmente de estrategia, asunto del que fueron plenamente conscientes los artistas y escritores de las vanguardias europeas para darse a conocer. Los poetas ultraístas, adheridos a una ambición eminentemente literaria y limitados por la indefinición de aquel improvisado primer manifiesto —redactado por su primer desertor—, trataron de ofrecer la quintaesencia sintética y *renovatriz* de las vanguardias europeas, pero, comparativamente, sin aprovisionar para su aventura estética en dosis suficientes las dimensiones vital, ideológica y artística —esto es, su expansión a otras artes—. Pues si de lo que se trataba era de ocupar el centro del sistema literario, había una serie de esenciales cuestiones extraliterarias que debían abordarse: aquella producción estrictamente literaria, por muy rompedora que se creyese, no bastaba. En este sentido, la ulterior y archicommentada antología de Gerardo Diego, ultraísta renegado y creacionista satelital —véanse, si no, sus cartas a Huidobro—, fue una jugada maestra para certificar la existencia de una nueva generación de poetas, abrirse un espacio en el canon literario y asegurarse algunas décadas de reconocimiento. Pasados los años de empuje y constatada la consumación del intento, la dispersión posterior y el deliberado olvido por parte de algunos de sus más activos protagonistas no favoreció en absoluto el mejor conocimiento de este intenso y esclarecedor capítulo de la historia literaria española.

A pesar de las faltas señaladas, que en ningún momento atañen a la calidad de la producción poética de los ultraístas, si hubo algún fracaso, este debe atribuirse más bien a la crítica literaria que durante décadas cayó en el señuelo tendido por algunos miembros de la generación del 27. Como es bien conocido, debió ser una investigadora argentina, Gloria Videla, circunstancialmente impelida por la recepción del Ultra en Buenos Aires, quien llevó a cabo el primer trabajo de rastreo y puesta en valor. En este sentido, la generosa recepción del ultraísmo en Perú o México evidencia la pasada miopía crítica. Por otra parte, el paso del modernismo a la generación del 27, aparentemente resuelto con la inclusión de Juan Ramón Jiménez, no explica el asunto de las veleidades experimentales de Lorca, Cernuda o Aleixandre, aventuras estéticas que no pudieron haber obtenido reconocimiento alguno sin la carta de legitimidad que proporcionaron los sacrificados poetas del Ultra. Es decir, si se entiende la literatura como proceso, como

fenómeno, como experiencia estética, dentro de ese fértil continuo creador que fue la poesía de entreguerras, los poetas del ultraísmo aparecen no solo como la bisagra necesaria hacia la modernidad poética, sino como los primeros líricos que en España llevaron la poesía de vanguardia a altas cotas, practicando un experimentalismo que no se reducía a una mera manifestación de iconoclastia, sino que entrañaba la asunción de nuevas funciones en la poesía, la apertura de nuevas e infinitas posibilidades en el verso, y el reconocimiento pleno de una nueva belleza: la de la urbe.

En el trabajo de reevaluación de las producciones ultraístas, están siendo muy útiles las recientes recuperaciones de algunos autores —en libros o en antologías— y las ediciones facsimilares de muchas revistas, labor por la que los estudiosos de las vanguardias ibéricas tenemos mucho que agradecer a la benemérita editorial Renacimiento. Sin desmerecer en absoluto —sería temerario hacerlo— la producción literaria de Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos Assens o Vicente Huidobro, creemos que la figura clave para entender la trayectoria de la primera vanguardia literaria hispánica es la cuarta de las apuntadas por Andrew A. Anderson en su monografía: Guillermo de Torre. Asentado en Buenos Aires y ocupado en sus amadas tareas editoriales y de crítica literaria, aquel joven inquieto demostró poseer unas antenas receptoras más atinadas que las de cualquier otro contemporáneo europeo involucrado en los movimientos de vanguardias —nadie estuvo más enterado y más al día que él—, y los editores de este volumen entienden que el perfil de esta figura sería hoy muy otro si su precocísimo y erudito *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) hubiera sido traducido en su momento a otras lenguas europeas. Es muy de valorar en este sentido el trabajo crítico que viene realizando otro de los autores incluidos en este volumen: Pablo Rojas.

Incurriríamos en un imperdonable pecado pasatista si esta brevísima introducción llevara a cabo la tradicional y preliminar paráfrasis a cada uno de los artículos que vienen a continuación. Una vez perfilada la idea aproximada del contenido, nos consta que es la mejor manera de no seguir leyendo un libro. Lo que los editores pueden garantizar, empero, es que el volumen se ha venido configurando, desde un punto de vista temático, de un modo prismático, abarcador y multi-

direcciona. En consecuencia, los estudios aquí incluidos constituyen avances sólidos y muestran simultáneamente nuevas vías de estudio. También estamos convencidos de que el futuro de los estudios en torno al ultraísmo no depende ya tanto de las indagaciones localistas, donde el valor de las aportaciones —aunque hay que ser cautelosos— inducen a pensar que no queda tanto por conocer, sino de las florecencias ibéricas e iberoamericanas que ocupan la sección IV del presente libro. Las vanguardias peninsulares en español y en catalán establecieron relaciones que merecen ulteriores miradas. Asimismo, la recepción del ultraísmo en Hispanoamérica es un capítulo largamente pendiente: la prolijidad metafórica de Maples Arce en México y de los poetas del vanguardismo indigenista en Perú son indicios de irradiaciones ultraístas transatlánticas. Nuestros próximos trabajos seguirán inevitablemente esa prometedora vía.

SIENA-MANILA, 20 DE ENERO DE 2023

«Lirismo y fotogenia».

Procesos intersemióticos entre cine y literatura en el ultraísmo¹

DANIELE CORSI

«Le immagini non sono fiori da scegliere e da cogliere con parsimonia, come diceva Voltaire. Esse costituiscono il sangue stesso della poesia. La poesia deve essere un seguito ininterrotto di immagini nuove senza di che non è altro che anemia e clorosi. Quanto più le immagini contengono rapporti vasti, tanto più a lungo esse conservano la loro forza di stupefazione.»

Filippo Tommaso Marinetti,
«Manifiesto tecnico della letteratura futurista», 1912

«L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.»

Pierre Reverdy, «L'Image», 1918

1 En este artículo intento actualizar datos y expandir ideas procedentes de algunos de mis trabajos dedicados a las confluencias intermediales entre literatura y cine en las vanguardias ibéricas e iberoamericanas; cf., en particular, Corsi (2014a: 248-261, 2016, 2020, 2021b).

«Le poème: une chevauchée de métaphores qui se cabrent. [...] Avant cinq ans, on écrira des poèmes cinématographiques: 150 mètres et 100 images en chapelet sur un fil que suivra l'intelligence. [...] Rares sont les critiques littéraires qui n'ont pas écrit qu'une belle image poétique doit être éternelle. C'est idiot. D'abord éternelle ne veut rien dire. Mettons: durable. Une image ne peut pas être durable. Scientifiquement, le réflexe de beauté se fatigue: l'image devient, en vieillissant, cliché.»

Jean Epstein, *La poésie d'aujourd'hui: Un nouvel état d'intelligence*, 1921

«La imagen se identifica con el objeto, le anula, le hace suyo. Y nace la metáfora noviformal... [...] La imagen es el protoplasma primordial, la substancia celular del nuevo organismo lírico. La imagen es el resorte de la emoción fragante y de la visión inesperada: es el reactivo colorante de los precipitados químicos-líricos. Y en ocasiones, como en la ecuación poemática creacionista, es el coeficiente valorador fijo.»

Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, 1925²

«Porque el cine, si es, ante todo, movimiento, tendrá que ser ritmo para que llegue a fotogénico.»

Luis Buñuel, «Del plano fotogénico», 1927

Imágenes literario-fotogénicas: convergencia e intermedialidad en las vanguardias históricas

La clave de la «ósmosis y endósmosis» (Torre 1926: 120) entre cine y literatura —y, especialmente, entre cine experimental y poesía novísima en la década de los veinte—³ reside en el concepto de *imagen* —vínculo común a la poética de la pantalla y del verso— y en su poder de imprevisibilidad, simultaneidad y dinamismo asociativo. Tanto el cine como la poesía se expresan a través de un mosaico de

2 Con relación a la teoría de la «imagen» y a la ósmosis entre cine y poesía, véase también Torre (1920, 1921, 1924).

3 En el artículo «La cinegrafía en la novela moderna» (*El Sol*, XII, 3, 8 de julio de 1928, p. 1), declaraba Antonio Espina: «Los poetas supieron aprovechar las enseñanzas de la cinematografía antes que los novelistas».

imágenes, aunque no se puede obviar, citando a Darío Villanueva, que existe una diferencia sustancial entre imagen poética e imagen fílmica: «el fundamento icónico de esta frente al carácter verbal, y por lo tanto simbólico-convencional de aquella» (2015: 151).⁴ Superar creativamente la intraducibilidad entre icono y palabra, sintetizar las categorías plásticas con las categorías verbales, es uno de los rasgos distintivos del *paroliberismo* futurista y de cualquier movimiento de vanguardia sucesivo que haya cultivado, como el ultraísmo, formas de sincretismo lingüístico.

En el *annus mirabilis* de 1929, Luis Buñuel y el padre del movimiento *Kinoglaz* («Cine-Ojo») David Abelevič Kaufman⁵ —más conocido por su pseudónimo de Dziga Vertov, «gira, peonza» en ucraniano— estrenan dos piezas fílmicas —*Un chien andalou* (*Un perro andaluz*) y *Človek s kinoapparatom* (*El hombre con la cámara de filmar*)— destinadas a cristalizar en el celuloide la marca estilística más tenazmente buscada por el arte deshumanizado: la «intersemiosis» (cf. Torop 2000: 71-97), convergencia y síntesis dialéctica —«ese enlace lírico-fotogénico» como definirá Guillermo de Torre en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925: 388)— entre distintos sistemas sígnicos y medios de comunicación. Una isotopía figurativa que se construye a partir de una tensión intermedial —patente también en el guion *Viaje a la luna* (1929) de Federico García Lorca, adaptado a la pantalla en 1998 por el escenógrafo y artista visual Frederic Amat—, 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), activando procesos

4 En su brillante monografía *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine de Whitman a Lorca*, Villanueva, apoyándose en la retórica clásica, estudia los casos de éfrasis y «éfrasis inversa» (2015: 34-37) —una representación visual de una representación verbal— en la poesía de las vanguardias españolas y en los filmes «de ciudad» de los años veinte como *Manhatta* (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler, definido por el comparatista como un «poema visual ecfástico» (2015: 37) que transpone creativamente tanto el homónimo poema verbal de Walt Whitman como versos de otras composiciones de *Leaves of Grass*.

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

«transtextuales» (Genette 1982: 7) de hibridación artística, de «auto-comunicación cultural»⁶ y de *remediation* (Bolter/Grusin 1999: 27-40) dentro del «polisistema interliterario-intermedial»⁷ que moldearía la «*mediasfera* ibérica de los años veinte» (Corsi 2021a: 148).⁸

Tales traducciones, intercambios, trasvases, transposiciones, traslaciones, adaptaciones o maridajes intertextuales acaban engendrando un efecto retórico afín al concepto lotmaniano de «explosión cultural» (Lotman 2022b [1993]). Dentro de la semiosfera, se plasman nuevos lenguajes artísticos que disponen de una facultad de «autodesarrollo»: al emanciparse del canon estético dominante y al superar explosivamente el umbral de la intraducibilidad, abandonan su «equilibrio semiótico» (Lotman 2022a [1985]: 191-208) y reivindican un espacio liminal entre las varias disciplinas (literatura, pintura, música, escultura, fotografía, teatro, radio, cine, danza, etc.). La «traducción in-

6 Sobre la noción lotmaniana de «autocomunicación de la cultura» y la relación que se establece entre «autodescripción cultural» y *Transmedia storytelling*, cf. Lotman (2001: 33), Osimo (2018: 141-148) y Ojamaa/Torop (2014).

7 A propósito del espacio geocultural ibérico y su «sistema interliterario», cf. Casas (2003). Sobre el concepto de «pluriverso ibérico» durante la Edad de Plata, véase Sáez Delgado (2015: 135).

8 La orientación totalizadora y multimedial de la vanguardia histórica tiende un puente dialógico hacia los conceptos contemporáneos de «transmedialidad», «convergencia» (Jenkins 2003, 2006) y «narrativas transmedia» (Scolari 2013). En los últimos cuarenta años, esta dimensión 'integradora' propia de las vanguardias ibéricas e hispanoamericanas ha sido objeto de investigación por la crítica especializada, como demuestran los estudios germinales de Morris (1980, 1993), Brihuega (1981), Utrera (1982), Urrutia (1984, 2002), Monegal (1993, 1998, 2000), Morelli (1994), Bonet (1995, 1996), Harris (1995), Pérez Bazo (1998), Wentzlaff-Eggebert (1998, 1999), Gubern (1999), García Jambriña (1999a, 1999b, 1999c); Albert (2005a) o la ya citada monografía de Villanueva (2015). Como recuerda Mechthild Albert (2005b: 9-10), tal aproximación pluridisciplinar que estudia las relaciones de intermedialidad, es decir, de los procesos de transferencia e interacción entre distintos medios y lenguajes culturales, se ha desarrollado particularmente en Alemania. Partiendo de los planteamientos comparativistas de Peter V. Zima (1995) y de la ciencia de la cultura, parte del hispanismo alemán, desde finales del siglo xx, ha empezado a considerar a la historia de la literatura como «Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte», una historia integrada de los medios de comunicación (cf. Albersmeier 2001).

tersemiótica» o «transmutación» (Jakobson 1959: 233) entre códigos diferentes —como mecanismo propulsor de cualquier proceso traductivo y sistema cultural— hace que los confines entre artes espaciales y temporales, géneros literarios y modalidades creativas se barajen, y permite activar una de las funciones principales del texto artístico según Jurij M. Lotman: producir nuevos significados. La translación de técnicas propias de un medio de comunicación a otros sistemas semióticos, el desplazamiento de los confines entre los textos que pertenecen a la cultura y los que se hallan más allá de sus límites, constituyen el mecanismo de apropiación cultural de la realidad. Como destaca Peeter Torop (2000: 71), el cambio en la ontología del texto en la cultura contemporánea —debido a la posibilidad de coexistencia simultánea de varias formas de un mismo texto en diferentes medios y discursos— permite considerar a la cultura como un «proceso de traducción intersemiótica». La intertextualidad, la interdiscursividad, la intermedialidad y la transmedialidad —como entorno de generación y recepción textuales— «conducen a considerar los signos de diferentes textos como una intersemiosis, comprendida simultáneamente en el marco de diferentes sistemas de signos».⁹

9 Traducción nuestra. Afirma Torop: «The change on text's ontology in contemporary culture due to the possible simultaneous existence of various forms of the same text in different media and discourses allows us to regard culture as the process of intersemiotic translation. Intertextuality, interdiscursivity and intermediality as the environment of text generation and reception impel us to regard the signs of different texts as intersemiotic, being comprehended simultaneously within the frameworks of different sign systems» (2000: 71). En el modelo taxonómico virtual del proceso traductor que el semiótico estonio propone en *La traducción total* (*Total'nyj perevod*, 1995: 97-110), la traducción intersemiótica —en el sentido de Roman Jakobson (1959: 232-239)— se asocia con todas las manifestaciones de la «traducción total», es decir, se presenta como elemento intrínseco tanto en la traducción textual como en la meta-textual, intratextual, intertextual y extratextual (cf. Torop 2010). El «carácter intersemiótico» del proceso de traducción ha sido investigado por Susan Petrilli (2001: 9-19). Respecto a la expansión semántica de la noción jakobsoniana de «intersemiotic translation» en el panorama de la ciencia y de la semiótica de la traducción, véanse Dusi (2000: 3-54, 2003: 3-12 y 86-93, 2015: 255-267); Corsi (2018a: 143-163); y Osimo (2020: 32-35). Por «proceso intersemiótico»

Toda la historia y evolución del séptimo arte se caracteriza por un diálogo constante con la literatura, tanto que ambos medios expresivos se fecundan mutuamente perfilando nuevos modos diegéticos y nuevos imaginarios poéticos más allá de los límites de los espacios semióticos que los distinguen. El lenguaje cinematográfico de las películas de principios del siglo xx se construye a partir de procedimientos extrapolados del código literario. Del grado cero del plano secuencia único —sin cortes de montaje— presente en los filmes de los hermanos Lumière y Georges Méliès, donde se asimilaba el espacio visual del encuadre al espacio escénico, gracias al modelo americano establecido por David Wark Griffith, se pasó, paulatinamente, a instaurar en el film la complejidad narrativa de la novela decimonónica,¹⁰ ampliando el alcance lingüístico del discurso filmico: la fragmentación de la película en episodios, la organización del relato según las categorías de espacio y tiempo (el *cross-cutting*, montaje alterno, o el *crossing-up*, montaje paralelo).¹¹

entendemos aquí tanto una interpretación de signos verbales mediante signos de un sistema no verbal («an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems», Jakobson 1959: 233) como el proceso contrario: una interpretación de signos no verbales mediante signos de un sistema verbal. Llamaremos al primer caso «traducción intersemiótica desverbalizante» o proceso intersemiótico con traslación extraverbal, como en el caso de la transposición filmica de un texto entero o de un fragmento literario. En el segundo caso, adoptaremos la expresión «traducción intersemiótica verbalizante» o proceso intersemiótico con traslación verbal, como en el caso de la novelización o la poetización de una película entera o de sus secuencias.

- 10 En cuanto a la influencia de la novela del siglo xix en el cine de principios del siglo xx, se remite el ensayo de Sergej M. Ejzenštejn, «Dickens, Griffith y el cine en la actualidad» (1944), ahora en el volumen *La forma del cine* (Eisenstein 1986: 181-234).
- 11 Como bien apuntaba Pere Gimferrer al principio de su célebre monografía sobre cine y literatura: «Desde el punto de vista del lenguaje narrativo, puede decirse que el cine, hasta hoy mismo, sólo ha conocido dos épocas: la anterior a Griffith y la posterior a él. [...] las novedades [...] introducidas por Eisenstein, Renoir, Orson Welles, el neorealismo o la *nouvelle vague* [...] ensanchan la vía abierta por Griffith, diversifican sus ramificaciones, pero no impugnan su propósito fundamental, sino que más bien lo corroboran, al adaptarlo y actualizarlo a tenor de cada nuevo momento de la historia del lenguaje filmico» (Gimferrer 2019: 13-14).

Como es bien sabido, en la década de 1920, el cine experimental alcanzó su apogeo con las obras de René Clair, Man Ray, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Alberto Cavalcanti, Paul Strand y Charles Sheeler, Walter Ruttmann, Hans Richter, Jean Epstein, Germaine Dulac, Sergej M. Ejzenštejn, Grigorij Aleksandrov, Vsevolod Pudovkin o Dziga Vertov. La utopía de muchas formas de cine de vanguardia era generar un nuevo cine de arte. La primera ola, formada por el grupo de los impresionistas franceses (Abel Gance, Marcel L'Herbier, Louis Delluc, Jean Epstein, Germaine Dulac), quería, por ejemplo, definir la especificidad fílmica para llegar a una sinfonía visual (cf. Mitry 1971). Con la noción de *photogénie* —tema que trataremos en la próxima sección— nació la idea del cine como producto artístico autónomo e 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»:

Il cinematografo è un'arte a sé. Il cinematografo non deve dunque copiare il palcoscenico. Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso e dal solenne. Diventare antigrazioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero. Occorre liberare il cinematografo come mezzo di espressione per farne lo strumento ideale di una nuova arte immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti (Marinetti *et al.* 1968: 140).

Esta teoría se emparejaba con la noción de «ritmo visual», elemento que debía regir la relación contrapuntística entre imágenes y movimiento.¹² 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 parisense Henri Chomette, hermano de René Clair, acuñó la expresión *cinéma pur* (cine puro con afán antinarrativo) para referirse al necesario

12 Como recuerda Michele Cometa (2012: 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».

retorno del medio a sus elementos primordiales: movimiento, composición, ritmo. Se desarrollaron muchas corrientes con diferentes propósitos estéticos: el cine abstracto o absoluto en Alemania con las obras de Hans Richter y Walter Ruttmann, como *Rhythmus 21* (1921) y *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927), Oskar Fischinger y el sueco Viking Eggeling; el cine dadaísta liderado por René Clair, Francis Picabia, Man Ray y Marcel Duchamp, autores de películas vertiginosas como *Entr'acte* (1924), *Le retour à la raison* (1923), el *cinépoème Emak-Bakia* (1926), *L'étoile de mer* (1928), traducción fílmica «tel que l'a vu Man Ray» de un poema del escritor surrealista Robert Desnos, o *Anémic Cinéma* (1926), que subvirtieron las concepciones aristotélicas del tiempo y el espacio diegético mediante la exhibición de formas de montaje dinámico-simultáneo. Un punto común a la mayoría de estas filmografías —entre las cuales no pueden dejar de mencionarse *Ballet mécanique* (1924) del pintor cubista Léger y *L'Image* (1923) de Jacques Feyder, adaptación de un texto original del creador del unanimismo Jules Romains— fue la búsqueda de una posible modulación lírica: el hecho de que el cine de vanguardia había de tener una vocación más poética que narrativa. Si las técnicas visuales del cine invadieron la literatura y ampliaron sus cauces expresivos,¹³ de manera inversa, el lenguaje poético de las vanguardias literarias intentó permear la textura del arte cinematográfico para renovar sus códigos y relanzar, a su vez, la relación dialógica entre lo audiovisual y lo verbal.

La búsqueda obsesiva de síntesis y pureza cinematográfica es llevada hasta el paroxismo por Dziga Vertov y Luis Buñuel en el año de máximo esplendor para las vanguardias históricas internacionales.

13 Pensemos en la poesía visual cubista, en los caligramas de Apollinaire y Huidobro, en las palabras en libertad de los futuristas italianos quienes, mediante la técnica visual de la *analogía disegmata*, introdujeron lo que Rafael de Cózar definió acertadamente como la «abstracción en el caligrama» (Cózar 1991: 387), o en los «lirogramas» —así los clasificó el joven Guillermo de Torre en un artículo publicado en *Cosmópolis* (1920: 291)— de los ultraístas donde se intentaba lograr que el poema perdiese importancia auditiva y que fuera captado especialmente por el sentido de la vista.

Aunque surgieran de proyectos artísticos antitéticos,¹⁴ *El hombre con la cámara de filmar* y *Un perro andaluz* son ambos textos metacine-matográficos, antes que nada, por el uso «pretextual» de las técnicas narratológicas de la *mise en abyme* y «subjativa libre indirecta», correlato filmico del discurso libre indirecto a juicio de Pier Paolo Pasolini (1965). Los dos directores logran fundir en la pantalla, de forma inmejorable, fotogenia y poesía haciendo uso de un *découpage* semánticamente marcado, montaje que podríamos definir «metafórico» o «connotativo». La película de Vertov es 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 primera sección del florilegio *Hélices* (1923: 13). Su objetivo es traducir de la palabra a la imagen-movimiento¹⁵ las teorías 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 Moscú, desde la aurora hasta el atardecer. La cinta se abre con una proclama proyectada entre los títulos de crédito. En su entramado léxico y fraseológico resuena la «antiretórica» (Stegagno Picchio 1989: 221) y la idea de «arte-azione» de los manifiestos futuristas:¹⁶

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

14 Cabe precisar que en el caso de la película escrita y escenificada por Luis Buñuel y Salvador Dalí se tiende, al revés, a crear un producto impuro y antiartístico. Como defendía Antonio Monegal (1993: 15), si las vanguardias cinematográficas anhelaban a la pureza, en el caso de Buñuel, «no es cuestión de 'cine puro', sino del más impuro de los cines, contaminado de literatura. Buñuel es ante todo un poeta».

15 Para el concepto de «image-mouvement», véase el estudio de Gilles Deleuze (1983).

16 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 (2001; 2007) y Corsi (2014a: 143-214).

un lenguaje cinematográfico internacional absoluto, totalmente separado del lenguaje del teatro y la literatura. Autor-Supervisor del experimento: Dziga Vertov.

La declaración de principios pertenece al firmante, alias director empírico: los espectadores extradiagéticos estamos presenciando a un experimento fílmico enunciado y «supervisado» por el mismo Vertov. Siendo cada manifiesto de vanguardia un acto perlocutivo-performativo orientado a crear una realidad extratextual (Stefanelli 2001: 26), después de anunciar verbalmente la tesis, con anhelo didáctico-social, se intenta corroborarla transmutándola a la pantalla. La exposición fílmica propiamente dicha empieza con un alucinado plano secuencia: un operador cinematográfico diminuto (hombre-masa y álter ego del director), antes se asoma y luego baja de una enorme cámara de filmar, tan alta 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 intradiagéticos. La identificación metafórica entre lente mecánica y ojo del operador-creador se hace total: hacia la mitad del film, 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 y diegéticas, 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 1959-1960 mucho influiría 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» (Torre

1925: 387). 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». 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,¹⁷ como «Palacio de hielo», que agruparía bajo el título *Polismos* —dejando al descubierto la influencia de Ramón Gómez de la Serna, el vínculo con el ultraísmo y el creacionismo¹⁸ (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 *Un (El) perro andaluz*. 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 *Hèlix* (Vilafranca del Penedés, Barcelona 1929-1930) recogieron algunos fragmentos.¹⁹ Al igual que su mentor, Buñuel llega a las orillas del séptimo arte después de prácticas literarias, ensayísticas y una honda reflexión poética (cf. Urrutia 2002: 149).

17 Escritos de poetas que despliegan una retórica fílmica o que tienden a reproducir ecfrásticamente el lenguaje cinematográfico, aunque no sean guiones ni textos destinados a ser traducidos audiovisualmente o a otros sistemas de signos. Al analizar los «Poemas fotogénicos» (1921-1922) de Guillermo de Torre, se volverá a tratar este tema. Consúltese el estudio de Aurouet (2014: 215).

18 La obra literaria de Luis Buñuel necesita todavía de una honda sistematización teórica. Sánchez Vidal (1982: 18) le tilda de «anarquista ultraísta». Díaz de Gueñu (2000: 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, Bonet (2000: 93-103) rastrea su «bagaje ultraísta» —asimilado creadoramente por el aragonés— en «Una traición incalificable», cuento aparecido el 1 de febrero 1922 en el número 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» (Bonet 2000: 101), por el empleo de figuras como la metagoge. En la «Introducción» y notas a la reciente *Obra literaria reunida* (2022: 11-195), el editor Jordi Xifra resume varias instancias y actualiza datos relativos al macrotexto literario buñueliano.

19 A propósito de *Polismos/El perro andaluz*, cf. Sánchez Vidal (1982: 23-28), Buñuel (2000: 133-136) y Xifra (2022: 74-75).

Es posible enmarcar *Un chien andalou*²⁰ 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 parisenses—,²¹ basado en la sucesión rítmica de metáforas visuales o «greguerías filmicas», *pendant* visual del artificio ramoniano.²² La ficcionalización 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

20 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 (cf. Gubern 1999: 322-327).

21 Escribano Fuentes (2013: 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».

22 El comienzo de *Un chien andalou* también puede interpretarse como un intento de trasladar la ecuación «Metáfora + Humor = Greguería» al lenguaje cinematográfico. Cf. el apartado «Buñuel e la metáfora filmata» en Corsi (2014a: 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 1993: 25) que bien se conectaba con la «ossessione lirica della materia» y «psicología intuitiva della materia» teorizadas por Marinetti en el «Manifiesto tecnico della letteratura futurista» de 1912 (Marinetti 1968: 52)— en las primeras prosas de Buñuel y se ofrece una lectura «greguerístico-ultraísta» del prólogo de *Un perro andaluz*.

entre lo autobiográfico y lo ficcional se desdibujan, como en la autoficción.²³ 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 fílmica.

El polisémico prólogo se ha interpretado de varias y válidas maneras:²⁴ la sección del ojo como metáfora de visión invertida en la oscuridad interior;²⁵ como auto de fe o metonímica autoinmolación —y fragmentación-desdoblamiento— del ojo omnisciente del yo lírico romántico-modernista, o como declaración metafílmica de búsqueda de una nueva relación comunicativa entre realizador y espectador que, precisamente, debe ver con otros ojos para poder entrar en la atmósfera perturbadora del film y descodificar la vasta cadena de imágenes que la sintaxis del montaje enhebra en cada secuencia. Entre las últimas exégesis del prólogo, nos parece interesante evocar la de Jordi Xifra:

[...] en *Un perro andaluz*, Luis Buñuel compartió y ejecutó escrupulosamente la teoría del antiarte. En la película, el ojo del artista es el del objetivo cinematográfico, definitivamente desprovisto de la subjetividad propia del Romanticismo. En tal sentido, lo que se aniquila en el prólogo del film es el ojo subjetivo del creador pasadista —lo ejecuta el mismo Buñuel, que ejerce de actor/autor, prolongación de la dualidad yo lírico/yo autoral de algunos de sus poemas y cuentos— para dar paso al ojo objetivo de la cámara cinematográfica, que es la que nos va a explicar la historia a partir de la destrucción del ojo del artista romántico (Xifra 2022: 155).

23 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», cf. Genette (1972: 292-295 y 2004). Por lo que se refiere a las estrategias metadieéticas 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 (1998) y Hadatty Mora (2003: 50-69).

24 Entre los numerosos estudios críticos dedicados al tema, véase al menos *El ojo tachado* (1986) de Jenaro Talens.

25 Antes de llegar al título definitivo, Buñuel y Dalí habían considerado otros dos posibles: *El marista en la ballesta* y *Es peligroso/Prohibido asomarse al interior*.

La idea de aniquilar el aura del escritor pasadista puede rastrearse ya en la primera prosa de don Luis, «Una traición incalificable», cuento alegórico en primera persona publicado en el número 23 de *Vltra* (1 de febrero de 1922) donde se intenta desmoronar —mediante un pastiche de hipérbolos, posesivos en cursiva, greguerías y permutaciones de atributos y funciones entre varios ámbitos de la realidad, tropos ya empleados por los poetas ultraístas—²⁶ la imagen autorreferencial del narrador decimonónico, traicionado por un viento personificado que revuelve todas sus cuartillas:

Hacía ya un año que trabajaba en *mi* obra, en *mi* gran obra. Todos los días invertía cinco, seis, diez horas en este trabajo-cumbre que ya se disputaban las mejores revistas literarias del mundo. Los muebles, el parqué y los libros de mi cuarto se complacían al verme trabajar en esta obra genial. [...] Mi único enemigo, incitante y bronquista, era el viento. [...] Una noche, por fin, me juró que si le dejaba entrar, para apreciar mi obra, no volvería a molestarme, antes al contrario, me traería toda clase de perfumes y de músicas y arrullaría *mi* gran trabajo. Engolosinado por esta proposición, y además, forzoso es confesarlo, por ese algo de legítimo orgullo de que tan importante personaje se interesase por mi obra, me dispuse a acceder. El viento, aullando de alegría, arrancó dos árboles, dio un giro de 45° a algunas casas y repiqueteó todas las campanas de la ciudad en un bandejo triunfal. No contento con esto, alardeó de nigromante. A tres curas que se deslizaban por la calle los transformó en otros tantos paraguas invertidos; hizo de las calles y de las casas Himalayas envueltos en sus nubes, y en las mesas de los cafés brotaron a su conjuro trapos, papeles, pajas y otros objetos de la Gran Bisutería del Basurero (Buñuel 1922: 4).

Al seccionar, en *Un perro andaluz*, 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. Los cinco subtítulos empleados a lo largo de la película («Érase una vez», «Ocho años después», «Ha-

26 Sobre el tema del intercambio de funciones y atributos entre los distintos ámbitos de la realidad en la poesía de vanguardia, cf. Martín Casamitjana (1996: 211-257).

cia las tres de la mañana», «Hace dieciséis años» y «Con la primavera») son, obviamente, falsos marcadores temporales que parodian la sintaxis del cine novelizado. 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».²⁷ Al mismo tiempo, la película es una reescritura cinematográfica (un *remake*), o mejor, una adaptación libre-interpretativa —y «saqueo»—²⁸ de fragmentos de poemas y prosas procedentes del poemario nunca publicado de Luis Buñuel. El cuento lírico «Palacio de hielo»,²⁹ 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»):

-
- 27 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 (cf. Torre 1925: 297). 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 (1921: 467), sintetizar «dos o más imágenes en una» para ensanchar su «facultad de sugerencia».
- 28 A propósito de las nociones de «adaptación interpretativa» y «adaptación libre» de un texto literario, cf. los trabajos de García (1990: 181-191) y Sánchez Noriega (2000: 63-72).
- 29 El poema en prosa «Palacio de hielo», compuesto en 1927, fue publicado en el mayo de 1929 en el número 4 de la revista *Helix* junto al poema «Pájaro de angustia» (cf. Sánchez Vidal 1982: 270). Sobre «Palacio de hielo» y *Un chien andalou*, véase los artículos de Ibáñez (1996), Herrero (2005: 355-369) y González Ángel (2017: 78-93).

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» (Buñuel 1982: 141).

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!», Gómez de la Serna 1996: 302), el astro se había convertido en uno de los *topoi* de la vanguardia histórica española. En las obras creativas de los escritores del 27, asume sendas simbologías. En Lorca, por ejemplo, a menudo se humanizará adquiriendo varios disfraces con connotaciones de muerte y será la protagonista ‘cambia-formas’ de su guion *Viaje a la luna*.³⁰ En cualquier caso, creo que el elemento más importante del prólogo no es la luna como símbolo autorrefe-

30 En los cuadros 17, 18, 19 y 45 de *Viaje a la luna* (1929-1930) hay una probable alusión a la película de Buñuel y Dalí: «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». Para encadenar las imágenes entre ellas en la escritura del guion, Lorca recurre a la «doble exposición» y «triple exposición» de los fotogramas, técnica ya empleada por el cine dadaísta de René Clair o Man

rencial 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 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» (cf. Jost 1987),³¹ para traducir en el código fotogénico el efecto prismático y deformante de las metáforas verbales de la nueva lírica.

«Cuando miren los ojos creado sea, / Y el alma del oyente quede temblando» (Huidobro 2003: 391), escribía Vicente Huidobro en «Arte poética», poema-manifiesto y *ouverture* del poemario *El espejo de agua* (1916), concepto que consolidará en *Altazor* (1931) y en la novela-film *Cagliostro* (1934). En el «Manifiesto del Ultra», redactado por Jorge Luis Borges junto con Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova y Juan Alomar y aparecido en la revista *Baleares* (Palma de Mallorca, 1917-1923) el 15 febrero de 1921, se declaraba, además: «Ésta es la estética del Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragrante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo» (Sureda *et al.* 1921: s.p.). El poder creativo de la mirada del poeta-director sobre el mundo activa cualquier tipo de proceso metafórico, incluso una greguería potencial de tipo «A

Ray. Sobre la génesis y simbología de *Viaje a luna*, véase Monegal (1994: 16-39) y Gubern (1999: 446-456).

31 En *L'œil caméra. Entre film et roman* (1987), François Jost distingue la «ocularización» de la «focalización» teorizada por 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».

es B» (cf. Nicolás 1988): «La nube es la navaja de la luna» / «La nube afeitada la barba a luna» que rememora la ramoniana «El ventilador afeitado la barba al calor» (Corsi 2014a: 332). Obviamente Buñuel ironiza sobre el acto demiúrgico practicado por el creador romántico-modernista, considerando que el plano sucesivo (la castración del ojo que se asocia por analogía al espectro lunar), fruto de su irreverente inspiración contemplativa, es deliberadamente cruel, aunque siga siendo un «hecho nuevo», o un «neologismo iconográfico» como diría Darío Villanueva: «visiones que no formaban parte hasta el momento de la enciclopedia visual e imaginativa de los espectadores» (2015: 152).

Los «Poemas fotogénicos» (1921-1922) de Guillermo de Torre

La confluencia bidireccional entre cine y literatura es uno de los rasgos más definitorios de la vanguardia histórica española, tanto en su «momento futurístico» (Poggioli 1962: 84), de destrucción, fase que corresponde a la breve, aunque determinante, existencia del autóctono ultraísmo (1919-1925),³² como en su momento de *rappel à l'ordre*: la etapa de la *juven literatura* o generación del 27, *pars construens* de la vanguardia histórica castellana, que, como tantas veces se ha repetido en las historiografías literarias, logró acordar con insuperable maestría experimentalismo y tradición.³³ Después de la publicación de los estudios seminales de Cyril Brian Morris (*La acogedora oscuridad*, 1993) y de Román Gubern (*Projector de luna*, 1999: 66-76), se ha seguido investigando sobre la estrecha vinculación que entretiene la poesía vanguardista con el séptimo arte e, incluso, sobre la pionera receptividad

32 Después de la publicación de la monumental antología de Juan Manuel Bonet (2012), los prolegómenos y la fundación del movimiento ultraísta han sido exhaustivamente estudiados en la monografía de Andrew A. Anderson: *El momento ultraísta* (2017).

33 De hecho, los ultraístas españoles coinciden generacionalmente con los artistas y poetas del 27, que ofrendaron sus iniciales frutos literarios a revistas como *Grecia*, *Ultra* u *Horizonte*. Como apuntará Guillermo de Torre (1930), el cine es un arte que, en su época, tenía la misma edad de su generación (cf. Corsi 2014a: 31-66 y 122-123).

cinéfila de Guillermo de Torre, quien «se ocupó del cine en su doble condición de ensayista y poeta» (Gubern 1999: 69), tema que todavía merece, a mi juicio, atención especial.³⁴

Como señala Pablo Rojas (2019: 230-232), la de Torre hacia el cinematógrafo fue una fascinación temprana. Con solo dieciséis años publicó «Páginas de la vida. La melodía del cine» en la revista zaragozana *Paraninfo*, relato protagonizado por un pianista dedicado a ambientar proyecciones cinematográficas. En mayo de 1919 publica «FILM» en la sección «Friso ultraísta» de la revista *Grecia*, poema denso de neologismos donde celebraba el amaneciente espectáculo cinematográfico: «¡Oh el vibrar multánime de la pantalla cinemática!».³⁵ Sin embargo, decisivo para la evolución de su trayectoria poético-crítica será el encuentro con el pensamiento del escritor, cineasta y filósofo franco-polaco Jean Epstein, teórico de la *photogénie* junto con Louis Delluc y Béla Balázs. Epstein es regularmente citado en las historias del cine internacional, y a veces también ha tenido el privilegio de algunas páginas en publicaciones especializadas, pero el número de estudios sobre su labor crítica sigue siendo escaso.³⁶ Junto con Delluc, por lo general es recordado por su contribución esencial a la creación y desa-

34 Sobre la alianza estética entre el ultraísmo y el cine, véase Núñez García (1994: 261-276); Corsi (2014a: 248-261, 2016: 69-88); y Villanueva (2015: 117-154). Acerca de Torre y el cine de vanguardia, cf. Corsi (2014a: 249-254, 2016: 73-79); García (2016); y Rojas (2019: 227-268).

35 *Grecia*, II, 16, 20 de mayo de 1919, p. 20. En la siguiente página de la revista, en la sección titulada «Novísima Literatura Francesa», Torre traduce una serie de textos de Max Jacob con el título «Poema en forma de hilo enredado». Es interesante notar que la primera de estas prosas líricas defiende la naturaleza no literaria del cine.

36 Es de lamentar la ausencia de un estudio monográfico dedicado a la relación entre Guillermo de Torre y Jean Epstein, o a la de este último con la península ibérica. Fue un hombre de «une jeunesse éternelle», como afirmó Jean Cocteau en el Festival de Cannes el 24 de junio de 1953, durante el homenaje que le concedió la Cinémathèque Française. Y Henri Langlois polemizaba con los *Cahiers du Cinéma* el 3 de abril de 1953, con motivo de su fallecimiento: «¿tenía que morir para que nos enteráramos de su existencia?» (cf. Pasquali 2002: 9). Hace dos años, en Italia, apareció un nuevo estudio sobre la película *La chute de la maison Usher* (1928), adaptación libre en la que Buñuel colaboró como guionista y ayudante director, cf. Tognolotti (2020).



rollo del concepto de «fotogenia», elaborado inicialmente en su libro intermedial *Bonjour Cinéma* (1921), guía esencial para reconstruir los prolegómenos de su futuro sistema filosófico.³⁷ El tema de la fotogenia ocupa, sin duda, un lugar destacado en sus textos. Empero, quedan aún en la sombra reflexiones de carácter más general que enmarcan sus ideas innovadoras sobre la relación inextinguible entre literatura y cine.

En 1921 Epstein escribe *La poésie d'aujourd'hui: Un nouvel état d'intelligence*, libro que enviará a Torre en mayo de ese mismo año, según atestigua una carta fechada «26 de mayo» recuperada por Carlos García (2009: 182).³⁸ Atraído por las tesis científicas del autor francés y para contribuir a la «dignificación» del nuevo arte cinematográfico, siempre en el año 1921, el madrileño inaugura en las páginas de la revista *Cosmópolis* la sección «Cinegrafía», expresión que volverá a emplear para titular el capítulo III de la parte tercera («Otros horizontes») de *Literaturas europeas de vanguardia* (1925). Es a partir de este momento cuando Torre,

37 Concebido como una *serata* futurista en dos actos («Première Partie» y «Deuxième Partie»), este libro conceptual fue escrito entre 1919 y 1920 y contenía poemas del mismo autor —que influyeron considerablemente sobre Torre en la composición de la octava sección de *Hélices* titulada «Poemas fotogénicos»—, carteles verbosuales en los que aparecía, junto al rostro del actor japonés Sessue Hayakawa, la figura de Charlot y los ensayos «Grossissement», «Ciné mystique» y «Le sens 1^{bis}», previamente publicados en las revistas *Promenoir* y *Cinéa*. En las sucesivas ediciones de *Bonjour Cinéma*, Epstein removió los textos poéticos —que en sus *Mémoires* (1951-52) definirá como «poemillas fáciles en ese estilo taquitelegráfico que caracterizó la vanguardia literaria, pre o paradadaísta» (cf. Pasquali 2000: 123)— y mantuvo solo los tres ensayos y los carteles cinematográficos.

38 El envío fue precedido por una carta de Blaise Cendrars, quien comunicaba a Torre que el ensayo de Epstein era sin duda «la crítica más interesante e inesperada sobre la poesía moderna» (Torre 1925: 272). Le debemos a Carlos García el rescate de información esencial para la reconstrucción de las relaciones entre Jean Epstein y España. En su edición comentada del epistolario entre García Lorca y Torre (2009) y en una reciente contribución (2019: 187-196) donde se actualizan datos, el autor muestra la influencia de Epstein en la poética lorquiana y en la gestación de la célebre conferencia «La imagen poética de don Luis de Góngora», influjo que se produce a través de la lectura de la segunda parte de *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) de Torre. Sobre las relaciones entre Torre y Epstein, cf. también Soria Olmedo (1988: 106-110) y Corsi (2020: 284-291).



con veneración, empieza a acoger en el seno de sus bosquejos artísticos y críticos la *lyrosophie* de Epstein, abriendo un camino estetológico que lo llevará, en la gestación de *Literaturas* y más tarde en las columnas de la *Revista de Occidente* o en *La Gaceta Literaria*, a sintetizar la fenomenología orteguiana con la filosofía del francés, como intenté demostrar en un reciente artículo (cf. Corsi 2020). Además, como registra J. Francisco Aranda (1975: 50), no hay que dejar de mencionar que a partir de 1925 Luis Buñuel logró ingresar en la Académie de Cinéma de Jean Epstein en París gracias a la intercesión y presentación de Guillermo de Torre, que ejerció como padrino de don Luis y que, en 1929, alabó con entusiasmo la película *Un perro andaluz* en la revista argentina *Síntesis* (cf. Torre 1929: 104-108).

En su artículo «El cinema y la novísima literatura: sus conexiones» (1921a),³⁹ Torre empieza a traducir las nuevas teorías de Epstein: el joven cinema y la poesía novísima se compenentran de forma osmótica al tener como elementos comunes el simultaneísmo, la superposición de planos, el rechazo del teatro, de los «efectismos dramáticos», del realismo y del sentimentalismo, de lo anecdótico, y, en particular, el cultivo de la imagen y de las metáforas visuales. Este primer ensayo será reelaborado y refundido con otros en «Cinegrafía», el último capítulo de *Literaturas europeas de vanguardia* (Torre 1925: 387-388).⁴⁰

39 Publicado en *Cosmópolis*, 33, septiembre de 1921, pp. 97-107.

40 *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), definido por el mismo autor como «un friso exclusivamente reservado a las tendencias vivientes», se compone de tres partes, a las que se añade un «Frontispicio». En la parte I, «Gestas de vanguardia», Torre historiza «El movimiento ultraísta español», «La modalidad creacionista», «Los poetas cubistas franceses», «El movimiento *Dada*» y en último lugar «El movimiento futurista italiano», considerado en aquel tiempo, tras la extinción de su *periodo eroico* 1909-1920 (De María 1968: XXXI), como la orientación vanguardista menos viva y actuante, «un hecho ya admitido» que debía asimilarse por aquellos que llevasen una dirección estética contemporánea, para ser rebasado inmediatamente (Torre 2001a: 272). Cabe recordar que en *Historia de las literaturas de vanguardia* esta ordenación variará para seguir un «sentido estrictamente histórico» (Corsi 2011: 91), ya que, como confiesa Torre, «visto según la cronología, el futurismo es el primer movimiento de vanguardia [...] el primero en instalar sus trincheras [...] en los nuevos y arriscados territorios. En suma: abre la nueva *Sturm und Drang* de los ismos» (Torre 2001b: 107). La parte II, «Desde el

El escenarista, el constructor literario de films debe ser ante todo un poeta que piensa en imágenes visuales. De ahí que siendo la poesía de vanguardia una poesía de imágenes y de metáforas, que rehúye el realismo fotográfico, se halle tan cerca del cinema puro, del cinema moderno, y confluyan ambos en el

mirador teórico», contiene interesantes apartados críticos como «Problemas y perspectivas del nuevo lirismo», donde «el poeta más joven» sintetiza los bosquejos estéticos de Ortega y Gasset con los de Jean Epstein; «La imagen y la metáfora en la nueva lírica», dedicado al estudio de la «imagen pura», las nuevas formas de «adjetivación», la neología, la «neotipografía» y de sus precursores, desde Góngora hasta Mallarmé, Rimbaud, Saint-Pol-Roux, Apollinaire, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, Philippe Soupault, Paul Morand, Yvan Goll, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Gerardo Diego, Pedro Gafías y Oliverio Girondo. La parte III, «Otros horizontes», se destaca por las secciones «El sentimiento cósmico y fraterno en los poetas de los cinco continentes». Aquí el autor se dedica, entre otras cosas, al examen de la poética cósmica de Walt Whitman, al comentario de algunos poemas de Majakovskij e Yvan Goll y al estudio del unanimismo francés, del imagismo anglosajón y de los poetas expresionistas alemanes. En el segundo apartado, titulado «El nuevo espíritu cosmopolita», se ponen de relieve los conceptos de «cosmopolitismo y universalidad» y se analizan obras de Paul Morand y del escritor y traductor al francés de Whitman, Valéry Larbaud. «Cinegrafía», el tercero y último capítulo del volumen, sigue siendo hoy en día el más sugestivo si se examina desde una perspectiva (inter)transmedial *ante litteram* o, de forma más general, desde la idea de «cultura convergente» (Jenkins 2006). Partiendo de la noción de cinema puro y autónomo, en este último apartado, Torre combina acertadamente sus teorías sobre el séptimo arte con las de Louis Delluc, Jean Epstein y Ricciotto Canudo, llegando a afirmar que la joven literatura y el cine habían de superponer sus estéticas. No hay que olvidar que Ricciotto Canudo, redactor del «Manifeste des Sept Arts» (1911) y del manifiesto «El nacimiento del séptimo arte» (1921), es considerado el primer intelectual en realizar un pensamiento crítico y sistemático sobre el cine, para el cual acuñó el término *séptimo arte*. En el manifiesto de 1921, previó que el cine combinaría en síntesis las artes del espacio y del tiempo: las artes plásticas con la música y la danza; el cine se configura, así, como «nuevo medio de expresión», «taller de imágenes», «escritura de luz». La última sección de *Literaturas* está dividida en cinco subpárrafos: «Apología del cinema» (donde se habla de la moderna «filmofilia», neologismo acuñado por Torre), «Cinema y novísima literatura», «Del poema al film. Imágenes visuales», «Fotogenia de los primeros planos», «¿Hacia la pintura animada?». Para la gestación de *Literaturas* durante el período 1919-1925 —cuya elaboración empezó en el seno de la revista *Cosmópolis* (Madrid, 1919-1922) desde julio de 1920— se remite a la nota 2 del prólogo de José María Barrera López a la edición de Renacimiento (2001: 13-14) y a la introducción de José Luis Calvo Carilla («Guillermo de Torre: protagonista e historiador de la vanguardia») en la edición de Urgoiti (2002: IX-CL).

mismo vértice. [...] Todo lo que no sea este cuidadoso esfuerzo por visualizar las ideas, por traducir los pensamientos en imágenes oculares y hasta las imágenes en metáforas, es impropio del cinema. El cinema —afirmaba ya Epstein en un capítulo final de *La poésie d'aujourd'hui*— crea un régimen de consciencia peculiar de un solo sentido: la vista. Y lo mismo que el poema moderno «es una cabalgada de imágenes que se encabritan», en algunos *films* las imágenes se precipitan enlazadas en rápidas proyecciones: otras, por su multiplicidad y celeridad, dan como precipitado óptico bellas metáforas visuales. Y a medida que aumente la celeridad expresiva del *film*, adquirirán más relieve las metáforas y los acordes fotogénicos. Y deduce Epstein: «Antes de cinco años se escribirán poemas cinematográficos: 150 metros y 100 imágenes enhebradas sobre un hilo que seguirá la inteligencia».

Insistiendo en la autonomía expresiva del cine que, como arte sincrético, y tras la revolución formal de Griffith, no podía que seguir potenciando sus cualidades intrínsecas, apartándose de los procedimientos literarios, Epstein corroboraba las adelantadas tesis de Ricciotto Canudo y de los futuristas italianos. En 1922 publica *La Lyrosophie*.⁴¹ Aunque no sea un escrito de tema propiamente cinematográfico o literario, hoy en día parece fundamental para la comprensión del pensamiento filosófico del autor y para motivar el gran influjo que ejerció sobre Torre. Vamos a citar algunos pasajes del libro en versión original (Epstein 1974: 15-18):

Lorsque la raison humaine édifie un système de compréhension de l'univers, scientifique ou philosophique, elle cherche à exclure, de cet ordre qu'elle instaure, tout sentiment. Cette exclusion provient de ce que la raison ne peut rien bâtir de raisonnable avec le concours du sentiment, les vérités de raison et de sentiment n'étant pas comparables entre elles. [...] Notre faculté affective, plus naturellement encore que notre raison, édifie un système de l'univers. Ce système on ne peut plus le dire exactement système de compréhension, mais système de connaissance. Il est hors de la raison, comme la raison est hors de lui. De sorte que nous possédons une double connaissance de toute chose [...] l'une affective, l'autre raisonnable. [...] Dans cette méthode, la connaissance n'est plus tantôt de raison et tantôt de sentiment. La connaissance y est simultanément senti-

41 Torre reseñó la obra sin firma en *Cosmópolis*, 44, agosto de 1922, pp. 360-364.

mentale et raisonnable. Nous dirons qu'elle est lyrosophique et nous appellerons lyrosophie la figure de l'univers qu'elle édifie. [...] Le lyrosophe est un savant incurablement ému, et ému, comme le mécanicien, d'une emotion qui cherche sa cause, c'est-à-dire ému du premier objet qui lui tombera dans l'esprit. Il est sujet au lyrisme qui est, du point de vue raisonnable, une infirmité. [...] La lyrosophie essentiellement, c'est, carrément admise par la raison, la collaboration de celle-ci et du coefficient sentimental. Elle s'oppose donc, dans un sens, à la science. [...] Et chaque fois qu'on analysera l'esprit lyrosophique, avant tout il faudra lui reconnaître pour caractère cette confusion sur un même plan intellectuel de la connaissance de science e de celle de sentiment.

La lirosofía se basa en una confluencia entre dos conocimientos: el conocimiento racional y el conocimiento sentimental, que más adelante el director llama «connaissance d'amour». Tal conocimiento «amoroso» sirve para colocar la ciencia en el plano de la estética. Además de la precisión científica aparece, entonces, la precisión sentimental del lirósofo, una precisión infinitamente rápida, omnicomprendensiva e instantánea «como una chispa». Epstein añade a la verdad científica la verdad del sentimiento del artista de vanguardia. La estética realizaría así un gesto de alcance incalculable: pone la racionalidad del científico en el dominio del subconsciente y de las emociones, que es también el dominio de las analogías, de las metáforas y de las imágenes polipétalas ultraístas, el campo de la inteligencia, de la invención audaz y del descubrimiento ingenioso.

Condensando varias teorías presentes en el capítulo XVIII («Le cinéma et les lettres modernes») de *La poésie d'aujourd'hui* con otras pertenecientes al complemento «Le phénomène littéraire», que fue publicado por entregas en los números 8-13 de *L'Esprit Nouveau* (mayo-diciembre de 1921), en la segunda parte de *Literaturas europeas de vanguardia*, titulada «Desde el mirador teórico», Guillermo de Torre declara «parafrasear» —en compenetración con su sistema y respaldado por el asidero teórico de José Ortega y Gasset— el método crítico peculiar del francés, percatándose de inmediato de que gracias a estas pesquisas se inaugura en Europa «una nueva crítica literaria, especialmente apropiada a las letras más genuinas de hoy que hemos convenido en llamar de vanguardia» (Torre 1925: 273). En la introducción al apartado XVIII, Epstein manifiesta que «[p]our [...]

se mutuellement soutenir, la jeune littérature et le cinéma doivent superposer leurs esthétiques» (Epstein 1974: 66). Las estéticas que las dos artes comparten serían: la estética de la proximidad (era necesario eliminar cualquier barrera entre el espectáculo y el espectador para dejar de observar la vida y penetrarla directamente); la estética de la sugestión («la literatura no reproduce la vida fotográficamente», «ya no se cuenta, se indica» para involucrar de forma inmersiva al lector-espectador); la estética de la sucesión (donde se habla de la «cenestesia» y de la utopía de la «simultaneidad» —«l'utopie physiologique de voir ensemble se remplace par l'approximation: voir vite»—, elementos ya investigados por los simbolistas y por los futuristas italianos en varios manifiestos); la estética de la velocidad mental en la cual se citan a Rimbaud, Blaise Cendrars, al dinamismo de Marinetti, y está presente la famosa frase que evidencia que tanto en el cine como en las literaturas novísimas en pocos segundos hay que «forzar la puerta de diez metáforas», «En quelques secondes il faut forcer la porte de dix métaphores, sinon la compréhension sombre»; la estética de la sensualidad (según Epstein, los directores norteamericanos no habían llegado a entender que, a diferencia de la literatura, el cinematógrafo es un arte psíquico y sensual, y no sentimental: la precisión fotográfica de los «gros premiers plans», la piel de los actores violada por «quarante lampes à arc» comprobaban su naturaleza psicosensorial); la estética de las metáforas (la poesía de la joven literatura es «une chevauchée de métaphores qui se cabrent», Epstein 1974: 68); y, por último, la estética momentánea, donde se subraya que una bella imagen poética no puede ser eterna, sino atada a la circunstancia «nunista» (en su «Frontispicio», Torre dedica a estos temas la sección «Contra el concepto de lo eterno»).

Entre dichas estéticas comunes, otro elemento que, a juicio de Torre, acercaba el ultraísmo —junto con los demás *ismos* internacionales— al lenguaje fílmico era la preponderancia en la página blanca de una cierto 'visualismo' (y plasticidad pictórica) a través de recursos como el escalonamiento de los versos, la ausencia de signos de puntuación, los blancos y en particular la práctica de disposiciones icónicas de origen caligramático. Esta revolución tipográfica, iniciada modernamente por los *Calligrammes* de Apollinaire y por el *paroli-*

berismo futurista de Marinetti,⁴² intenta lograr que el poema pierda importancia auditiva y que sea captado especialmente por el sentido de la vista, agrupando, coordinando o disociando, según el autor, «las estrofas en escalonamientos quebrados o paralelos, con la intersección de versos oblicuos, curvilíneos y verticales, prescindiendo de las cópulas gramaticales y de los signos de expresión», concluyendo que la pantalla cinematográfica sería la página más propicia para «proyectar los ideogramas y lirogramas ultraístas» (Torre 1920: 291). La identificación entre página y pantalla se convertirá, en un escrito sucesivo aparecido en la orteguiana *Revista de Occidente*, en una metáfora que asocia pantalla y pizarra:

Lirismo y fotogenia. Ósmosis y endósmosis. Cruzamiento de influencias recíprocas. Ante los poetas genuinos de nuestro tiempo, la pantalla impoluta del cinema posible ha de aparecérselos como una pizarra incitante, en cuya superficie puedan plantear sus más audaces ecuaciones imaginativas, aplicándose a resolver en ella esa «álgebra superior de las metáforas» que ha llegado a ser la poesía (Torre 1926: 120).

En este mismo artículo, el madrileño afirma que un día el film podría llegar a ser «el poema por excelencia ya que está situado en la duración pura. [...] El cinema sería, pues [...] el poema de lo visual, el poema fotogénico».

Hélices (1923), la más sugestiva representación gráfica en forma de libro de la poesía caligramática en España, precisamente en el marzo de 2021, entró —por fin— en la colección «Letras Hispáni-

42 En opinión de Willard Bohn (1993 [1986]: 172), la poesía de Torre refleja una tensión continua entre una esfera intelectual y una emocional. La parte emocional se asocia con Apollinaire, la intelectual con Marinetti. En el libro *The Aesthetics of Visual Poetry*, el estudioso dedica un capítulo al análisis de algunos textos verbovisuales ultraístas («The Advent of Ultra») y una sección a las formas de *analogia disegnata* en los caligramas de Torre (1993: 146-171 y 172-184). Bohn analiza otras composiciones ultraístas en el segundo capítulo («Spanish Ultraist Poetry») de la más reciente monografía *Reading Visual Poetry* (2011: 19-48). Véanse también Bonet (1978: 8-26), Orazi (2001: 145-162 y 2004), y Corsi (2014a: 261-274).

cas» de la editorial Cátedra.⁴³ La antología recoge el itinerario poético torriano de los años 1918-1922 y está dividida en diez secciones temáticas, o «ciclos» (Ródenas de Moya 2021: 72) como prefería denominarlas el poeta-crítico, para ofrecer al lector un muestrario de todos los estilos entonces posibles de poesía, ya que el ultraísmo fue en primer lugar un vértice de fusión de las mayores tendencias estéticas de vanguardia: un movimiento sincrético abierto a lo nuevo que intentó sintetizar las modalidades expresivas de los futuristas, expresionistas, cubistas, creacionistas y dadaístas.⁴⁴ De todos modos, en *Hélices*, hay un componente que se refleja en casi todas sus secciones y es la constante presencia del cinema. Las sesenta composiciones verbovisuales que forman el florilegio —a las que se añaden en el final veintiséis haikus («Hai-Kais occidentales»)— están repletas de constelaciones léxicas («curvílineo diagrama cinematográfico»; la «Torre Eiffel» es un «Reflector solar / de films inéditos»; «OH EL FILM DE NUESTRAS VIDAS VERTICALES» se lee en el poema en letras mayúsculas «Bric-à-Brac») y traslaciones intersemióticas verbalizantes (o, si se prefiere, reproducciones efrásticas) del lenguaje icónico procedente del moderno espectáculo cinematográfico. El capítulo inicial de su diario lírico, que se abre con una cita del poema «Eidolons» («The true realities, idolons») contenido en *Leaves of Grass* de Walt Whitman («Las verdaderas realidades son las imágenes»), se titula «Versiculario Ultraísta» (1918-1919) y presenta un «tríptico poético-pictórico» (Corsi 2011: 96) elaborado con versículos de herencia whitmaniana. En el primer poema, «Dehiciencia», se puede

43 Existen, de momento, cuatro ediciones del poemario torriano, publicado originariamente el 20 de enero de 1923 por la editorial Mundo Latino: la reedición facsimilar al cuidado de José María Barrera López con prefacio de Miguel de Torre Borges (Torre 2000); la traducción y edición italiana a nuestro cuidado con epílogos de Miguel de Torre Borges y José Barroso Castro (Torre 2005-2013); la traducción y edición americana editada por Willard Bohn y un servidor (Torre 2018); la edición de Domingo Ródenas de Moya (Torre 2021).

44 Acerca de *Hélices*, cf. Bohn (1986: 172-184, 2018: 23-29); Barrera López (2000: 9-40); Díez de Revenga (2001: 80-88); Corsi (2005: 9-18, 2011: 89-106, 2013: 77-100, 2014b: 389-420, 2018b: 9-23); Alcantud (2014: 360-364); Ródenas de Moya (2021: 11-117).

leer: «¡Los nacientes campos novidimensionales concentran el irradiante vértigo cinematíco!» (Torre 1923: 12).

Es en «Poemas fotogénicos» (1921-1922) donde la receptividad cinéfila de Guillermo de Torre se hace más patente. La octava parte consta de cinco poemas —los últimos compuestos por el escritor— que celebran los aportes del cinematógrafo a la nueva literatura. Se abre con un epígrafe tomada de *Bonjour Cinéma* de Epstein: «Photogénie, photogénie pure, mobilité scandée...». El director de *Pasteur* (1922) ya había sido evocado en el poema-manifiesto «Diagrama mental»,⁴⁵ *ouverture* del séptimo ciclo de *Hélices*, «Kaleidoscopio» (1920-1921): «Aunque Epstein formule la ley de nuestra fatiga intelectual [...] La poesía dice conmigo Epstein ya no está en las mitologías ni en las vidas de / santos ni en los museos / Se encuentra a nuestro alcance en las estaciones y en los embarcaderos» (Torre 1923: 85).

Los tres primeros poemas de la sección («Color», «Fotogenia» y «En el cinema») se publicaron en *Cosmópolis* en junio de 1922 bajo el mismo rótulo conjunto de «Poemas fotogénicos». El autor complementó ese primer grupo con una oda a Charlie Chaplin («Charlot»), «ídolo vanguardista global» (Ródenas de Moya 2021: 98), inspirador del cine-poema *La Chapliniade* (1921) de Yvan Goll, «[r]ey de la creación fotogénica», «[d]inamómetro del humor moderno» (Torre 1923: 106), punto de referencia para la venidera generación del 27 y el futuro Cineclub Español fundado por Ernesto Giménez Caballero. El último texto, «El 7.º Episodio», es una probable reescritura del epsteiniano poema en prosa «Le 14^{me} Épisode», cine-texto de acción recogido en *Bonjour Cinéma* (1921b: 19-20) que parodiaba los folletines de aventura publicados en los periódicos de la época.

La representación poemática empieza, como todas las películas, con un fundido en blanco:

45 La primera versión de «Diagrama mental» apareció en *Vltra*, 18, 10 de noviembre 1921, p. 4. Citar este manifiesto lírico resulta sobremedida interesante en el contexto de nuestra investigación, ya que Torre lo concibió como la filmación del «diagrama» de su «temperatura mental» donde fluían simultáneamente, y con ritmo, los *topoi* de la ideología ultraísta: «Y he aquí filmado el curvilíneo diagrama de mi temperatura mental» (Torre 1923: 86).

Luz

Desde el Zenit se abre el diafragma del objetivo fotográfico
sobre las perspectivas frondosas dinámicas y coloreadas

que multiplican sus reflejos tornátiles—

Se destríen las fibras luminosas de la Vida

Irradiaciones concéntricas del violeta al rojo

El poema «Color» (Torre 1923: 101) es, entre otras cosas, una transposición lírica o éfrasis creativa de las propuestas plásticas promulgadas por el autor de la portada original de *Hélices*, el pintor uruguayo Rafael Barradas, inventor del vibracionismo. Aquí el escritor nos hace presenciar a un «amanecer cósmico» donde un sol convertido en objetivo fotográfico abre su diafragma, regula el pasaje de luz e impresiona el paisaje, que cambia de cromatismo («del violeta al rojo») durante los distintos momentos del día. Este sol cosificado, vegetalizado («Fruto abierto en sazón» / «Pulpa omnicromática») y luego humanizado («Mis ojos radiografían el sexo del espectro solar») es el elemento que cada día plasma con su haz de rayos el horizonte del poeta, otorgándole la facultad de crear imágenes:

Ante el reflector de Helios se proyecta la metáfora del color en la pantalla de
mi horizonte

Cinematografía pictórica

Alquimia y electrolisis colorista—

Los ojos del escritor vislumbran en el horizonte-pantalla las asociaciones inéditas del color («la metáfora del color») que le permiten comprender la «cinematografía pictórica»⁴⁶ del paisaje. Como se nota, el interés de Guillermo de Torre hacia el séptimo arte no es únicamente referencial. El espectador moderno que ha adquirido el hábito del cine no puede mirar al mundo con los mismos ojos

46 Según José María Conget, Guillermo de Torre puede referirse en el poema a los efectos en color en la película gracias al añadido de pinturas sobre los fotogramas. Uno de los pioneros en utilizar esta técnica fue Georges Méliès. El autor podría aludir también al Technicolor que se estaba empleando en Hollywood desde 1922 (cf. Conget 2002: 390).

porque el lenguaje fílmico ha cambiado la manera de interpretar la realidad y de entender la poesía.

Los últimos versos de «Color» («EN EL VÓRTICE DEL MEDIO DÍA INÉDITO / SE DESPLIEGA UN ZODÍACO FOTOGÉNICO—») se disuelven y se encadenan con los del segundo poema del ciclo:

ROSTROS
 Muecas
 Visajes
 Acordes faciales
 de la emoción iluminada
 Gestos dardeantes
 Rostros tendidos como arcos tensionales
 clavan la flecha fotogénica
 en la pantalla cinemática

«Fotogenia» (Torre 1923: 102-103) es un manifiesto poético que traduce en imágenes verbales la teoría plástica del *gros plan* formulada por Epstein. En 1920 Louis Delluc utilizó por primera vez el término *photogénie* para reivindicar la importancia de la expresividad de los actores («los músculos se distienden / con avidez expresional», leemos en el poema) frente a la hermosura, pero fue Jean Epstein, en su pionero libro *Bonjour Cinéma* (1921), a resemantizar esa noción esbozando una verdadera apología del primer plano cinematográfico, principalmente en el ensayo «Grossissement» cuyo incipit reza: «Jamais je ne pourrais dire combien j'aime les gros plans américains. Nets. Brusquement l'écran étale un visage et le drame, en tête à tête, me tutoie et s'enfle à des intensités imprévues» (Epstein 1921b: 93). Analizando y exaltando la supremacía fotogénica del *gros plan* norteamericano, puesto a la orden del día por Griffith, el crítico rechaza el contenido argumental de los filmes y llega a decir que la esencia y la pureza del cine está en esos «[c]uatro segundos de poesía muscular» (Torre 1925: 389). El primer plano llega a ser el alma del cinema, su gran utopía, el deseo de representar en un instante la ontología de un personaje mediante el encuadre de la emoción plástica de su rostro.

En realidad, los conceptos de fotogenia de Delluc y Epstein son, en gran manera, antitéticos. Para Delluc, la fotogenia es una cualidad

estética naturalmente presente en el sujeto que se está fotografiando, y el cine tiene la tarea de documentarla, sin condicionamientos culturales. Para Epstein, por el contrario, el cine produce 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. Según Delluc, un paisaje es fotogénico en sí mismo, mientras que para Epstein lo puede ser en la medida en que, a través del filtro cinestésico, expresa un estado de ánimo. En opinión de Epstein, un paisaje, como cualquier otro elemento, no puede poseer intrínsecamente la fotogenia: es una cualidad específica de la imagen cinematográfica. El cine no crea imágenes preexistentes, sino que existen autónomamente y no derivan de la naturaleza como pensaba Delluc. La imagen tiene valor por sí misma y, sin embargo, es capaz de transmitir ciertos aspectos del mundo: lo que Epstein llama «sentimientos».

Inspirándose en estas reflexiones, el joven ultraísta construye un poema donde todos «los elementos flotantes de la realidad / adquieren categoría plástica»: su ‘cine-ojo’ trata de captar y reintegrar en la página el lirismo estático del rostro de Sessue Hayakawa, el popular actor japonés de *La marca del fuego* (*O Mimi San*, 1914) de Charles Miller,⁴⁷ y luego se pasea por la ciudad buscando la «[v]ida subterránea del detalle» en las «calles contorsionadas», en los «[r]ostros crispados de los transeúntes», en una «estación trepidante», en un puerto, en una señal de tráfico en negrita que reza «Peligro de muerte / Aminorad la velocidad», en unos «[h]angars nidos de hélices». A través de este montaje rítmico, donde pueden rastrearse evidentes homenajes al cubismo órfico y a la pintura futurista italiana como a *La città che sale* de Boccioni («Las calles revolotean / entre las gentes embriagadas»),

⁴⁷ En *Bonjour Cinéma*, Epstein homenajea a Sessue Hayakawa en el poema «Ceci est la Litanie de toutes Photogénies» (1921b: 65-72).

el poeta logra concebir y proyectar en su página-pantalla-pizarra un «[f]ilm puro sin anécdota», un *scénario* lírico o un poema fílmico de la nueva *civitas hominum* que anticipa de algunos años la estética de las películas de Ruttmann, René Clair, Man Ray, Duchamp o Vertov.

En el texto que cierra el primer tríptico entramos directamente «En el cinema» (Torre 1923: 104):

EMPAQUETADOS de negro en la sala
 Sentimos agujereadas nuestras carnes
 Por la inyección vivificante de los films
 [...]

 Alto voltaje
 La sala del cinema
 es una máquina electromagnética
 Foco de incitaciones
 Acciones y reacciones
 Palpita el pulso de la vida
 en las imágenes simultáneas de la pantalla

Los léxicos derivados de la física y de la geometría («alto voltaje», «máquina electromagnética», «foco», etc.) se emplean para impresionar al lector-espectador y otorgar al poema un especial «Vértigo vibrationista». Después de nombrar algunas estrellas del cine norteamericano de la época como Douglas Fairbanks, Wallace Reid, William Duncan o Río Jim, el poeta nos presenta una película western en versos (Torre 1923: 105):

Encajes de humaredas
 Cabalgadas disparos incendios
 La intriga es absurda —decimos los cineastas
 Mas quedan vibrando
 los paisajes desfilantes
 las pasiones auríferas
 y los gestos fotogénicos

El lazo del «cow-boy»
 estrangula la intriga sentimental

Y el grito mímico Arriba las manos
 eriza el episodio de resortes

La construcción de la intriga de aventuras sirve al yo lírico para hacer una comparación cinéfila entre el cine norteamericano («Cabalgadas disparos incendios») y el europeo.⁴⁸

(A un ángulo penumbroso
el cine-teatro átono
y la incolora delicuescencia
—besos, trucos y claros de luna—
del film italiano nostálgico)

No hace falta concentrarse en el paréntesis redondo o en las antítesis cromáticas («pasiones auríferas» vs. «incolora delicuescencia») para entender las preferencias de Guillermo de Torre y de los poetas de vanguardia en general: el lazo del *cowboy* estrangula el «film italiano nostálgico», el cine teatralizado atiborrado de «trucos y claros de luna».

Si «Fotogenia» es un tributo al *cinéma pur*, de naturaleza exquisitamente narrativa es el último poema de la sección, «El 7.º Episodio» (Torre 1923: 108), una suerte de *reboot* lírico del ya citado «Le 14^{me} Épisode» de Epstein:

.....
El agua llega hasta sus cuellos
Mary y William consternados
preven su mueca última
en el espejo horizontal donde los enemigos les arrojan
No hay un agujero de salvación
—Pero aún estamos en el 7.º episodio—
Súbito el botón secreto
mueve la palanca de la invisible exclusiva
y se fulmina el rayo de la huida
De un brinco al auto típico
que inyecta aire en los músculos del paisaje
Los amantes respiran
y sus sonrisas matizan el escolio tónico del episodio

⁴⁸ Torre ya había tratado este tema en el ya citado «Friso ultraísta. FILM». En el poema exclamaba: «¡Hurra por el film norteamericano!» (Torre 1919: 20).

(La rueda de la aventura ha dado otra vuelta
 Y los espectadores aflojan la tensión)
 Mas en una sierpe de la carretera el film enlaza su engranaje accional
 El rostro del ambiente arma sus resortes

**Bajo un puente el odioso Tom
 prende la mecha explosiva**

Pero las pulsaciones del motor adelantan tres segundos
 el coche brinca elástico
 y se burla de la polvareda mental
 Entonces risueño
 Abandonando el volante al fiel Bobby un perro diplomado
 William amustia con un beso el espanto de Mary
 y jubilosamente norteamericano
 pragmatista y whitmaniano
 encañona el tejado de la fábrica
 y con sus disparos da cuerda a la veleta
 La montaña aplaude la puntería con sus ecos

Los puntos suspensivos que enmarcan «El 7.º Episodio» tienen un doble valor plástico: por una parte transfiguran la página en pantalla cinematográfica; por la otra, al ser secuencias de puntos y no líneas rectas, aluden, a nivel icónico y auditivo, al fluir vibrante de la cinta en el proyector. Casi parece que el autor quiere sugerir al lector que las imágenes verbales de su poema deben disfrutarse como una sucesión dinámica de fotogramas. En la parte central, el letrero-leyenda en negrita («Bajo un puente el odioso Tom / prende la mecha explosiva») resalta el momento de suspense máximo de este cuento de acción en versos.

El texto debe incluso interpretarse como una adaptación del cine mudo a la poesía. Los protagonistas de este guion poético no son invenciones de Torre, sino que hacen referencia a las estrellas del cine norteamericano William Duncan, Mary Pickford y Tom Mix. El actor y cineasta Duncan dirigió e interpretó filmes del oeste con Mix como ayudante director hasta 1924. Aunque el argumento «El 7.º Episodio» presenta similitudes con la película *The Shotgun Man and the Stage Driver* (1913) dirigida e interpretada por Duncan y Mix,

es en realidad una amalgama de citas a los principales películas de aventura del primero y a las de otros directores de la época. Por lo tanto, no puede clasificarse como simple transposición de lo visual a lo verbal de un único texto filmico, sino, según la definición de Alain Garcia (1990: 182), como una «adaptación interpretativa de carácter digresivo». Una traducción creativa de algunas películas de aventuras de Hollywood disfrutadas con entusiasmo por el joven autor en la oscuridad de la sala. Años más tarde, Federico García Lorca y de modo especial Rafael Alberti en su poemario *Yo era tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929)⁴⁹ procederán de la misma manera: se inspirarán en las aventuras de los cómicos populares del cine mudo para realizar metatextos poéticos, interpretados por Charlie Chaplin, Harold Lloyd o Buster Keaton, que presentan variaciones narrativas respecto a las comedias cinematográficas originales.

En la poesía torriana de inspiración cinematográfica se observan tres tendencias compositivas: la tendencia celebrativa basada en la apología del nuevo fenómeno artístico, que va desde la exaltación de los actores populares de las diversas filmografías internacionales a la experiencia cinematográfica en sí, vivida por el espectador en la oscuridad de las salas comerciales, como *homme ordinaire du cinéma*;⁵⁰ la tendencia crítica (traducir en poesía cuestiones teóricas sobre el cine); y finalmente la narrativa. En esta última se tiende a crear un guion lírico, es decir, un poema cinematográfico —o «cinegráfico»— caracterizado por la alternancia de imágenes-movimiento verbalizadas, donde cada verso corresponde a un encuadre o plano y grupos de versos forman escenas y secuencias. El grado de narratividad de estos textos no debe leerse como un retorno de la poesía a lo anecdótico, sino como un desafío semiótico lanzado al lenguaje verbal figurado. Tales líricas se redactan mediante procedimientos estilísticos a medio camino entre procesos verbalizantes y desverbalizantes: en algunos casos se elaboran composiciones inspiradas por la visión de películas, en

49 Cf. Jambrina (1999a: 14-19).

50 En torno a la experiencia del espectador en la sala de proyección a principio del siglo xx, cf. Schefer (1980).

otros casos se crean cine-textos originales que dentro de los géneros literarios exhiben su hibridismo sin la necesidad de ser transformados en otra estructura sígnica.

La poesía ultraísta anhelaba modernizar la dialéctica entre el plano verbal y el plano visual no solo a través de la neotipografía, sino también mediante la traducción intersemiótica, de la pantalla a la página literaria, de las técnicas expresivas propias del medio cinematográfico. La fragmentación del discurso equivalía simbólicamente a los planos que segmentaban la película, el uso de palabras en mayúsculas o negrita a primeros planos, la sintaxis elíptica y las estructuras rítmicas evocaban el montaje cinematográfico, el recurso a «analogías dibujadas» o caligramas manifestaba el intento pictórico de dar cuerpo a los signos verbales. Estas originales transcodificaciones tenían como objetivo amplificar los campos semánticos y las posibilidades asociativas, plásticas y sensoriales de una poesía intermedial que pretendía salir de la página escrita y conquistar una esfera intersticial en el zodiaco de las artes.

Bibliografía

- ALBERSMEIER, Franz-Josef (2001): *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- ALBERT, Mechthild (ed.) (2005a): *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2005b): «Introducción». En: *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 9-16.
- ALCANTUD, Victoriano (2014): *Hacedores de imágenes. Propuestas estéticas de las primeras vanguardias en España (1918-1925)*. Granada: Comares.
- ANDERSON, Andrew A. (2017): *El momento ultraísta. Orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

- ARANDA, J. Francisco (1975): *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen, 2.^a ed.
- AUROUET, Carole (2014): *Le Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*. Lormont: Le Bord de l'Eau.
- BARRERA LÓPEZ, José María (2000): «Introducción». En: Torre, Guillermo de: *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Edición de José María Barrera López. Preliminar de Miguel de Torre Borges. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 9-40.
- (2001): «Prólogo». En: Torre, Guillermo de: *Literaturas europeas de vanguardia*. Edición de José María Barrera López. Sevilla: Renacimiento, pp. 11-28.
- BOHN, Willard (1993 [1986]): *The Aesthetics of Visual Poetry (1914-1928)*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- (2011): *Reading Visual Poetry*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- (2018): «The Ultraist Muse». En: Torre, Guillermo de: *Propellers: Poems (1918-1922)*. Edición de Willard Bohn y Daniele Corsi. San Diego: San Diego State University Press, pp. 24-30.
- BOLTER, Jay David/GRUSIN, Richard (1999): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- BONET, Juan Manuel (1978): «El caligrama y sus alrededores». En: *Poesía*, III, pp. 8-26.
- (1995): *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid: Alianza.
- (1996): *El ultraísmo y las artes plásticas*. Valencia: IVAM.
- (2000): «Luis Buñuel, ultraísta». En: *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*. Madrid: Residencia de Estudiantes/Fundación ICO, pp. 93-103.
- (ed.) (2012): *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- BORGES, Jorge Luis (1921): «Ultraísmo». En: *Nosotros*, XV, 151 (diciembre), pp. 466-471.
- BRIHUEGA, Jaime (1981): *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*. Madrid: Istmo.
- BUÑUEL, Luis (1922): «Una traición incalificable». En: *Vltra*, II, 23 (1 de febrero), p. 4.

- (1927): «Del plano fotogénico». En: *La Gaceta Literaria*, 7 (1 de abril), p. 6.
- (1982): *Obra literaria*. Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- (2000): *Escritos de Luis Buñuel*. Edición de Manuel López Villegas. Madrid: Páginas de Espuma.
- (2022): *Obra literaria reunida*. Edición de Jordi Xifra. Madrid: Cátedra.
- CALVO CARILLA, José Luis (2002): «Guillermo de Torre: protagonista e historiador de la vanguardia». En: Torre, Guillermo de: *Literaturas europeas de vanguardia*. Edición de José Luis Calvo Carilla. Pamplona: Urgoiti, pp. IX-CL.
- CASAS, Arturo (2003): «Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico». En: *Interlitteraria*, 8, pp. 68-96.
- COMETA, Michele (2012): *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina.
- CONGET, José María (ed.) (2002): *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión.
- CORSI, Daniele (2005): «Un po' di storia: Madrid, invierno del 1923». En: Torre, Guillermo de: *Eliche. Poesie 1918-1922*. Edición de Daniele Corsi. Arezzo: Bibliotheca Aretina, pp. 9-18.
- (2011): «Del Futurismo al Ultraísmo en España. Ideología y lenguaje futurista en *Hélices* de Guillermo de Torre». En: Ghignoli, Alessandro/Gómez, Llanos (dirs.): *Futurismo. La explosión de la vanguardia*. Madrid: Vaso Roto, pp. 89-106.
- (2013): «L'Ultraismo spagnolo in traduzione: i lessici neologici e la pagina-schermo nella poesia di Guillermo de Torre». En: Lupetti, Monica/Tocco, Valeria (eds.): *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*. Pisa: ETS, pp. 77-100.
- (2014a): *Futurismi in Spagna. Metamorfosi linguistiche dell'avanguardia italiana nel mondo iberico 1909-1928*. Roma: Aracne.
- (2014b): «Futurist Influences in the Work of Guillermo de Torre». En: Berghaus, Günter (ed.): *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. 4. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 389-420.
- (2016): «Poesía e cinema nel movimento ultraista». En: Di Lodovico, Anna Gabriela/Ruggieri, Alessia (eds.): *Literaturas ibéri-*

- cas. *Homenaje a Giuseppe Grilli*. Roma: Edizioni Nuova Cultura, pp. 69-88.
- (2018a): «Sulla natura intersemiotica del proceso traduttivo». En: Corsi, Daniele/Pérez-Ugena, Julio: *Mosaico2. Sulla traduzione letteraria*. Roma: Bibliotheca Aretina, pp. 143-163.
- (2018b): «*Hélices*: a Futurist Map to the Stars». En: Torre, Guillermo de: *Propellers: Poems (1918-1922)*. Edición de Willard Bohn y Daniele Corsi. San Diego: San Diego State University Press, pp. 9-23.
- (2020): «*Literaturas europeas de vanguardia* (1925): Un diálogo intermedial con José Ortega y Gasset y Jean Epstein». En: García, Carlos (ed.): *Guillermo de Torre. 120 años*. Madrid: Albert editor, pp. 273-294.
- (2021a): «Avanguardie e Studi Iberici». En: Corsi, Daniele/Nadal Pasqual, Cèlia (eds.): *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*. Venezia: Biblioteca di *Rassegna Iberistica 22*/Edizioni Ca' Foscari, pp. 147-164.
- (2021b): «Cinegrafía y metáforas de celuloide: Jean Epstein, Guillermo de Torre y Luis Buñuel». En: Cancellier, Antonella/Gatti Riccardi, Giuseppe/Martínez Pérsico, Marisa (eds.): *Manual de Espumas, II. Estudios, balances y relecturas de las vanguardias en una dimensión transatlántica* (Actas del II coloquio en Roma, Unimarconi, 2019). Viterbo: Edizioni Sette Città (Le Nubi di Magellano), pp. 19-33.
- CÓZAR, Rafael de (1991): *Poesía e Imagen. Formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- DEBRAY, Régis (1992): *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.
- DELEUZE, Gilles (1983): *Cinéma I – L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DE MARIA, Luciano (1968): «Introduzione. Marinetti poeta e ideologo». En: Marinetti, Filippo Tommaso: *Teoria e invenzione futurista*. Edición de Luciano De Maria. Milano: Mondadori, pp. XXVII-C.
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (2000): «Conjeturando lejanías. Buñuel y los creacionistas». En: *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*. Madrid: Residencia de Estudiantes/Fundación ICO, pp. 127-137.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2001): «Guillermo de Torre y los ultraístas jóvenes». En: *La poesía de vanguardia*. Madrid: Ediciones del Laberinto, pp. 80-88.

- DUSI, Nicola (2000): «Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica». En: *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 85/86/87 (gennaio-dicembre). Número monográfico: *Sulla traduzione intersemiotica*. Edición de Nicola Dusi y Siri Nergaard, pp. 3-54.
- (2003): *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Torino: UTET.
- (2015): *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*. Milano: Mimesis.
- EISENSTEIN, Sergei M. (1986 [1944]): «Dickens, Griffith y el cine en la actualidad». En: *La forma del cine*. Edición preparada por Jay Leyda. Traducción de María Luisa Puga. Ciudad de México/Madrid: Siglo XXI Editores.
- EPSTEIN, Jean (1921a): *La poésie d'aujourd'hui: Un nouvel état d'intelligence*. Paris: Éditions de la Sirène.
- (1921b): *Bonjour Cinéma*. Paris: Éditions de la Sirène.
- (1922): *La Lyrosophie*. Paris: Éditions de la Sirène.
- (1974): *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, t. 1: 1921-1947. Paris: Se-ghers.
- ESPINA, Antonio (1928): «La cinegrafía en la novela moderna». En: *El Sol*, XII, 3 (8 de julio), p. 1.
- FUENTES, Víctor (2013): *Buñuel del surrealismo al terrorismo*. Sevilla: Renacimiento.
- GARCIA, Alain (1990): *L'adaptation du roman au film*. Paris: If Diffusion.
- GARCÍA, Carlos (2009): *Federico Garcia Lorca-Guillermo de Torre. Correspondencia y amistad*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2016): «Benjamin Fondane, Guillermo de Torre, films puros (1929-1933)». En: [www.academia.edu], subido el 25.12.2016 [versión actualizada en: García, Carlos: *Guillermo de Torre en Argentina. Crítico, historiador, cuñado*. Mar del Plata: Eudem, 2020].
- (2019): «García Lorca, Jean Epstein y Guillermo de Torre». En: García, Carlos/Rojas, Pablo (eds.): *Dossier Guillermo de Torre*. Madrid: Albert editor, pp. 187-196.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (1999a): «La elocuencia del cine mudo. Cine y poesía en Rafael Alberti». En: *Clarín*, 20 (marzo-abril), pp. 14-19.
- (1999b): «De la palabra a la imagen: las relaciones entre la literatura y el cine». En: *Clarín*, 22 (julio-agosto), pp. 28-35.

- (1999c): «César Muñoz Arconada y el cine». En: *Clarín*, 24 (noviembre-diciembre), pp. 13-17.
- GARCÍA LORCA, Federico (1994 [1929]): *Viaje a la luna*. Edición de Antonio Monegal. Valencia: Pre-Textos.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figure III*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- (2004): *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Éditions du Seuil.
- GIMFERRER, Pere (2019 [1985]): *Cine y literatura*. Edición nuevamente puesta al día. Barcelona: Seix Barral.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1996 [1910]): «Proclama futurista a los españoles». En: *Obras completas I. Prometeo. Escritos de juventud. 1905-1913*, vol. I. Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 302-310.
- GONZÁLEZ ÁNGEL, Sara (2017): «Luis Buñuel y *Un perro andaluz*: del poema a la secuencia». En: *Cuadernos de Aleph*, 9, pp. 78-93.
- GUBERN, Román (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- HADATTY MORA, Yanna (2003): *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- HARRIS, Derek (ed.) (1995): *The Spanish Avant-garde*. Manchester/ New York: Manchester University Press.
- HERRERO, Rosario (2005): «Estructuras poético-narrativas en *Un chien andalou* de Luis Buñuel». En: Albert, Mechthild (ed.): *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 355-369.
- HUIDOBRO, Vicente (2003): *Obra poética*. Edición crítica de Cedomil Goic. Paris/Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos).
- IBÁÑEZ, Juan Carlos (1996): «Anotaciones a la lectura del poema Palacio de hielo de Luis Buñuel». En: *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 3, <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero3/bunuel.htm>> [fecha de consulta 16.11.2022].
- JAKOBSON, Roman (1959): «On Linguistic Aspects of Translation». En: Brower, Reuben Arthur (ed.): *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 232-239.
- JENKINS, Henry (2003): «Transmedia Storytelling. Moving Characters from Books to Films to Video Games Can Make them Stronger and

- more Compelling». En: *Technology Review*, 15 de enero, <<https://www.technologyreview.com/biomedicine/13052/>> [fecha de consulta 16.11.2022].
- (2006): *Convergence Culture: where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- JOST, François (1987): *L'œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- LOTMAN, Jurij (2001 [1990]): *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. London: I.B. Tauris.
- (2020 [1973]): *Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica*. Edición de Luciano Ponzio. Milano: Mimesis.
- (2022a [1985]): *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Edición de Simonetta Salvestroni y Franciscu Sedda. Milano: La nave di Teseo.
- (2022b [1993]): *La cultura e l'esplosione*. Introducción de Jorge Lozano. Milano: Mimesis.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1968 [1912]): «Manifiesto tecnico della letteratura futurista». En: *Teoria e invenzione futurista*. Edición de Luciano De Maria. Milano: Mondadori, pp. 46-62.
- MARINETTI, Filippo Tommaso *et al.* (1968 [1916]): «La cinematografía futurista». En: *Teoria e invenzione futurista*. Edición de Luciano De Maria. Milano: Mondadori, pp. 138-144.
- MARTÍN CASAMITJANA, Rosa M.^a (1996): *El humor en la poesía español de vanguardia*. Madrid: Gredos.
- MITRY, Jean (1971): *Storia del cinema sperimentale*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore.
- MONEGAL, Antonio (1993): *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos.
- (1994): «Introducción». En: García Lorca, Federico: *Viaje a la luna*. Edición de Antonio Monegal. Valencia: Pre-Textos, pp. 16-39.
- (1998): *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.
- (comp.) (2000): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros.
- MORELLI, Gabriele (ed.) (1994): *Ludus. Gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*. Milano: Jaca Book.

- MORRIS, Cyril Brian (1993 [1980]): *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Traducción de Fuen F. Escribano. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.
- NICOLÁS, César (1988): *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- NÚÑEZ GARCÍA, Laureano (1994): «Il cinema nella rivista *Grecia*». En: Morelli, Gabriele (ed.): *Ludus. Gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*. Milano: Jaca Book, pp. 261-276.
- OJAMAA, Maarja/TOROP, Peeter (2014): *La transmedialità dell'autocomunicazione della cultura*. Milano: Martina Barchetta/Bruno Osimo.
- ORAZI, Veronica (2001): «Avanguardia e scrittura calligrammatica: per una riflessione teorica con spunti ispanici». En: Cancellier, Antonella et al. (eds.): *Le arti figurative nelle letterature iberiche*. Padova: Unipress, vol. I, pp. 145-162.
- (2004): *Il calligramma nell'avanguardia spagnola*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- OSIMO, Bruno (2018): *Manuale di traduzione di Jurij Lotman*. Pavia: Blonk Editore.
- (2020): *La traduzione totale di Peeter Torop. Spunti per lo sviluppo della scienza della traduzione*. Milano: Bruno Osimo.
- PASOLINI, Pier Paolo (1965): «Il 'cinema di poesía'». En: *Filmcritica*, 156/157 (abril-mayo), pp. 275-285.
- (1972): *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti.
- PASQUALI, Valentina (2000): «Postfazione». En: Epstein, Jean: *Bonjour Cinéma*. Traduzione di Chiara Mezzalama. Roma: Edizioni Fahrenheit 451, pp. 119-124.
- (2002): «Nota introduttiva». En: Epstein, Jean: *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*. Venezia: Marsilio, pp. 9-10.
- PÉREZ BAZO, Javier (ed.) (1998): *La vanguardia en España. Arte y literatura*. Toulouse/Paris: CRIC/Oprhys.
- PETRILLI, Susan (2001): «Il carattere intersemiotico del tradurre». En: *Athanos*, XII, 4, número monográfico: *Lo stesso altro*. Edición de Susan Petrilli, pp. 9-19.
- POGGIOLI, Renato (1962): *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino.

- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1998): *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península.
- (2021): «Introducción». En: Torre, Guillermo de: *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Edición de Domingo Ródenas de Moya. Madrid: Cátedra, pp. 11-117.
- ROJAS, Pablo (2019): «Guillermo de Torre, precoz defensor del cine vanguardista en España». En: García, Carlos/Rojas, Pablo (eds.): *Dossier Guillermo de Torre*. Madrid: Albert editor, pp. 227-268.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2015): «El laberinto del modernismo y la vanguardia en la Península Ibérica: *dramatis personae* luso-español». En: *Revista de Filología Románica*, 9, pp. 133-142.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1982): «Introducción». En: Buñuel, Luis: *Obra literaria*. Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal. Zaragoza: Heraldo de Aragón, pp. 11-79.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Prólogo de Jorge Urrutia. Barcelona: Paidós.
- SCHEFER, Jean-Louis (1980): *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard.
- SCOLARI, Carlos Alberto (2013): *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1988): *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid: Istmo.
- STEFANELLI, Stefania (ed.) (2001): *I manifesti futuristi. Arte e lessico*. Livorno: Sillabe.
- (ed.) (2007): *Avanguardia e lingue iberiche nel Primo Novecento*. Pisa: Edizioni della Normale.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana (1989): «Il manifesto come genere letterario: i manifesti modernisti portoghesi». En: *Miscellanea di Studi in memoria di Melillo Erilde Reali*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, pp. 221-229.
- SUREDA, Jacobo *et al.* (1921): «Manifiesto del Ultra». En: *Baleares*, 131 (15 de febrero), s.p.
- TALENS, Jenaro (1986): *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.
- TOGNOLOTTI, Chiara (2020): *La caduta della casa Usher. Fotogenie, Superfici, Metamorfosi*. Milano: Mimesis.

- TOROP, Peeter (1995): *Totalnyj perevod*. Tartu: Tartu University Press.
- (2000): «Intersemiosis and Intersemiotic Translation». En: *European Journal for Semiotic Studies*, 12 (1), pp. 71-100.
- (2010 [1995]): *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*. Edición de Bruno Osimo. Milano: Hoepli.
- TORRE, Guillermo de (1919): «Friso ultraísta. FILM». En: *Grecia*, II, 16 (20 de mayo), p. 20.
- (1920): «Teorías críticas de la nueva estética». En: *Cosmópolis*, 22 (octubre), pp. 284-305.
- (1921a): «Cinegrafía. El cinema y la novísima literatura: sus conexiones». En: *Cosmópolis*, 33 (septiembre), pp. 97-107.
- (1921b): «Diagrama mental». En: *Vltra*, I, 18 (10 de noviembre), p. 4.
- (1922): «Índice de lecturas: [...] *La Lyrosophie*, par Jean Epstein». En: *Cosmópolis*, 44 (agosto), pp. 360-364.
- (1923): *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Madrid: Mundo Latino.
- (1924): «La imagen y la metáfora en la novísima lírica». En: *Alfar*, 45 (diciembre), pp. 20-26.
- (1925): *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio.
- (1926): «Cinema». En: *Revista de Occidente*, 34, pp. 116-120.
- (1929): «Cinegrafía. Films de vanguardia». En: *Síntesis*, 28, pp. 104-108.
- (1930): «Un arte que tiene nuestra edad». En: *Síntesis*, 33, pp. 219-236 [reed. en: *La Gaceta Literaria*, 81 (1 de mayo), p. 116].
- (2000 [1923]): *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Edición de José María Barrera López. Preliminar de Miguel de Torre Borges. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.
- (2001a [1925]): *Literaturas europeas de vanguardia*. Edición de José María Barrera López. Sevilla: Renacimiento.
- (2001b [1965]): *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor.
- (2002 [1925]): *Literaturas europeas de vanguardia*. Edición de José Luis Calvo Carilla. Pamplona: Urgoiti.
- (2005-2013 [1923]): *Eliche. Poesie 1918-1922*. Edición de Daniele Corsi. Roma: Bibliotheca Aretina.
- (2018 [1923]): *Propellers: Poems (1918-1922)*. Edición de Willard Bohn y Daniele Corsi. San Diego: San Diego State University Press.

- (2021 [1923]): *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Edición de Domingo Ródenas de Moya. Madrid: Cátedra.
- URRUTIA, Jorge (1984): *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar.
- (2002): «Federico García Lorca, Luis Buñuel y Jean Epstein: de la poesía al cine». En: *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, 31, pp. 138-164.
- UTRERA, Rafael (1982): *García Lorca y el cinema*. Sevilla: Edisur.
- VÍDELA, Gloria (1971 [1963]): *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos.
- VILLANUEVA, Darío (2015 [2008]): *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Madrid: Cátedra.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (ed.) (1998): *Nuevos caminos de la investigación sobre los años 20 en España*. Tübingen: Iberoromania.
- (ed.) (1999): *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- XIFRA, Jordi (2022): «Introducción». En: Buñuel, Luis: *Obra literaria reunida*. Edición de Jordi Xifra. Madrid: Cátedra, pp. 11-195.
- ZIMA, Peter V. (1995): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.