

Viaje a la luna de García Lorca, el guion que nunca quiso ser una réplica de *Un chien andalou*¹

Àngel Quintana²
Universitat de Girona

RESUMEN: Federico García Lorca escribe en otoño de 1929 en Nueva York, un guion para cine, *Viaje a la luna*. Durante muchos años algunos expertos lo consideran una réplica a la película *Un chien andalou* de Luis Buñuel/Salvador Dalí. El presente artículo parte de la idea de que, más allá de si Lorca conociera o no conociera el trabajo de sus compañeros de la Residencia de Estudiantes, el guion de *Viaje a la luna* propone un camino de exploración de una poética visual basada en el uso de la metáfora que encaja perfectamente con la búsqueda llevada a cabo por Federico García Lorca durante su estancia neoyorquina, en la que pretende buscar diversos puntos de anclaje con una poética de vanguardia que le permita realizar una serie de obras que expresen una relación poética de la escritura en relación con las imágenes y los posibles mundos creados. *Viaje a la luna* es un esbozo de algunas cuestiones que estarán presentes en el teatro de vanguardia que Lorca empieza a escribir en Nueva York, especialmente en *El público*.

Palabras clave: Federico García Lorca, Luis Buñuel, *Viaje a la luna*, *Un perro andaluz*, cine y vanguardias.

ABSTRACT: In the autumn of 1929 in New York, Federico García Lorca wrote a screenplay for the film *Viaje a la luna* (*Journey to the Moon*). For many years some experts considered it to be a replica of the film *An Andalusian Dog* by Luis Buñuel/Salvador Dalí. This article is based on the idea that, regardless of whether Lorca knew or did not know the work of his fellow students at the Residencia de Estudiantes, the script of *Viaje a la luna* proposes a path of exportation of a visual poetics based on the use of metaphor that fits perfectly with the search carried out by Federico García Lorca during his stay in New York, in which he sought to find various points of anchorage with an avant-garde poetics that would allow him to produce a series of works that express a poetic relationship of writing in relation to the images and possible worlds created. *Viaje a la luna* is an outline of some of the questions that would be present in the avant-garde theatre that Lorca began to write in New York, especially in *El público*.

1 El presente artículo se integra dentro de las investigaciones del proyecto I+D+I, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación: *Mundos virtuales en el cine de los orígenes*. PGC2018-096633-B-I00. Algunas de las investigaciones fueron desarrolladas antes por el autor en el libro QUINTANA, À., *Lorca et le cinema*, París, Nouvelles Editions Place, 2019; y en GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna*, prólogo, anotaciones y estudio crítico de Àngel Quintana, Granada, Patronato Cultural Federico García Lorca, 2021.

2 Dirección de contacto: angel.quintana@udg.edu. ORCID: 0000-0003-4464-2948.

Keywords: Federico García Lorca, Luis Buñuel, *Viaje a la luna*, *An Andalusian Dog*, cinema and avant-garde.

RÉSUMÉ: Federico García Lorca écrit en automne 1929 à New York, un scénario pour le cinéma, *Viaje a la luna*. Pendant de nombreuses années, certains experts l'ont considéré comme une réplique du film *Un chien andalou* de Luis Buñuel/Salvador Dalí. Cet article part de l'idée que, indépendamment de si Lorca connaissait ou pas le travail de ses collègues de la Residencia de Estudiantes, le scénario de *Viaje a la luna* propose une voie d'exploration d'une poétique visuelle basée sur l'utilisation de la métaphore qui correspond parfaitement à la recherche menée par Federico García Lorca lors de son séjour à New York, dans laquelle il entend trouver divers points d'ancrage avec la poésie d'avant-garde qui lui permet de créer une série d'œuvres qui expriment une relation poétique de l'écriture en relation avec les images et les possibles mondes créés. *Viaje a la luna* est une ébauche de certaines questions qui seront présentes dans le théâtre d'avant-garde que Lorca commence à écrire à New York, en particulier *El público*.

Mots-clés: Federico García Lorca, Luis Buñuel, *Viaje a la luna*, *Un chien andalou*, cinéma et avant-gardes.

El 6 de junio de 1929 se estrenó en el Studio des Ursulines de Paris, *Un chien andalou* de Luis Buñuel y Salvador Dalí. En ese preciso momento, Federico García Lorca estaba a punto de emprender su viaje a Nueva York. El día 7 de junio, sus amigos le ofrecieron una cena de despedida en Granada. El 11 de junio llegó a Paris, donde sólo pudo estar un día, en el que aprovechó para visitar el Museo del Louvre. Después subió al ferry Calais-Dover, pasó dos días en Londres, antes de embarcarse el 19 de junio, en Southampton, rumbo a Nueva York. El trayecto en barco duró seis días. Esta breve cronología pone de manifiesto que durante el período de tiempo cercano al estreno de *Un chien andalou*, Federico García Lorca no pudo ver la película de Buñuel y Dalí, pero tal como indica Ian Gibson, también es muy difícil no pensar que durante su estancia en Paris no tuviera diversas noticias de su ruidoso estreno.³ A pesar de esto, durante mucho tiempo, algunos críticos como J. F. Aranda han considerado que la película era «un homenaje al amigo Buñuel».⁴ Incluso dentro de ciertos ámbitos de estudio se considera que *Viaje a la luna* no fue más que la respuesta de Lorca a *Un chien andalou*. Este tópico se ha instalado en un cierto imaginario y ha condicionado una cierta lectura o recepción del guion de Lorca, cuya importancia es fundamental dentro de la evolución del poeta.

3 GIBSON, I., *Vida pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Mondadori, 1998, p. 362.

4 ARANDA, J. F., «Surrealismo español en el cine», *Ínsula*, n. 337, diciembre de 1974, p. 19.

Viaje a la luna puede ser considerado como una serie de simples apuntes sobre un hipotético cine imposible, pero también es el germen de una poética que se desplazaría hacia el teatro vanguardista de Lorca, en especial *El público*. El presente texto intenta argumentar cuál es el camino solitario de esta película de Lorca, que en determinados momentos puede cruzarse con la poética de Luis Buñuel a partir de un doble movimiento de influencia y contagio fruto de la convivencia y desarrollo de cierta poética de vanguardia. Mientras Luis Buñuel y Salvador Dalí se proponían romper con la institución cine. A los ojos de Lorca, el cine aparece como una invitación. Es un nuevo medio moderno de expresión artístico, en que es posible llegar a experimentar con múltiples formas de la vanguardia, trabajar rompiendo con las barreras genéricas y poder llegar a establecer un ritmo poético/simbólico mediante las imágenes.

Si planteamos una cronología histórica sobre la génesis de *Viaje a la luna* debemos tener en cuenta que a pesar de que Federico García Lorca no pudo ver *Un chien andalou*, sí que pudo haber leído la reseña del estreno parisino que publicó Eugenio Montes en *La Gaceta Literaria*, en la que escribía: «Buñuel, poeta con palabras, logra aquí con silencios su mejor poema. O creo aún que logra el mejor poema de la lírica española contemporánea».⁵ Tenemos que tener en cuenta que en los círculos de escritores hispanistas *La Gaceta Literaria* era una revista con suficiente prestigio que circulaba cómodamente por las diferentes bibliotecas. Lo más interesante de la reseña de Eugenio Montes radica en la asociación de la película con el concepto de poema, hasta el punto de considerarlo como el poema más vanguardista de la poesía española contemporánea. Si pensamos en *Viaje a la luna* como guion en forma de poema, podemos entender fácilmente el impacto que este texto pudo causar en Lorca. De todos modos, también podemos especular hasta qué punto la idea de encontrar una interdisciplinariedad poética que partiera de la poesía, pasara por el teatro y que finalmente desembocara en el cine podía ajustarse plenamente a la idea vanguardista de concebir el cine como ese elemento clave para la conquista de una nueva poesía.

Algunos autores también han especulado con que Lorca pudo conocer perfectamente el guion de la película un poco antes de que empezara a escribir *Viaje a la luna*. El guion fue publicado en algunas revistas internacionales como *La Révolution Surréaliste*,⁶ en la *Revue du cinéma* o en la revista belga *Variétés*.⁷ Todas estas

5 MONTES, E., «Un chien andalou», *La Gaceta Literaria*, n. 60 (Madrid, 15.VI.1929).

6 El guion de *Un chien andalou* aparece publicado en *La Révolution Surréaliste* (15.XII.1929), pp. 34-37.

7 La *Revue du cinéma* publica el guion en noviembre de 1929, en cambio en *Variétés* aparece el 15 de julio de 1929, siendo la primera publicación que se hace eco de la importancia de la película de Luis Buñuel y Salvador Dalí.

revistas también pudieron ser leídas por Lorca en las bibliotecas de Nueva York y comentadas en los círculos literarios que frecuentaba.

Sobre la reacción que Federico García Lorca tuvo ante *Un chien andalou* existen diferentes leyendas. La más difundida fue creada por Luis Buñuel en el transcurso de una entrevista con los críticos mexicanos, José de la Colina y Tomás Pérez Turrent. Donde dijo:

Federico García Lorca y yo estuvimos enfadados por algunos años. Cuando en los años treinta estuve en Nueva York, Angel del Río me contó que Federico, que había estado también allí, le había dicho: Buñuel ha hecho una *mierdesita* así de pequeña que se llama *Un chien andalou*, y el perro andaluz soy yo. No había nada de eso, *Un chien andalou* era un libro de poemas que escribí.⁸

Si aceptamos la hipótesis de que Lorca consideraba que en la película de Buñuel y Dalí habían llevado a cabo una alusión poética a su amistad durante los años de la Residencia de Estudiantes, quizás fuera posible llegar a pensar que el poeta decidió responder con una réplica codificada en su mismo lenguaje fílmico. Esta lectura de carácter biográfico sería muy limitada, por que tal como indica Ana María Gómez Torres: «Si la incursión de Lorca en la escritura cinematográfica tuvo como detonante esta conciencia, el resultado, indudablemente, trascendió con mucho la circunstancia biográfica que pudo desencadenar su única experiencia en esta modalidad de escritura».⁹ Esta posibilidad de trascender la experiencia de *Un chien andalou* queda también clara en los principios que motivaron la gestación de *Viaje a la luna*, que tienen que ver con la creación de un imaginario basado en un sistema poético de carácter simbólico, cuyo punto de partida se remonta a las conferencias que realiza García Lorca sobre la poética de Luis de Góngora y la posibilidad de llevar a cabo metáforas de carácter visual. Las estrategias estilísticas que se apuntan en *Viaje a la luna* divergen bastante del estilo de *Un chien andalou*. El guion de *Viaje a la luna* posee un escaso desarrollo técnico sobretodo están muy lejos del interesante trabajo de distorsión de los *raccords* en torno al espacio que proponen Buñuel y Dalí. Tampoco encaja con la dimensión que adquiere el relato onírico a partir de saltos temporales hacia el pasado y el futuro que parecen seguir una lógica cinematográfica cercana a los postulados del cine clásico hasta llegar a pervertirlos

8 DE LA COLINA, J. y PÉREZ TURRENT, T., «Entrevista a Luis Buñuel», en *Contracampo*, n. 16, octubre-noviembre de 1980, p. 33.

9 GÓMEZ TORRES, A. M., «El cine imposible de Federico García Lorca», en Anderson, A. A. (ed.), *América en un poeta*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 1999, p. 47.

internamente. En el apartado técnico destaca alguna referencia a algunos fundidos encadenados, a algunos primeros planos, pero no hay ningún desarrollo sistemático de cómo debía ser pensada la película.

Partiendo de la distancia que se opera entre el guion de *Viaje a la luna* respecto a la película *Un chien andalou*, resulta más interesante entender la génesis de la escritura del guion de *Viaje a la luna* como el resultado de un proceso marcado por el contacto con una cierta intelectualidad española y mexicana que vivía inmersa en la vanguardia neoyorquina. Una vez instalado en Nueva York, Federico García Lorca conoció a María Antonieta Rivas, una escritora, periodista y destacada activista mexicana en la lucha por los Derechos de la Mujer. Antonieta Rivas visitó a Lorca en la Universidad de Columbia, durante la estancia del poeta en Nueva York en el otoño de 1929, con el propósito de financiar una representación en inglés de *Don Perlimplín* o bien de *Los títeres de cachiporra*. Antonieta Rivas había estado muy implicada en promocionar a José Vasconcelos, su compañero sentimental, a la candidatura presidencial en México. Al ser derrotado Vasconcelos, por un escándalo de fraude electoral, Antonieta Rivas se exilió a Nueva York en septiembre de 1929, donde entró en contacto con la intelectualidad hispana residente en la ciudad.¹⁰ La escritora aparece en dos fotografías muy conocidas con Lorca, una junto a la gran esfera del reloj de sol de la universidad americana, en compañía de otros dos personajes identificados como un pianista de jazz y una bailarina de Hawai. Antonieta Rivas condujo al poeta hasta la casa del pintor y cineasta mexicano, Emilio Amero. Juntos establecieron una gran amistad y frecuentaron el Small's Paradise. También frecuentaron el parque de atracciones de Coney Island donde una de sus atracciones más populares se titulaba *A trip to the Moon*. Se trataba de una montaña rusa, al final de cuyo trayecto aparecían unas mujeres disfrazadas de hipotéticas selenitas, como si fuera una réplica de la película de Georges Méliès. Antonieta estuvo en Nueva York hasta marzo de 1930. Un año después, en marzo de 1931 se suicidó pegándose un tiro en el interior de la Catedral de Nôtre Dame de Paris.

Emilio Amero era básicamente un fotógrafo de vanguardia que participaba de la creación de una modernidad fotográfica mexicana fuertemente influenciada por la existencia de la vida urbana, mecánica e industrial. Amero había llevado a cabo algunas pequeñas revoluciones como la idea de establecer una práctica colaborativa con otros intelectuales, entre los que destaca su contacto con Sergei M. Eisenstein

¹⁰ La vida de María Antonieta Rivas Mercado fue llevada al cine por Carlos Saura en *Antonieta* (1982), interpretada por Isabelle Adjani.

y sobre todo la posibilidad de llevar a cabo la retroalimentación de la sintaxis fotográfica con la de otros géneros artísticos básicamente la pintura, la gráfica y el cine. Amero había rodado un cortometraje abstracto titulado 777, centrado en la fascinación que sentía hacia las máquinas de calcular. El título se originó a partir de la imagen creada cuando los engranajes de la máquina se inmovilizaban componiendo el número 777. En una carta a Manuel Rodríguez Lozano, Antonieta Rivas consideró la obra como «una película purísima».¹¹ 777 no sobrevive pero todo parece indicar que Amero se inspiró en *Le ballet Mécanique* de Fernand Léger y en algunos trabajos del cine abstracto. Amero proyectó la película en su residencia de Nueva York, a Federico García Lorca. El testimonio recogido del propio Amero por Richard Dies, con motivo de la publicación por primera vez, y en inglés, del guion de *Viaje a la luna*, especifica algunos datos sobre las circunstancias de la proyección. A pesar de la inexactitud de muchas ideas, el testimonio de Amero certifica que Lorca escribió muy rápidamente el guion y que su construcción no era fílmica, sino un trabajo plástico de carácter visual, pensado para que algún día Amero pudiera llegar a rodar una película:

Había acabado un cortometraje en 35 mm titulado 777, una película abstracta sobre las máquinas para calcular. El título provenía de una serie de mecanismos que coincidían en el número 777. Una noche en mi casa, Lorca vio la película y se puso a hablar de cine. Me habló de las películas que se producían en España, como *Un chien andalou*, película surrealista de Salvador Dalí. Lorca vio la posibilidad de hacer un guion en la línea de mi película con el uso directo del movimiento. Trabajó en mi casa durante toda una tarde para escribirlo. Cuando tenía una idea, cogía un trozo de papel y la apuntaba, tomando notas según le venían a partir de la inspiración del momento. Es así como solía escribir. Al día siguiente vino de nuevo y añadió unas escenas, lo terminó y me dijo: Tu verás lo que puedes hacer con esto, tal vez sirva para algo. Era algo escrito por un soñador, un visionario, lo que era esencialmente Lorca. Este hecho otorgaba a todo lo que escribía una alta calidad. Todo llevaba la huella de España, incluso sus imágenes. Bernice Duncan que lo ha traducido este año en inglés lo considera como una mezcla entre Picasso y Céline.

La película era básicamente plástica, sobretodo visual y Lorca intentaba mostrar algunas partes de la vida neoyorquina del modo como él las había visionado. Me dejaba muchas escenas para que las pudiera visualizar, pero en algunos fragmentos, había construido imágenes, lo más complejas que se puedan llegar a realizar.¹²

11 RIVAS MERCADO, A., *Cartas a Manuel Rodríguez Lozano*, México, Fondo de Cultura Económico, 1973, p. 98.

12 DIES, R., «Trip to the Moon. A Filmscript. Federico García Lorca», en *New Directions*, vol. 18, 1964, pp. 33-41.

Según el primer testimonio de Richard Dies, Emilio Amero empezó a rodar algunas imágenes de la película en Méjico D. F. como modo de protesta contra la muerte del poeta. Sin embargo, la película fue interrumpida y nunca se acabó. Este testimonio que conlleva la idea romántica de rodar la película en homenaje al amigo asesinado, puede ser puesto en cuestión a partir de la propia biografía del fotógrafo y cineasta mexicano. Entre otras razones porque Amero regresó a México en 1930 para encontrar fortuna como cineasta, pero no consiguió materializar su propósito. Sobre este hipotético rodaje existe una fotografía en la que Amero está detrás de una cámara filmando una cama en la que aparecen los números 13 y 22, acción que corresponde con la primera escena del guion de Lorca. Amero regresó a Nueva York en 1936 donde residió hasta 1946, momento en que se instaló en Norman (Oklahoma) donde acabó dando clases universitarias en la Art School Faculty.

El guion de *Viaje a la luna* fue publicado, por primera vez, traducido en inglés, en la revista *New Directions* en 1964, pero estaba basado en una transcripción llevada a cabo por Emilio Armero que presentaba numerosas alteraciones respecto al original.¹³ La primera edición minuciosa en castellano que transcribió, en cierto modo, el guion, fue realizada por Marie Laffranque, que trabajó a partir de unas fotocopias que le proporcionó el director de *New Directions*, completando algunos fragmentos que faltaban a partir de la traducción realizada por Emilio Armero.¹⁴ No fue hasta principios de 1989, cuando la viuda de Armero, Barbara Armero encontró el manuscrito original en su casa de Norman, Oklahoma, ciudad de la que Armero fue miembro de la Art School Faculty. El autógrafo localizado constaba de catorce páginas y estaba prácticamente completo, a excepción de una hoja. El texto presentaba correcciones y párrafos rescritos. La Biblioteca Nacional, con sede en Madrid, adquirió el original, pero la primera edición en la que el texto fue transcrito del autógrafo de Lorca, no apareció hasta 1994, editada por Antonio Monegal.¹⁵ El manuscrito de *Viaje a la luna*, conservado en la Biblioteca Nacional, es un borrador de doce páginas que contienen setenta y una escenas. Las dos primeras hojas están escritas por las dos caras, aunque falta una hoja. La numeración de los apartados no sigue una coherencia lógica. Lorca repite el mismo número en dos ocasiones —23 y el 32— y en otro momento se salta el número 44. En la edición establecida

13 *Ibidem*.

14 GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna* [guion cinematográfico], edición e introducción de Marie Laffranque, Loubressac, Braad Editions, 1980.

15 GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna* (guion cinematográfico), edición, introducción y notas de Antonio Monegal, Valencia, Pre-Textos, 1994.

por Antonio Monegal se ordenaron los diferentes apartados hasta llegar a la cifra general de setenta y dos. En 2021, el Patronato Federico García Lorca presentó una edición crítica del texto, a cargo del autor de este artículo, en la que se respetó la numeración original, con todas sus contradicciones. Se partía de la idea de que el juego de cifras es intencionado y forma parte de los juegos internos llevados a cabo con la cabalística de los números. No existe un lapsus en la ordenación de las escenas, sino un juego personal realizado por el propio Lorca.¹⁶

En la larga historia filológica que se ha gestado en torno al manuscrito de *Viaje a la luna*, existe un dato que resulta muy relevante para entender la posición que pudo tener Lorca ante el futuro del texto. Es cierto que la obra recoge un claro deseo orientado hacia el establecimiento de una poética cinematográfica por parte de Lorca, pero no deja de ser intrigante que solo existiera un manuscrito, que el poeta no hiciera ninguna otra copia y que al dejarlo a Emilio Armero pareciera querer desprenderse del mismo. A pesar de que nunca pudo, ni pretendió, montar *El público*, es cierto que Lorca hizo lecturas de su texto. En cambio, en torno de *Viaje a la luna* siempre reinó el silencio, solo en su correspondencia más íntima, existe una pequeña alusión alegórica al guion en una carta a Salvador Dalí, fechada en Granada en verano de 1930: «Deseo que conozcas mis cosas nuevas, así como una pequeña película que he hecho con un poeta negro de Nueva York, que se estrenará cuando yo vuelva en un cine admirable de la calle 8 donde dan todas las producciones rusas y alemanas».¹⁷

En los años de la vanguardia fueron muchos los poetas que se convirtieron en cineastas con guiones y sin películas. De forma paralela al trabajo de Lorca, podemos situar por ejemplo, los guiones no materializados de Antonin Artaud, un caso muy interesante porque entendió que el cine podía llegar a ser una especie de galvanización del arte para dar soporte a algunas de las supuestas estrategias de su *Théâtre de la cruauté*.¹⁸ La existencia de guiones sin película, nos lleva a definir el lugar, como objeto único, que puede llegar a poseer el guion, dentro de una hipotética categorización de los instrumentos artísticos. Para comprender la condición del guion como obra podemos partir de la clasificación propuesta por Gérard Genette,

16 GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna*, prólogo, anotaciones y estudio crítico de Ángel Quintana..., *op. cit.*

17 GARCÍA LORCA, F., «A Salvador Dalí. Granada verano de 1930», en *Obras completas. Volumen III. Prosa*, Madrid, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1996, p. 1173.

18 Existe un compendio de siete guiones de Artaud traducido en castellano por el cineasta Antxon Ezeiza, entre los que está *La coquille et le cleygerman*, llevada al cine por Germaine Dullac. El libro también recoge textos con sus reflexiones sobre el cine. Véase ARTAUD, A., *El cine*, Madrid, Alianza, 2018.

en *L'ouvre de l'art* entre las artes autográficas «surgidas de una práctica manual transformadora» —pintura, escultura, teatro— junto a las llamadas artes alográficas que necesitan de un elemento codificado —la partitura de un tema musical, el plano de una casa para un arquitecto o el guion para el cineasta— que actúa como anotación o reducción de la obra arte. Genette considera que el guion es la «denotación verbal de un objeto no verbal», del mismo modo como lo puede ser la existencia de una receta de cocina respecto a un plato cocinado.¹⁹ Estas anotaciones alográficas no son la obra de arte, pero establecen una especie de construcción virtual de la obra, entendiendo lo virtual a partir de aquello latente. Cuando se realiza la película, el guion queda anulado, resulta invisible o acaba reducido a su simple condición de documento. No obstante, cuando la película no se ha realizado, el guion puede adquirir el valor de obra. Por este motivo el guion de un poeta como Lorca, también puede ser considerado como una obra, del mismo modo que nadie duda que son una obra los grabados de las *Cárceles imaginarias* de Giambattista Piranesi, un arquitecto del siglo XVIII que al no poder materializar sus espacios arquitectónicos imaginarios los plasmaba en sus dibujos.

Como hemos visto, *Viaje a la luna* es un guion cinematográfico numerado en setenta y una acciones o apartados, que descartando las repeticiones intencionadas en realidad son setenta y dos. Resulta muy temerario considerar que cada acción es una escena, porque Lorca no concibe el guion como un hipotético guion técnico, sino como una serie de imágenes que pretenden crear una simbología precisa. No existe un interés por pulir la escritura, ni por crear un dramatismo, ni por redactar unos diálogos. La concepción del guion es el de una obra muda, a pesar que fue escrito en el momento en que Lorca conoció en Nueva York la existencia del cine sonoro. Las diferentes situaciones a veces se encadenan mediante fundidos encadenados y en otras ocasiones presentan un certero trabajo de ritmo interno. A pesar de que algunos autores afirman que existe cierta dimensión del plano como instrumento del montaje, cercana a las conquistas del cine soviético basado en el choque entre dos imágenes, la lectura detallada del texto y de sus oscilaciones dramáticas nos hace entrever que la influencia estética es más compleja. Stephen G. H. Roberts destaca que «aquello que parece atraer a Lorca, es la idea de mostrar una transformación, es decir, el proceso mediante el cual un objeto se transforma en otro o, el momento en que puede ser el mismo y otra cosa a la vez».²⁰

19 GENETTE, G., *L'ouvre d'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 92.

20 ROBERTS, S. G. H., «Federico García Lorca et le cinéma», en *Europe*, n. 1032, abril de 2015, p. 178.

De este modo, la película estaría más cerca de obras como *La glace à trois faces* (1927) de Jean Epstein que de otras películas inmersas en la estética dadaísta como *Entre'Acte* (1924) de René Clair, o surrealista como *La coquille et le cleygerman* (1928) de Germain Dullac, con guion de Antonin Artaud. La lectura del guion deja entrever una visibilidad basada en la preocupación por la expansión de los planos encadenados y, sobre todo, por el ritmo interno entre las imágenes. Así, en alguna parte del guion, parece que el poeta quiera conseguir un ritmo frenético en el devenir de las escenas para construir desde lo filmico una musicalidad cercana a la musicalidad que imprime el ritmo de los versos en la poesía. En ningún momento se vislumbra ningún deseo de utilizar el ralenti o el acelerado, tal como hicieron muchas de las obras del período que estaban preocupadas en poder buscar una nueva experiencia sensorial a partir de las propiedades técnicas del cinematógrafo. En cambio, sí que comparte con algunas obras, el uso de planos ideogramáticos y el recurso de los rótulos con palabras escritas.

En lo que se intuye del guion de *Viaje a la luna*, la nueva experiencia sensorial tiene que aparecer articulada a partir de la puesta en escena, del ejercicio de construcción de los mundos simbólicos que configuran la obra. Tal como acertadamente expresa, Antonio Monegal:

Ante la carencia de una banda sonora, son las imágenes las que hablan por sí mismas, aisladas en contraposición unas con otras. Pero, a pesar de esta primacía de la imagen, hay que tener en cuenta que en *Viaje a la luna* no estamos ante un sistema de libre asociación, ni ante una concepción de los objetos como superficie que no remite a nada más que a sí misma. Las imágenes de *Viaje a la luna* están *cargadas*. Cada una de ellas es el núcleo de una condensación de significado que, puesta en relación con las demás, constituye una pieza en un complejo entramado de metáforas.²¹

Lorca comprende que la narración cinematográfica puede funcionar a partir de una serie de transformaciones no lineales para dar paso a una serie de metamorfosis visuales.

Para entender la deriva conceptual que se inscribe detrás de la propuesta de *Viaje a la luna*, partir de otro concepto que de forma paralela Lorca explora en sus conferencias, el de «imagen poética». Lorca aborda por primera vez dicho concepto en la conferencia que pronuncia en Granada en 1926 sobre Luis de Góngora:

21 MONEGAL, A., «El manuscrito encontrado en Oklahoma», en García Lorca, F., *Viaje a la luna (guión cinematográfico)*, edición, introducción y notas de Antonio Monegal..., *op. cit.*, pp. 15-16.

¿Qué hizo el poeta para dar unidad y proporciones justas a su credo estético? Limitarse. Hacer examen de conciencia y con su capacidad crítica estudiar la mecánica de su creación. Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas metáforas tiene que abrir puertas de comunicación entre todos ellos y, con mucha frecuencia, ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas... La metáfora está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad.²²

La idea de otorgar una función a la vista por encima de los otros sentidos, sirve para definir la concepción poética que la poesía establece a partir de su relación con las imágenes. La metáfora nace del deseo de suplantar una cosa por otra, pero a diferencia de la vieja poesía en que la metáfora era un ornamento, en el presente, la metáfora parte de la creación de una imagen poética que transfiere un sentido y sirve para unir posibles mundos antagónicos. La metáfora también crea nuevas formas de sentido y abre las puertas a una imaginación que muchas veces se encuentra demasiado atrapada. En su conferencia sobre Góngora, Lorca rompe con la concepción de las metáforas tradicionales para crear nuevas figuras al margen de todo canon para poder, de este modo, lograr mayor eficacia plástica y expresiva. El concepto de imagen poética es clave, por ejemplo, para el establecimiento de un nuevo modelo de teatro en que la dramaturgia pueda surgir del sentido de evocación que generan las diferentes metáforas.

El nuevo teatro debe ir hacia el centro del corazón utilizando nuevas formas capaces de conmover al público para poder dar cuenta de la auténtica realidad escondida, basada en los sentimientos íntimos. En este contexto la idea de la imagen poética, es fundamental para comprender el acercamiento de Lorca hacia el cine. Recordemos que una parte de las ideas expuestas en *El público*, lo deben todo de los apuntes de *Viaje a la luna*. El guion cinematográfico es como un esbozo en que se desarrollan algunas figuras poéticas en torno a la homosexualidad y la frustración del deseo. Durante su estancia en Nueva York, Lorca se libera del cerrado entorno moralista español y decide utilizar una serie de imágenes escénicas que funcionan como un gesto de afirmación pública de su propia homosexualidad.

Desde una perspectiva temática, si queremos entender el conflicto poético que propone *Viaje a la luna* debemos partir de un principio muy claro, planteado por

22 GARCÍA LORCA, F., «La imagen poética de Don Luis de Góngora», en *Obras completas. Volumen..., op. cit.*, pp. 58-59.

Francisco Ruiz Ramón, respecto al teatro de Lorca que suele estar «estructurado en una situación básica, resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que podemos designar principio de autoridad y principio de libertad».²³ Los intransigentes censuran y coartan la diferencia porque se sienten amenazados, por este motivo, desde la autoridad castran todo lo que no es familiar a su reducida realidad social, política y sexual. En el caso de *Viaje a la luna* este conflicto es sobre todo un conflicto de carácter sexual.

Lorca describe en el guion la lucha de un individuo que se encuentra obligado a ser lo que los demás le obligan, pero ese hecho lo lleva a convertirse en un mártir. Su libertad entra en conflicto con la norma social y este factor afecta a su deseo más íntimo. *Viaje a la luna*, apunta la historia de un personaje que quiere ser libre, despojándose del vestido de arlequín que lo encarcela y que le ha sido impuesto por la autoridad encarnada por el hombre de la bata. El joven deja aparecer su desnudez, reflejada en su desdoblamiento como hombre con venas, que lleva el sistema de la circulación de la sangre dibujado en el cuerpo. Su llegada supone la consagración de la dimensión adulta del protagonista que pasa por la aceptación consciente de su propia sexualidad. La figura del hombre de las venas quiere ser liberadora pero acaba aplastada y muerta entre periódicos abandonados y arenques. La metáfora del traje de arlequín guarda un claro paralelismo con la metáfora de la máscara de *El público*, en la que los instrumentos del teatro actúan como corazas que impiden que los seres muestren su desnudez y por tanto su libertad. La máscara o el traje de arlequín son los recursos del teatro, en cambio el desnudo revela la verdad interior:

23

Gran plano de traje de cuadros sobre una doble exposición de un pez.

24

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

25

Gran plano de manos y traje de arlequín apretando con fuerza.²⁴

A diferencia de *El público*, el tema de la libertad en la creación queda apartado del contexto de la obra, aunque el guion empieza planteando dos hipotéticos comien-

23 RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español*, Madrid, Siglo XXI, 1997, p. 177.

24 Todas las citas literales al guion de *Viaje a la luna* presentes en el texto provienen de la edición: GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna*, prólogo, anotaciones y estudio crítico de Ángel Quintana..., *op. cit.* p. 36.

zos que el propio autor frustra. Estos comienzos indican un camino que no llega a materializarse. Al inicio Lorca habla de la existencia de un «gusano de seda frente a una hoja en blanco». El gusano es la escritura del poeta que avanza con la certeza de que se producirá un proceso de metamorfosis que desencadenada hacia la pulsión poética: la mariposa en la que se convertirá en un futuro próximo. Esta metamorfosis tiene que ver con el proceso de construcción, antes mencionado, a partir del juego de transformaciones inscrito como camino hacia la escritura fílmica de carácter metafórico. Lorca también es consciente de que vive en mundo en que a los gusanos de seda les sale una cabeza muerta y que de esta sale una luna que acaba cortada, dando paso al dibujo de una cabeza que vomita. Hay un proceso que frustra la creación que impide poder llegar a establecer una reflexión sobre su propia poética, por este motivo el falso inicio del guion acaba en la sección 21 con un letreiro que indica: «No es por aquí». Después de dos intentos, los apuntes de un incierto relato empiezan a emerger hasta la escena 29, en el momento en que el hombre de las venas vence el entorno represivo de las mujeres vestidas de negro, que parecen llorar una muerte o más bien, el nacimiento de una sexualidad que no aprueban.

Tal como reconoce, Pilar Nicolás Martínez, *Viaje a la luna* muestra la cara más agónica del conflicto de la libertad en el amor, «con imágenes enérgicamente violentas y la impresión final de desolación ante la incomprensión general, concretizada en la insensibilidad de los dos jóvenes riéndose ante la tumba del hombre de las venas».²⁵

66

Y estos grifos sobre el hombre de las venas muerto sobre periódicos abandonados y arenques.

67

Aparece una cama y unas manos que cubren un muerto.

68

Viene un muchacho con una bata blanca y guantes de goma y una muchacha vestida de negro. Pintan un bigote con tinta a una cabeza terrible de muerto. Y se besan con grandes risas.

69

De ellos surge un cementerio y se les ve besarse sobre una tumba.²⁶

25 NICOLÁS MARTÍNEZ, P., «Análisis de las relaciones temáticas entre las obras de Federico García Lorca: *Viaje a la luna* y *El público*», en *Península. Revista de estudios ibéricos*, n. 3, 2006, p. 268.

26 GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna*, prólogo, anotaciones y estudio crítico de Àngel Quintana..., *op. cit.*, pp. 42-43.

Esta angustia por lo sexual queda reflejada en un guion que no cesa de crear una especie de desasosiego al espectador por el modo como encadena una serie de imágenes tensas en las que aparecen seres aterrados, cuerpos desmembrados, sexos amenazantes o seres que no cesan de vomitar. Muchos de los ejemplos ilustrativos de esta poética ya están presentes desde los primeros instantes del guion:

4

Cabeza asustada que mira fija un punto y se disuelve sobre una cabeza de alambre con un fondo de agua.

5

Letras que digan *Socorro Socorro Socorro* con doble exposición sobre un sexo de mujer con movimiento de arriba abajo.

6

Pasillo largo recorrido por la máquina con ventana de final.

7

Vista de Broadway de Broadway de noche con movimiento de tic-tal. Se disuelve en el anterior. [...]

14

Caída rápida por una montaña rusa de color azul con doble exposición de las letras *Socorro Socorro*

15

Cada huella de *Socorro Socorro* se disuelve en la huella de un pie.²⁷

El universo diegético donde parece desarrollarse la pesadilla onírica propuesta por *Viaje a la luna* es Broadway, un espacio frenético, marcado por el movimiento que parece querer asociarse a la modernidad, a las máquinas. Desde esta perspectiva el universo subyacente que existe en el guion establece una clara conexión con algunas de las imágenes poéticas condensadas en *Poeta en Nueva York*. Así por ejemplo los seres vomitando en la visión de Coney Island del poema *Paisaje de la multitud que vomita* pueden asociarse a la montaña rusa del acto número 14, marcada por una exposición del grafismo *Socorro, Socorro*. Un grafismo al que Lorca recurre en diferentes momentos del guion y que revela tanto la situación de pánico del poeta solitario perdido en la pesadilla de la metrópolis como el pavor interior hacia la sexualidad femenina. También es un reflejo de la soledad del poeta ante la metrópolis. Hay un terror hacia el sexo femenino que se pone de manifiesto a partir de la intolerancia social y también a partir de la repugnancia que generan las situaciones

27 GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna*, prólogo, anotaciones y estudio crítico de Àngel Quintana..., *op. cit.*, pp. 33-34.

violentas. El guion revela una fallida relación heterosexual. Después de un beso sensual, el muchacho siente terror y repulsión por el cuerpo femenino, que es descrito metafóricamente por Lorca como una guitarra, en la que una mano corta las cuerdas con unas tijeras. Por este motivo, *Viaje a la luna* apunta la crueldad como elemento castrador, pero también crea una angustia permanente a partir de los vómitos. También emergen una serie de animales repugnantes como sapos, ranas, serpientes de mar o peces agónicos que acabaran convertidos en arengues putrefactos. Otro elemento clave para entender la violencia es la desmembración tanto de las cabezas, como el factor metafórico expresado a través de las manos. Por un lado las manos imponen el principio de autoridad y pueden oprimir, pero por otra parte aparecen en plano general como si fueran mutiladas, independientes al cuerpo. Esta desmembración de los cuerpos evidencia «una sensación de desespero y terror ante la sexualidad femenina y ante el recuerdo de una infancia represiva bajo la vigilancia y castigo de una madre autoritaria».²⁸

En la poesía de Lorca existen una serie de figuras que surgen como símbolos recurrentes y que rebela las tensiones existentes entre la sexualidad, el amor y la muerte. Entre las figuras más recurrentes se encuentran la luna y el pez. Para comprender esta dimensión podemos ver cómo, tal como indica Antonio Monegal, «la luna es el objetivo del viaje y a la vez el vehículo, pues es la luna el vehículo central de la metáfora, el eje alrededor del cual giran, como una órbita insistente las demás variantes».²⁹ La luna es símbolo, en la obra de Lorca, de la muerte y tanto en *Viaje a la luna*, como en *El público* encuentra una extensión en los personajes de Elena y Selena. Cuando la luna no está presente, la figura de Elena sirve para suplantarla. Elena puede ser vista como la transfiguración mitificada de la mujer, pero también como un ser con una fuerte carga negativa, marcada por su ambición, el egoísmo y la crueldad.

Frente a la luna redonda aparece la forma alargada del pez, cercano a la navaja. Es evidente que la figura de la navaja tiene connotaciones fálicas, mientras que la luna revela la idea de la feminidad, pero también esconde alguna cosa de la pulsión que lleva a la frustración sexual y a la muerte. El juego entre luna y navaja puede remitir a la apertura de *Un chien andalou*, pero la metáfora de los peces e incluso la integración entre la luna y el pez en la figura del pez luna son figuras omnipresentes en la obra de Lorca. Incluso podemos suponer la tesis contraria de que fueron Dalí y

28 GÓMEZ TORRES, A. M., «El cine imposible...», *op. cit.*

29 GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna (guión cinematográfico)*, edición, introducción y notas de Antonio Monegal..., *op. cit.*

Buñuel quiénes en *Un chien andalou* se inspiraron en figuras poéticas provenientes del universo lorquiano. En *Viaje a la luna*, uno de los momentos clarividentes que definen la atracción y miedo a la luna es este fragmento del guion, protagonizado por tres personajes que son tratados de forma más extensa en la figura de los tres hombres presentes en *El público*:

43

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.³⁰

Atracción y repulsión, miedo y frustración, pulsión de vida y terror ante la muerte. Todos estos elementos son el gran sustrato de *Viaje a la luna*, una obra esbozada que no se concretó nunca en vida del poeta.

En 1998, con motivo de los actos conmemorativos del centenario del nacimiento del escritor, el pintor y escenógrafo catalán, Frederic Amat que había trabajado en el montaje de *El público*, dirigido por Lluís Pascual, decidió rodar el guion. La productora Ovideo, junto con la Fundación García Lorca, promovieron un largometraje de 18 minutos. En un primer momento, Frederic Amat empezó el rodaje en colaboración con el realizador y periodista, Javier Martín Domínguez, pero discrepan en sus visiones en torno a la obra. Al final, cada autor realizó su propia adaptación, a pesar de que la obra de Frederic Amat tuvo su apoyo institucional y una mayor difusión, entre otras cosas, porque contaba con la presencia de importantes creadores de la escena catalana, como el coreógrafo Cesc Gelabert, mientras que la partitura musical fue compuesta por Pascal Comalade. Frederic Amat intuyó que la visualización del guion le permitía situarse en una interesante encrucijada entre la creación plástica y el cine, asumiendo una lectura personal del guion a partir de un importante trabajo de documentación en el texto de García Lorca. En febrero de 2009, el realizador argentino Fernando Tobar Castro realizó otra adaptación pensada como un trabajo de relectura e interpretación inspirado en la obra de Lorca. Finalmente en febrero de 2021, el Teatre Lliure de Barcelona estrenó una versión teatral dirigida por Marta Pazos.

30 GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna*, prólogo, anotaciones y estudio crítico de Àngel Quintana..., *op. cit.*, p. 39.