

Viaje a la luna, de Federico García Lorca: la conexión mexicana¹

Alfonso Puyal²

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: El guion cinematográfico *Viaje a la luna*, escrito por Federico García Lorca en Nueva York a finales de 1929, fue compuesto con la ayuda técnica del artista plástico Emilio Amero, quien además comenzó su rodaje una vez regresado a México. Se examinarán las conexiones del poeta con la vanguardia mexicana a partir del guion *El río sin tacto* (1928), del poeta Gilberto Owen, igualmente adaptado al cine por Amero, así como la más que probable influencia de *Un perro andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929), estrenada meses antes de la gestación de *Viaje a la luna*. Al igual que sus compañeros de generación, la escritura del guion revela la necesidad de experimentar con la poesía a través del medio cinematográfico.

Palabras clave: Federico García Lorca; Emilio Amero; *Viaje a la luna*; vanguardia mexicana.

ABSTRACT: The film script *Viaje a la luna*, written by Federico García Lorca in New York in late 1929, was composed with the technical assistance of artist Emilio Amero, who also began filming after returning to Mexico. The poet's connections to the Mexican avant-garde will be examined based on the script *El río sin tacto* (1928), by poet Gilberto Owen, also adapted for film by Amero, as well as the more than likely influence of *An Andalusian Dog* (Luis Buñuel and Salvador Dalí, 1929), released months before the creation of *Viaje a la luna*. Like his generation, the script's writing reveals the need to experiment with poetry through the medium of cinema.

Keywords: Federico García Lorca; Emilio Amero; *Viaje a la luna*; Mexican avant-garde.

RÉSUMÉ : Le scénario du film *Viaje a la luna*, écrit par Federico García Lorca à New York à la fin de 1929, a été composé avec l'aide technique de l'artiste Emilio Amero, qui a également commencé le tournage à son retour au Mexique. Les liens du poète avec l'avant-garde mexicaine seront examinés à partir du scénario *El río sin tacto* (1928), du poète Gilberto Owen, également adapté au cinéma par Amero, ainsi que de l'influence plus que probable de *Un chien andalou* (Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1929), sorti quelques mois avant la création de *Viaje a la luna*. À l'image de sa génération, l'écriture du scénario révèle la nécessité d'expérimenter la poésie à travers le médium du cinéma.

Mots-clés: Federico García Lorca; Emilio Amero; *Viaje a la luna*; avant-garde mexicaine.

1 Publicado previamente como capítulo en *Latinoamérica filmada*. Ed. Luis Deltell y Nadia MacGowan (Madrid, Fragua, 2024), pp. 249-267. Nuestro agradecimiento a Editorial Fragua y a los editores por su generosidad.

2 Dirección de contacto: puyal@ucm.es. ORCID: 0000-0003-1330-9499.

*A mí me encantaría hacer cine hablado
y voy a probar a ver qué pasa.*³

Se establecerán aquí las circunstancias que rodearon *Viaje a la luna* (1929), un texto para cine con una indudable vocación poética y que forma parte del ciclo neoyorquino de Federico García Lorca. De hecho, *Poeta en Nueva York*, la obra teatral *El público*, los dibujos y el guion forman un nudo intertextual donde confluyen imágenes, metáforas e, incluso, personajes. Se atenderá especialmente la conexión con la vanguardia mexicana a partir de la colaboración de Emilio Amero, artista plástico y fotógrafo establecido en Nueva York desde 1925. Este se convirtió en el catalizador de la incursión cinematográfica del poeta, implicándose no solo en la concepción del guion, sino también en su intento por filmarlo.

A través del epistolario y de testimonios de amigos se sabe que Lorca era un asiduo a las salas de cine durante su estancia en Nueva York. Disfrutaba de la primera película sonora interpretada por Harold Lloyd, *Welcome Danger* (¿Qué fenómeno!, Clyde Bruckman, 1929) y estrenada en el mes de octubre, precisamente en los días que entabla relaciones con Emilio Amero. Escribe a su familia: «Me he aficionado al cine hablado, del que soy ferviente partidario porque se pueden conseguir maravillas [...] En el cine hablado es donde aprendo más inglés. Anoche mismo [22 octubre] vi una película de Harold [Lloyd] el gafitas, hablada, que era deliciosa».⁴ John Crow, compañero de Lorca en la universidad de Columbia, recuerda «su amor por las películas, que seguía básicamente usando su propia imaginación».⁵ Se presume que acudió a ver *Sombras de gloria* (*Blaze o' Glory*), primer largometraje hablado en español estrenado en Estados Unidos, según reseñaba el único diario español e hispanoamericano publicado en Nueva York.⁶ Al igual que otros tantos compañeros de generación, la confesa cinefilia del poeta debió de llevarlo, casi irremisiblemente, a experimentar con el medio.

3 GARCÍA LORCA, F., *Epistolario completo*, ed. de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 660.

4 *Ibidem*, p. 660

5 CROW, J. A., *Federico García Lorca*, Los Angeles, University of California, 1945, p. 3.

6 ANÓNIMO, «Presentóse anoche la película sonora *Sombras de Gloria*». *La Prensa* (15 febrero 1930), p. 5.

Amero y Lorca

En octubre de 1929 el pintor e impresor Gabriel García Maroto, por entonces en Nueva York, presenta a Lorca a la escritora mexicana Antonieta Rivas Mercado, y es ella quien lleva al poeta a casa de Amero. Esta promotora de las artes era además miembro del grupo Contemporáneos, en cuyo órgano editorial Amero publicará tres fotografías de corte experimental.⁷ Dicho encuentro sirve para datar *Viaje a la luna*, cuya redacción pudo extenderse hasta marzo de 1930, cuando Lorca embarca destino a Cuba —Amero regresa a México ese mismo año—. No obstante, la colaboración debió de producirse entre los meses de octubre y diciembre. En esos días Amero hizo las célebres fotografías de García Lorca y Rivas Mercado, junto a otros amigos, tomadas el 23 de octubre en la gigante esfera de pórfido de la Universidad de Columbia, monumento que hacía las veces de reloj de sol.

Amero es también autor de sendos fotomontajes de Lorca y Rivas Mercado. El retrato del primero adquiere una factura decididamente plástica, al superponer su rostro con las manos del poeta y papeles impresos. Se distingue en la imagen un ejemplar de *Art russe moderne* (1928), con cubierta del soviético Yuri Annenkov y prefacio de André Salmon (fig. 1). En la fotografía de la intelectual aparece su semblante superpuesto con las teclas de un piano. Estos retratos aparecieron —junto a tres fotogramas abstractos— en un reportaje sobre la exposición *25 nuevas fotografías* en la galería Posada. Un crítico señala que los antecedentes de la obra fotográfica de Amero no son otros que el cine y su trayectoria plástica.⁸ Como si de un trasunto se tratase, las superposiciones fotográficas estarán presentes en *Viaje a la luna* en forma de dobles exposiciones y disolvencias, de la misma manera que en la primera edición de *Poeta en Nueva York* puede leerse: «¿Ordenar los amores que luego son fotografías, / que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?».⁹

La inmersión de García Lorca en el medio cinematográfico se sustanció en un apunte de guion, escrito en apenas dos jornadas en el estudio neoyorquino de Amero:

Trabajó en mi casa una tarde haciéndolo. Cuando tenía una idea, cogía un trozo de papel y la apuntaba, espontáneamente [...] Al día siguiente volvió y añadió

7 AMERO, E., «Tres fotografías», *Contemporáneos*, 35, (abril 1931), pp. 36-38.

8 NÚÑEZ ALONSO, A., «Emilio Amero, Foujita y Pedro Rendón», *El Universal Ilustrado*, 22 diciembre 1932, p. 22.

9 GARCÍA LORCA, F., *Poeta en Nueva York*, México, Séneca, 1940. Edición facsímil, Granada, Comares, 2024, p. 115.

escenas en las que había estado pensando durante la noche, lo terminó y dijo, “Adelante, tú verás lo que puedes hacer con esto, tal vez resulte algo”.¹⁰



Figura 1. Emilio Amero, retrato de Federico García Lorca. Fotomontaje (1929). 20 x 25,5 cm. Fuente: *El Universal Ilustrado* (22 diciembre 1932), p. 23.

10 DIERS, R., «A Filmscript by Lorca», *Windmill*, n. 5, primavera 1963, p. 28, y DIERS, R. (1964), «*Trip to the Moon*. A Filmscript», *New Directions in Prose and Poetry*, n. 18, p. 34.

Fue en ese encuentro, continúa Amero, donde «Lorca vio las posibilidades de hacer un guion en la línea de mi película con el uso directo del movimiento».¹¹

La película que motivó la elaboración del guion lorquiano llevaba por título 777 (1929), que en palabras de su realizador se trataba de «una cosa abstracta sobre máquinas expendedoras [...] El título procede de los engranajes de la máquina hasta que todos coincidían en los números 777».¹² En otra entrevista declaraba: «Estaba muy impresionado con la maquinaria e incluso hice un film sobre la variedad de movimientos de una máquina, una especie de ballet mecánico».¹³ El cortometraje, rodado en 35 mm y hoy desaparecido, estaría realizado en la línea del *film d'objets*, una modalidad del cine de vanguardia que revalorizaba los efectos fotográficos y de movimiento aportados por los objetos de uso común, de tal manera que las cosas concretas quedaban reducidas a formas abstractas. Las deformaciones ópticas, los ángulos de cámara inusuales y el montaje rítmico eran algunos de los recursos empleados.

Pocas noticias se tienen de este film. 777 fue proyectado en el estudio del fotógrafo en la calle 60 y debió de causar honda impresión entre los asistentes. En carta de Antonieta Rivas al pintor mexicano Manuel Rodríguez Lozano (10 octubre 1929) escribe que Amero «ha hecho una película de máquinas, purísima, y tiene una serie de fotografías: dos tan bien como si fueran de Tina [Modotti]».¹⁴ El cine puro reclamaba la facultad intrínseca del medio para generar movimiento, ritmo y formas no figurativas. Y si bien es verdad que Amero cultivó la fotografía documental en México y Estados Unidos en los años treinta, su obra foto y cinematográfica estaba caracterizada por la experimentación formal y la abstracción, algo que lo distinguió de sus compañeros de generación, los cuales estaban más enfocados en el verismo, sin abandonar ninguno de ellos la innovación visual. Hay que añadir que, para 1929, esta tendencia purista del cine estaba en vías de agotamiento a favor de planteamientos más cercanos a la coyuntura social del momento.

Según referencias indirectas, se sabe que Amero realizó otros films experimentales. De algunos quedan constancia, como en esta reseña de la exposición individual colgada, recién llegado a su país, en la Galería de Arte Moderno de México:

11 DIERS, *op. cit.*, 1963, p. 28; *op. cit.*, 1964, p. 34.

12 *Ibidem*.

13 DIMICK, S., «Emilio Amero. *Mexican Art Has Lost Its Roots*», en J. OLES, *El cine ausente de Emilio Amero*, 2002, p. 97.

14 RIVAS MERCADO, A., *Correspondencia*, ed. de Fabienne BRADU, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005, p. 247.

Amero ha trabajado largo tiempo en cuestiones de cinematógrafo, creando, dirigiendo y haciendo él mismo sus películas en cuya actividad le conocemos aciertos felicísimos como aquél de su corta cinta hecha en colaboración con el escritor Gilberto Owen. A veces se nos antoja el retrato del gran poeta García Lorca, una visión de Gance o de Alberto Cavalcanti.¹⁵

Vistas fragmentarias, imágenes multiplicadas o variación de ángulos son algunas técnicas empleadas por el mencionado Cavalcanti en su medimetraje *Nada más que las horas* (*Rien que les heures*, 1926).¹⁶ En la pieza lorquiana, recursos ópticos como la superposición se trasvasan indistintamente de la foto al cine y, por qué no, al texto literario. De ahí la audacia de *Viaje a la luna*.

Un elogioso texto de Carlos Mérida —artista vinculado a la escuela muralista— para el catálogo de la citada exposición *25 nuevas fotografías*, de diciembre de 1932, da cuenta de otros proyectos:

Los intentos cinematográficos de Emilio Amero, así como realizaciones fotográficas, alcanzan ya los planos de las imágenes puras, de las emociones plásticas en las cuales el motivo, el tema, el ritmo, está concretado en un círculo de equivalencias visuales que obedecen a normas compositivas absolutamente tradicionales. Es así cómo Amero —que ha llevado su inquietud de la pintura hasta la litografía pasando por el cinema— ha logrado aciertos tan dinámicos y tan sutiles como esa pequeña cinta que lleva el atrayente nombre de 3-3-3. Las cosas más sencillas, los elementos más prosaicos y disímbolos tramados en series sucesivas y que sin aparente ilación, conservan equilibrios perfectos, forman la base del arte de Amero.¹⁷

Mérida menciona tres ensayos cinemáticos: *Río sin tacto*, junto Gilberto Owen; 3-3-3, título alternativo al referido film, donde «logra escenas como la de los émbolos, en las cuales está eliminado todo lo que pudiera contrarrestar la gracia dinámica de estos elementos mecánicos»;¹⁸ y *Despedida*, con argumento de Federico García Lorca, que pensamos pueda tratarse de *Viaje a la luna*. En definitiva, continúa Mérida, «sus cortas cintas no son más que motivo de goces visuales, de imágenes sucesivas que alcanzan los linderos de lo poético y que actúan en el dominio del pleno superrealismo».¹⁹

15 ANÓNIMO, «Las fotografías de Emilio Amero». *Nuestra Ciudad*, 1(4), p. 19.

16 El film de Alberto Cavalcanti formó parte del programa de películas que Luis Buñuel organizara para la Sociedad de Cursos y Conferencias en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 21 de mayo de 1927 bajo el título «Cinematógrafo: algunos ejemplos de sus modernas tendencias».

17 MÉRIDA, C., «Fotografía y cinematógrafo», en *Amero. 25 nuevas fotografías*, México, 1932, p. 2.

18 *Ibidem*, p. 4.

19 *Ibidem*, p. 3

Pequeños films plásticos

En cuanto al guion cinematográfico *El río sin tacto* (1928) de Gilberto Owen, el proceso de creación sería similar a *Viaje a la luna*, aunque ambos no dejan de ser esbozos de guion. Se desprende del manuscrito que *Río* estaba en una fase más avanzada de planificación que *Viaje*, a tenor de las anotaciones autógrafas de Amero hechas en el manuscrito de Owen.²⁰ En carta del poeta mexicano a Xavier Villaurrutia (28 julio 1928) comenta: «Estoy haciendo, con Amero, una película. Creo que va a ser algo digno de mi grupo. Te enviaré el escenario, que tiene algún valor literario. Naturalmente que exigencias técnicas me hacen cambiarlo a cada instante».²¹

El guion de *Río sin tacto* se publica en *Contemporáneos* en su versión literaria, con una suerte de presentación del propio autor, en la que alude de pasada al proyecto de filmación: «Se adivinaba, inminente, inevitable, la invención del cinematógrafo. Y para ayudar a ello [Owen] escribió un argumento, que después Amero dejó en las primeras escenas».²² Guillermo Sheridan, en un ensayo algo arriesgado, llega a defender que «García Lorca se ofreció a redactar una versión nueva del guion, o a modificar la de Owen» (Sheridan, 1998: 18), pero resulta un tanto aventurado hablar de una continuidad de *Viaje* con respecto a *Río*.

Con todo, hay afinidades temáticas y formales entre ambos guiones. En efecto, la estructura externa responde al mismo esquema. Mientras *Río* está desglosado en 23 escenas —así denominadas en el texto—, *Viaje* está compuesto de 71 cuadros²³. Ambas piezas comparten motivos que se convertirán en los términos de la metáfora. Así, mientras en los cuadros 15 y 16 de *Viaje*: «Cada letra de Socorro, Socorro se disuelve en la huella de un pie / y cada huella de pie en un gusano de seda sobre una hoja en fondo blanco», en la escena II de *Río*: «Su huella es un ocho imperfecto». Otras tantas imágenes se entrecruzan en ambos argumentos: la luna —el «Hombre de la luna» protagoniza *Río*, y la luna da título a la pieza lorquiana—; los números —el cero y el ocho en *Río*; el trece y el veintidós en *Viaje*—; «los guantes de goma» en 68 de *Viaje* y la «mano enguantada» en 16 de *Río*; el «sexo de mujer» (cuadro 5) y el «órgano sexual erecto» (escena 19). Asimismo, ambos utilizan el

20 PHELAN, A. L., *El Río Sin Tacto. The Story of the 1928 Emilio Amero-Gilberto Owen Collaboration*, Norman, Quail Creek Editions, 2008, pp. 78-101.

21 OWEN, G., *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 260.

22 *Ibidem*, p. 104.

23 Respetamos la numeración original del manuscrito, depositado en la Biblioteca Nacional de España, así como la terminología empleada por el poeta cuando en el segmento 21 del guion apunta: «Todos estos cuadros rápidos y bien ritmados» (García Lorca, 1929).

vocablo ascensor/elevador como elemento mecánico que se funde con el elemento orgánico: «un ascensor donde un negrito vomita» (cuadro 55), frente a «Vista de los rostros que caen, en el elevador, todos sin ojos» (escena 23).

El motivo de la ciudad está presente en ambos escenarios. Mientras que en *Río* «Aparece una carta topográfica de Manhattan» (escena 19), en *Viaje* se muestra una «Vista de Broadway de noche con movimiento de tic-tac» (cuadro 7). De hecho, Amero destaca en la entrevista con Richard Diers su carácter urbano: «La película era completamente plástica, completamente visual y en ella Lorca trataba de describir aspectos de la vida de Nueva York como él la veía».²⁴

En el plano formal se dan concomitancias entre ambos textos, tal vez debidas a la supervisión de Amero, o tal vez a la necesidad poética de los autores de transformar cada verso en un plano, enlazados todos por fundidos o por corte directo. En el escenario lorquiano se advierten tres recursos técnicos: dobles y triples exposiciones; fundidos encadenados —es recurrente que determinada imagen «se disuelve sobre»—; y travellings, como en el cuadro 6: «Pasillo largo recorrido por la máquina con ventana de final». En el caso de *Río*, se limita a emplear la panorámica —«se hace girar la cámara» (cuadros 14 y 15)—, aunque bien es cierto que la complejidad visual de algunas escenas debía solucionarse no tanto en el rodaje como en el laboratorio.

Esto nos lleva al empleo del dibujo animado y, en concreto, a lo que Eisenstein denominaba «plasmática», la capacidad de la animación para alterar la forma primigenia de los objetos y los cuerpos.²⁵ La animación concede al dibujo la libertad de que los motivos adopten cualquier aspecto; una versatilidad que no es posible alcanzar con la cámara fotográfica. El argumento de *Río* es una continua metamorfosis provocada por el juego de las olas del mar. De este modo, algunas escenas parecen precisar de la animación, como esta en la cual las olas forman figuras en la arena, y que van transformándose en otras: «Escena 3. Quedan dos ojos por hue-lla, que van acentuándose. Una ola pone de pie la cifra 88, y hace que sus contornos opuestos se unan haciendo una sola línea 88. La mitad superior, a otra ola, se separa de la inferior, de manera que forman dos corazones».²⁶

En *Viaje a la luna* hay diferentes escenas que recurren al dibujo animado. En el cuadro primero se ve una «cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge

24 DIERS, *op. cit.*, p. 1963, p. 29; *op. cit.*, 1964, p. 35.

25 EISENSTEIN, S. M., *Eisenstein on Disney*, ed. de Jay LEYDA, Londres, Methuen, 1988, p. 21.

26 PHELAN, *op. cit.*, 2008, p. 82

un baile de números 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir hasta que cubren la cama como hormigas diminutas». En el cuadro 18 «aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos», que remite al poema «Paisaje de la multitud que vomita». En el cuadro 36 figura una «doble exposición de barrotes que pasan sobre mi dibujo Muerte de Santa Radegunda». De este último dibujo hay dos versiones. En la primera —fechada en Nueva York, 1929— la santa vomita sangre en un barreño; en la segunda —conservada en la Morgan Library— la mujer expulsa sangre por la vagina. Como último ejemplo, aparece una «cabeza boca abajo de ella con doble exposición sobre un dibujo de venas y granos gordos de sal para el relieve» (cuadro 40).

Las venas y las líneas filamentosas forman parte de la iconografía lorquiana; líneas finas y temblorosas que recuerdan las conexiones neuronales dibujadas por el histólogo Santiago Ramón y Cajal.²⁷ Por esta razón, en *Viaje* aparece repetidamente el personaje de El hombre de las venas, el cual se presenta como un modelo anatómico que cobra vida.²⁸ Habría que considerar aquí la obra dibujística en Lorca, que no es sino una prolongación visual de su poesía, y que se extiende al guion de cine. Retomando el testimonio recogido por Richard Diers, Amero habla del método de trabajo: «Aunque dejó la mayoría de las escenas para que yo las visualizara, es cierto que hizo algunos dibujos para mostrar cómo habría que filmar algunas de las escenas más difíciles».²⁹

Lorca y Owen posiblemente se conocieron en Nueva York, y no hay duda que tanto uno como otro estaban al tanto de los escenarios que cada cual preparaba con Emilio Amero. Pero la influencia mutua entre ambas piezas únicamente podía proceder del artista mexicano, quien no solo alentó la escritura de ambos guiones, sino que también comenzó a rodarlos. Hay incluso una coincidencia genética entre *Río* y *Viaje*, que quizá ayude a reforzar las similitudes estilísticas. Descubiertos los dos guiones en el mismo cajón del domicilio familiar de Amero en 1989,³⁰ se observa que fueron escritos sobre el mismo papel pautado, procedente de una pequeña agenda con anillas (fig. 2). Este detalle —llamémosle paleográfico— demuestra que *Río* y *Viaje* se realizaron en el estudio de Amero con una libreta de su propiedad. Ciertamente, no se sostiene aquí la influencia mutua entre Owen y Lorca, sino la influencia que ejerció un realizador experimental en la consecución

27 HERNÁNDEZ, M. (ed.), *Federico García Lorca. Dibujos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 112.

28 CAVANAUGH, C. J., «Reading Lorca through the Microscope». *Hispania*, 86(2), 2003, pp. 191, 199.

29 DIERS, *op. cit.*, 1963, p. 28; *op. cit.*, 1964, p. 34.

30 PHELAN, *op. cit.*, 2008, pp. 54-55.

de dos tratamientos cinematográficos debidos a dos poetas, y unidos los tres por el nexo común de la modernidad.

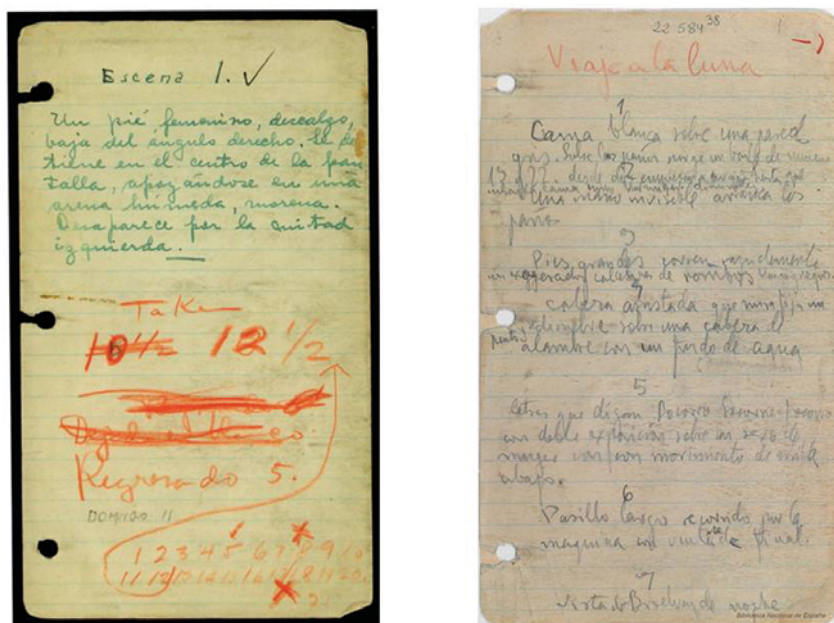


Figura 2. Primera página autógrafa de los guiones de Gilberto Owen, *El río sin tacto* y Federico García Lorca, *Viaje a la luna*. Fuente: Phelan, 2008, p. 79; Biblioteca Nacional de España.

¿Hasta dónde alcanzó la conexión mexicana de *Viaje a la luna*? De regreso a su país, y hacia 1931, Amero quiso volver al cine y retomar el proyecto lorquiano, mas el rodaje quedó truncado, seguramente por dificultades de producción. Reunió a un pequeño equipo de amigos y colegas, entre los que se contaban los escultores Federico Canessi, Carlos Mérida y Federico Marín. Únicamente se han conservado tres fotografías de rodaje, tomadas en la casa de Canessi y debidas a Lola Álvarez Bravo (figs. 3-5). En ellas se aprecian hojas de papel, impresas con los números 13 y 22, esparcidas por el decorado; motivos estos que corresponden al plano inicial de *Viaje*. Los negativos de gran formato se hallan depositados en el archivo Lola Álvarez Bravo del Center for Creative Photography, en la Universidad de Arizona, Tucson. Fueron rescatados por James Oles,³¹ siendo inédita

31 OLES, J., «El cine ausente de Emilio Amero», *Luna Córnea*, n. 24, 2002, pp. 92, 94, 95.

hasta ese momento la foto tercera, en la que se aprecia un zapato femenino y otro masculino a los pies de la cama, junto a los papeles con números impresos (fig. 5). Las dos primeras se hicieron públicas en la revista *Windmill*,³² cedidas en su día por Amero. El texto mecanografiado en el reverso de una de las fotos aporta datos valiosos: «Pequeños films plásticos. Director: E. Amero, presenta su primera producción *Viaje a la luna*, argumento de Federico García Lorca, con escenarios de Federico Canessi, máscaras y vestuario de Carlos Mérida y fotografía de Manuel Álvarez Bravo».³³



Figura 3. Lola Álvarez Bravo. Equipo de rodaje de *Viaje a la luna* (ca. 1931). Amero, detrás de la cámara con boina. Fuente: Oles, 2002, p. 92.

32 DIERS, *op. cit.*, 1963, pp. 32, 38.

33 PHELAN, *op. cit.* 2008, p. 37.

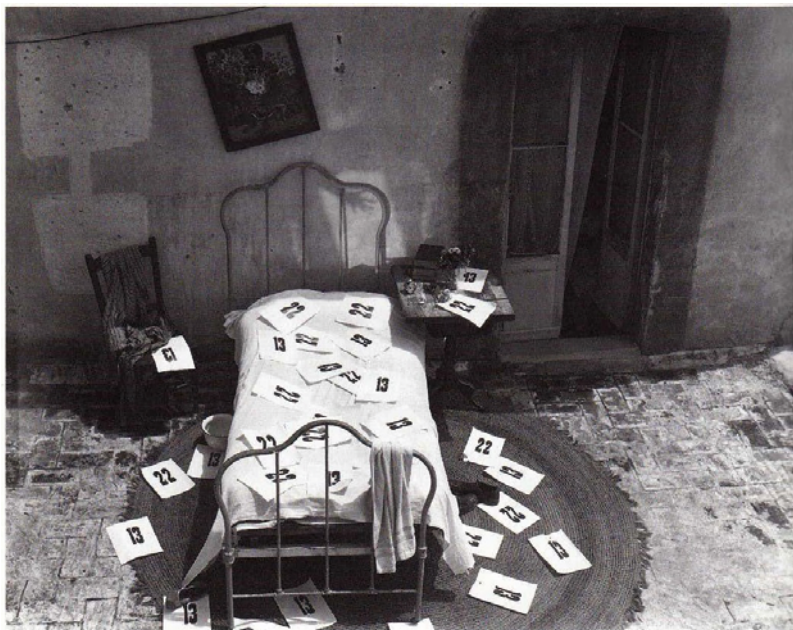


Figura 4. Lola Álvarez Bravo. *Viaje a la luna* (ca. 1931). Fuente: Oles, 2002, p. 94.



Figura 5. Lola Álvarez Bravo, *Viaje a la luna* (ca. 1931). Fuente: Oles, 2002, p. 95.

Focos de influencia

Se indagará a continuación en el origen de *Viaje a la luna* a partir de dos focos de influencia: la ópera prima de Buñuel y la vanguardia mexicana en su acercamiento al cine. El primer foco se centra en la gestación y realización —entre enero y abril de 1929— de *Un perro andaluz*, cuyo caldo de cultivo Lorca conocía sobradamente, al deberse su autoría a Luis Buñuel y Salvador Dalí; componentes de una generación cuya fuerza creativa atravesaba la poesía, la pintura y el cine. Amero cuenta que Lorca «le habló acerca de las películas que se estaban produciendo en España, cosas como *Un chien andalou*, el film surrealista que Salvador Dalí había hecho».³⁴ Y aun sin que poeta y cineasta conocieran de primera mano la obra que el otro estaba perfeccionando durante ese prolífico año, las convergencias son patentes. Basta con acudir a los versos de «New York (Oficina y denuncia)» para entresacar coincidencias con el cortometraje surrealista: «Más vale sollozar afilando la navaja / o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías».³⁵

Se da la circunstancia de que *Un chien andalou* se estrena en París el 6 de junio y, solo cinco días después, Lorca hace escala en dicha ciudad con rumbo a Nueva York. Todo apunta a que Lorca no había visto la película cuando acomete el guion, aunque tampoco parece una casualidad que en el segmento 43 de *Viaje* se lea: «Uno mira la luna hacia arriba levantando la cabeza y aparece la luna en la pantalla», una posible remisión al prólogo de *Un perro andaluz*. En esta secuencia se establecen las asociaciones metafóricas entre luna/ojo y nube/navaja:

El hombre mira a través de los cristales y ve... Una nube veloz avanza hacia la luna llena. Luego, la cabeza de una joven con los ojos muy abiertos. Hacia uno de los ojos avanza la hoja de una navaja. La veloz nube pasa ahora por delante de la luna. La hoja de la navaja atraviesa el ojo de la joven y lo secciona.³⁶

Sin embargo, Lorca tenía acceso a las imágenes y reseñas aparecidas en la prensa cultural, así como a los guiones publicados ese mismo año en revistas francesas (*La Revue du cinéma* y *La Révolution surréaliste*). Por su lado, Dalí conocía de soslayo «la pequeña película que he hecho con un poeta negro de New York, que se estrenará cuando yo vuelva en un cine de la calle 8 donde dan todas las producciones rusas y alemanas», según se desprende de una carta que Lorca escribe

34 DIERS, *op. cit.*, 1963, p. 28; *op. cit.*, 1964, p. 34.

35 GARCÍA LORCA, F., *Poeta en Nueva York*, México, Séneca, 1940, p. 114.

36 BUÑUEL, L. y DALÍ, S., «Un chien andalou», *La Révolution surréaliste*, n. 12, 15 diciembre 1929, p. 34.

al pintor desde Granada en el verano de 1930.³⁷ Buñuel, en cambio, ignoraba la existencia del guion lorquiano hasta 1973, cuando se lo comunica el crítico José Francisco Aranda.³⁸

El segundo foco procedía de la actividad fílmica de la vanguardia mexicana, muy ligada a la literatura, la plástica y la fotografía durante las décadas de los veinte y treinta. Emilio Amero será un integrante del grupo de fotógrafos vinculado al medio a través de la denominada cinefotografía. Esta supuso un punto de unión entre la renovación fotográfica y la producción de películas en México; nexos a su vez imbuido de la modernidad visual que estaba avanzando la plástica nacionalista, centrada en el indigenismo y en la valoración de lo propio.

Agustín Jiménez, uno de los mayores exponentes del movimiento fotográfico en México, será director de fotografía en films de ficción y documentales como *Irrigación en México* (1935). Preguntado en una entrevista de 1936 sobre cuáles eran en su opinión las mejores películas que había producido el cine nacional, mencionaba *Redes*, porque «se puede estimar el sabor netamente mexicano que puede darnos una personalidad propia».³⁹ En esta «película de ambición estética nacional» —según rezaba un anuncio promocional— había participado Paul Strand como director de fotografía y Fred Zinnemann como ayudante de dirección. Un tercer título que destaca en la entrevista es el documental *Humanidad* (Adolfo Best Maugard, 1934), con fotografía del propio Jiménez. «Cosas muy bellas, captadas todas de la colectividad»,⁴⁰ afirmaba un cronista sobre este film del que tan solo se conserva un fragmento. Igualmente, en unas cuartillas entusiastas de 1939, el muralista Diego Rivera definía *Humanidad* como la mejor película producida en su país, al resaltar las «riquezas naturales cinematográficas de México».⁴¹ Otro fotógrafo clave en esta tendencia fotocinematográfica es Manuel Álvarez Bravo, quien rodara el cortometraje *Disparos en el istmo* (1934) con la cámara que había comprado al operador soviético Eduard Tisse y los rollos de película proporcionados por Carlos Chávez. De este cortometraje sin localizar se sabe que, aun sin perder el trasfondo político, tenía una factura experimental.

37 GARCÍA LORCA, *op. cit.*, 1997, p. 693.

38 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 102.

39 CARDOZA Y ARAGÓN, L., «Todo en la pantalla». *Todo. Semanario Enciclopédico*, n. 3 (1928), s.p.

40 ANÓNIMO, «La evolución de la cinematografía mexicana: *Humanidad*», *Revista de Revistas: El Semanario Nacional*, 25(1329), 1935, p. 108.

41 RIVERA, D., «Sobre *Humanidad*», en A. REYES, M. L. GUZMÁN y F. DE ONÍS. *Frente a la pantalla*. México, UNAM, 1963, p. 110.

Un hecho que va a provocar un revulsivo entre los artistas mexicanos es el viaje de catorce meses que Sergei Eisenstein emprende por México, entre diciembre de 1930 y enero 1932, con el fin de rodar el malogrado *¡Que viva México!*, film en los que intervienen como asistentes en diferentes etapas de rodaje Álvarez Bravo, Agustín Jiménez o el propio Amero. Influido por la plástica nacionalista, Eisenstein de hecho va a asumir el film como un gran mural cinematográfico. En efecto, en el ensayo «Prometeo» (1935), dedicado a su admirado pintor José Clemente Orozco, afirma: «Dentro de mi cinematografía ¡también nosotros trabajamos sobre una pared!». ⁴² La revista *Contemporáneos* se hará eco de la estadía del realizador con la traducción de «Principios de la forma fílmica», seguido de fotografías de localizaciones y escenas durante el rodaje en México. ⁴³

A esto hay que sumar la fundación en 1931 del Cineclub Mexicano, inspirado entre otros en el Cineclub Español de Ernesto Giménez Caballero, y cuyo comité ejecutivo aglutinó a buena parte de los artistas, fotógrafos y escritores de la vanguardia mexicana —Amero figura como director técnico—. Los estatutos, publicados en *Contemporáneos* y ampliados en la revista *Experimental Cinema*, reflejan lo ambicioso del proyecto: el cineclub tiene el cometido primordial de «darle al Cine la extensión que merece como formidable vehículo de cultura». ⁴⁴

La estancia del equipo soviético en México también tuvo repercusión en los círculos más avanzados de la vida cultural española. Giménez Caballero, representante en el primer Congreso Internacional de Cine Independiente de La Sarraz, conoció a Eisenstein en septiembre de 1929 y envió desde Suiza una crónica sobre el rodaje de una película inacabada en la que intervenían los congresistas: «Triunfo del cinema independiente y vejamen del comercial». ⁴⁵ Desde las páginas de *La Gaceta Literaria* —revista de referencia para la generación poética del 27— Agustín Aragón Leyva califica *¡Que viva México!* de «poema cineplástico», ⁴⁶ mientras que en un artículo en *Nuestro Cinema* termina por afirmar que «Eisenstein nos ha robado toda la belleza del país», ⁴⁷ en el sentido de haber estilizado la identidad

42 EISENSTEIN, S. M., «Prometeo (La experiencia)», *Cinematismo*, Buenos Aires, Domingo Cortizo, 1982, p. 212.

43 EISENSTEIN, S. M., «Principios de la nueva forma fílmica», *Contemporáneos*, n. 36, 1931 (mayo), pp. 116-135.

44 ANÓNIMO [A. ARAGÓN LEYVA], «Fundación del Cine-Club», *Contemporáneos*, 36, mayo 1931, p. 188.

45 GIMÉNEZ CABALLERO, E., «Eisenstein gira un film y cuenta su vida», *El Sol*, 1929 (6 de octubre), p. 8.

46 ARAGÓN LEYVA, A., «Eisenstein en México», *La Gaceta Literaria*, 101-102, 15 marzo 1931, p. 9.

47 ARAGÓN LEYVA, A., «El cinema soviético. Un film de Eisenstein sobre Méjico», *Nuestro Cinema*, n. 7, 1932, p. 210.

nacional a través de las imágenes captadas de sus habitantes y lugares; una suerte de codificación visual de la geografía humana de México. La revista izquierdista *Octubre* se hizo eco del proyecto con reproducciones fotográficas del film, que «el capitalismo americano ha intervenido, destrozando una de las mejores producciones cinematográficas del mundo».⁴⁸

La escasa distribución del cine soviético en la España de los años treinta —proyecciones en el Estudio Proa-Filmófono— va a tener buena acogida entre ciertos autores de la vanguardia. Baste el caso de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925), que no se estrena hasta noviembre de 1930 en el Studio Cinaes de Barcelona y en la vigésima sesión del Cineclub Español, en mayo de 1931. Autores como Rafael Alberti, Francisco Ayala, Corpus Barga o Antonio Marichalar dedicarán a Eisenstein elogiosos comentarios. Lorca no será una excepción y hará unas declaraciones sobre la película al semanario barcelonés *L'Hora*:

El cine puede hacer mover ante el espectador ejércitos imponentes de trabajadores. Mire el cine ruso. Ha hecho cosas inmensas. *El acorazado Potemkin* es fantástico. Hay otros films de gran importancia que demuestran lo mismo. Considero el cine soviético como un valor específico, único, dentro de mi concepción del teatro. *El Potemkin* es enorme, enorme. Hay una sensibilidad en cada uno de los cuadros que emociona, que da miedo, que llega a dominar al espectador de una manera insospechada. Es un grito de rebeldía, de angustia, de sentimientos que sublevan. El director demuestra una capacidad de asimilación fantástica. Todos los movimientos de los actores principales llegan al extremo de mayor perfección. El público que ve el *Potemkin* siente una sensación tan brutal que no podrá olvidarla jamás [...] el espacio es casi ilimitado en el cine [...] Teatro y cine han de complementarse, haciendo el trabajo adecuado cada uno de ellos.⁴⁹

El cine de masas, donde el héroe colectivo se impone sobre el individuo, despierta el interés del dramaturgo. No es de extrañar que en una encuesta para *Nuestro Cinema* Lorca respondiera que la cinematografía soviética debe tomarse como modelo, tanto en técnica como en contenido.⁵⁰

48 ANÓNIMO [A. ARAGÓN LEYVA]. «Bulletin No. 1 of the Mexican Cinema», *Experimental Cinema*, n. 4, 1933, p. 34.

49 GARCÍA LORCA, F., «Federico García Lorca parla per als obrers catalans». *L'Hora. Setmanari d'Avançada*, n. 52, 27 septiembre 1935, p. 4.

50 GARCÍA LORCA, F., «Segunda encuesta de *Nuestro Cinema*. Convocatoria y cuestionario», *Nuestro Cinema*, n. 17, agosto 1935, p. 67.

Coda

Es difícil encontrar un movimiento en la vanguardia de entreguerras que no tuviera una mayor o menor vinculación con el «cine por otros medios» (Pavle Levi), ya fuera a través de piezas plásticas, escenarios, guiones gráficos o textos teóricos. Así el estridentismo, movimiento vernáculo de la vanguardia mexicana de los años veinte, tampoco escapó a las técnicas fragmentarias en poesía y prosa, o a la fascinación por Charles Chaplin, «angular, representativo y democrático», según se lee en el *Manifiesto estridentista* de 1923. Los intercambios no solo se produjeron entre diferentes medios expresivos sino también entre diferentes países, de tal manera que la internacionalización de la vanguardia trazó un triángulo entre México, Estados Unidos y Europa que no dejaba de alimentarse mutuamente, y del que hay numerosas muestras: los muralistas Orozco, Rivera o Siqueiros en Norteamérica; los fotógrafos Weston, Modotti y Strand en México, al igual que el escritor Hart Crane, a quien Lorca pudo conocer en Nueva York vía Ángel Flores; ¡*Qué viva México!*, de Eisenstein; o Antonin Artaud en el país de los tarahumaras.

Federico García Lorca nunca desembarcó en México, aunque hay noticia de una invitación por parte del Instituto Hispano Mexicano de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de México, en abril de 1936. En el verano de ese año preparaba el viaje a Ciudad de México con el propósito de dictar algunas conferencias y seguir las funciones de sus obras, interpretadas por la compañía de Margarita Xirgu, mas los acontecimientos que precipitaron el comienzo de la Guerra Civil le hicieron desistir. Hay que tener presente también que fue en México donde recaló el manuscrito original —junto con los dibujos— de *Poeta en Nueva York*, entregado en 1946 por José Bergamín a Jesús Ussía, benefactor de la editorial Séneca, publicadora esta última del poemario. Pese a ello, Lorca mantuvo relación con figuras de la cultura mexicana como Alfonso Reyes, Salvador Novo, el entonces jovencísimo actor Emilio Fernández —que conoció al poeta en Nueva York en alguna de las reuniones entre latinos—, o los mencionados Amero y Rivas Mercado.

Emilio Amero ejerció el suficiente influjo sobre el poeta para animarle a escribir *Viaje a la luna*, escenario que engrosará el llamado «cine invisible», y que forma parte de la espléndida antología reunida por Christian Janicot.⁵¹ En la presentación, la hispanista Marie Laffranque, quien preparó la primera edición crítica

51 JANICOT, C., *Anthologie du cinéma invisible. 100 scénarios pour 100 ans du cinéma*, París, Jean-Michel Place/Arte Éditions, 1995, pp. 273-277.

del guion en 1980, señala: «Esta penetración del cine en los escritos literarios y en obras teatrales importantes revela hasta qué punto Lorca experimentó y asimiló su influencia».⁵² Un cine invisible y mudo que responde a un periodo fascinante de la creación poética en todas sus manifestaciones.

⁵² *Ibidem*, p. 272.