

ERZSÉBET DOBOS

## EL VIAJE DE FEDERICO A LA LUNA. EN TORNO AL GUIÓN CINEMATográfico DE FEDERICO GARCÍA LORCA

### ¿García Lorca guionista?

A primera vista suena absurdo si no increíble pero es así. Desde la primera edición de sus *Obras Completas*<sup>1</sup> hasta la última existente en este momento<sup>2</sup> han sido recuperados tantos manuscritos, dibujos, cartas y documentos, que en vez de aquel tomo único ahora se necesitan 4 tomos voluminosos para recoger la obra de nuestro autor. La incorporación del guión cinematográfico<sup>3</sup> a las *Obras Completas* no se produce hasta la edición del cincuentenario<sup>4</sup>, aunque han sido publicados varios estudios dedicados al tema<sup>5</sup>.

### El viaje y El viaje: los antecedentes

Este guión ocupa un lugar muy especial dentro de la trayectoria lorquiana. En primer lugar, porque es producto de un episodio que ha dejado una profunda marca en la vida y obra de Lorca, dándole una experiencia vital inseparable de su creación artística posterior: el viaje a los Estados Unidos (junio de 1929 – marzo de 1930), seguido de un episodio aunque breve pero sustancial, su paso por Cuba en primavera de 1930. Si Lorca sale de España decepcionado, deprimido y traicionado por las amistades de los años de la Residencia<sup>6</sup>, atacado por lo convencional y tradicional de sus temas y estilo<sup>7</sup>, es decir poco que vuelve triunfante y recuperado de los disgustos y

---

<sup>1</sup> Federico GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1954, recopiladas y anotadas por Arturo del Hoyo, con prólogo de Jorge Guillén y epílogo de Vicente Aleixandre

<sup>2</sup> Federico GARCÍA LORCA, *Obras Completas I-IV.*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1997.

<sup>3</sup> Para ver la historia y los detalles de la recuperación del manuscrito véase Federico GARCÍA LORCA, *Viaje a la luna (Guión cinematográfico)*, Edición, introducción y notas de Antonio Monegal, Valencia, Pre-Textos, 1994.

<sup>4</sup> Federico GARCÍA LORCA, *Obras Completas I-III*, Madrid, Aguilar, 1986.

<sup>5</sup> Ver la lista en la bibliografía.

<sup>6</sup> Sobre la Residencia véase Ian GIBSON, *Federico García Lorca 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York 1898-1929*, Barcelona, Grijalbo, 1985, 229-249. y Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *Lorca, Buñuel, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, 17-92.

<sup>7</sup> El principal blanco de los ataques es Juan Ramón Jiménez apodado “putrefacto”, lo son también todos los simpatizantes con la estética juanramoniana y en este círculo de despreciados se inscribe también Lorca por la reciente publicación de su *Romancero Gitano*. En términos generales, toda creación y mentalidad que no sea fervorosamente vanguardista e innovador no

ofensas. También, producto de su estancia americana, contactos, viajes, intercambios y experiencias, regresa enriquecido y dotado de nuevas formas de expresión<sup>8</sup> mucho más atrevidas que nadie había imaginado ni practicado en la España de 1930. Y lo principal: ha conseguido resolver el problema de su orientación sexual y opta por aceptar y conformarse con su condición homosexual.

En los meses anteriores a la salida, Lorca sufre profundas crisis sentimentales que confiesa sólo a unos íntimos amigos como Rafael Martínez Nadal<sup>9</sup>, principal promotor del viaje de Lorca, o Jorge Zalamea<sup>10</sup>, destinatario de esta carta<sup>11</sup> escrita en agosto – septiembre 1928: “[...] Lo pasas mal y no debes. Dibuja un plano de tu deseo y vive en ese plano dentro siempre de una norma de belleza. Yo lo hago así, querido amigo...; y qué difícil me es!, pero lo vivo [...] Y teniendo conflictos de sentimientos muy graves y estando *transido*<sup>12</sup> de amor<sup>13</sup>, de suciedad, de cosas feas, tengo y sigo mi norma de alegría a toda costa. No quiero que me venzan. Tú no debes dejarte vencer.[...] Me apena que te pasen cosas malas. Pero debes aprender a vencerlas como sea. Todo es preferible a verse comido, roto, machacado por ellas. Yo he *resuelto*<sup>14</sup> esos días con voluntad uno de los estados más dolorosos que he tenido en mi vida. Tú no te puedes imaginar lo que es pasarse noches enteras en el balcón viendo una Granada nocturna, *vacía*<sup>15</sup> para mí sin tener el menor consuelo de nada. Y luego... Procurando constantemente que tu estado no se filtre en tu poesía, porque ello te jugaría la trastada de abrir lo más puro tuyo ante las miradas de los que no deben *nunca*<sup>16</sup> verlo.[...]”

---

merece más que desprecio de parte del grupo de amigos y artistas que en tiempos de la Residencia eran amigos de Lorca.

<sup>8</sup> A la estancia americana se deben los trabajos calificados en término general por surrealistas: el ciclo de versos *Poeta en Nueva York*, las piezas de teatro *El público*, *Así que pasen cinco años*, numerosos dibujos y el guión cinematográfico *Viaje a la luna*.

<sup>9</sup> Rafael Martínez Nadal (1903-2001) ensayista, profesor y escritor español, desde la época de la Residencia, amigo íntimo de Lorca.

<sup>10</sup> Jorge Zalamea (1905-1969), ensayista, escritor y traductor colombiano.

<sup>11</sup> Federico GARCÍA LORCA, *Epistolario completo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, 581-582.

<sup>12</sup> Cursiva en el texto original.

<sup>13</sup> Además de las diferencias en el concepto artístico que pronto acaba con el grupo, Lorca se ve afectado también por el distanciamiento físico de Dalí por el cual sentía una profunda admiración y atracción sexual. Pronto Dalí conocerá a Elena Dimitrieva Diakanova más conocida como Gala con quien se va a casar. También el escultor Emilio Aladrén, otra admiración y pareja de Lorca está a punto de dejarlo por querer casarse con una inglesa llamada Eleanor Dove. El nombre Helena es una evidente alusión a la Helena de la antigüedad por cuyos favores los rivales desataron la guerra de Troya. El hecho de que las dos mujeres del mismo nombre le arrancaran los amores a Lorca ha motivado que tanto en *El público* como en *Viaje a la luna* la principal figura femenina destructora se llame Elena.

<sup>14</sup> Cursiva en el texto original.

<sup>15</sup> Cursiva en el texto original.

<sup>16</sup> Cursiva en el texto original.

Sin conocer estos detalles biográficos sería difícil si no imposible descifrar el mensaje del guión y comprender la experiencia, la teoría y el concepto lorquianos del amor. Tampoco es fácil la lectura del texto por la proliferación de imágenes oníricas y sombrías surgidas – teóricamente, a primera vista,– del subconsciente. Y a eso aún hay que añadir el brillante empleo de los recursos cinematográficos. ¿De dónde viene esta curiosidad, esta pasión y fascinación por el séptimo arte? ¿Cuáles serán las razones que le motivaron a escribir un guión más atrevido y complejo que *Un perro andaluz*<sup>17</sup> ejemplo clásico del cine surrealista? Para encontrar la respuesta tenemos que retroceder en tiempo a la época de la Residencia, a los felices años de convivencia y amistad entre Lorca, Dalí y Buñuel.

La Residencia de Estudiantes de Madrid, según el modelo inglés “college” fue mucho más que el albergue para hijos de familias acomodadas donde coincidieron Buñuel, el aragonés de Calanda, Dalí, el catalán de Figueras y Lorca, el andaluz de Granada. A parte del programa educativo ofrecía una amplia gama de lecturas, charlas, actividades interdisciplinarias y las últimas novedades de todo cuanto acontecía en el terreno de las artes y las ciencias. Entre los conferenciantes desfilaban autoridades españolas de la categoría de Ortega y Gasset, Unamuno y Valle – Inclán, entre los invitados extranjeros se encontraban Ravel, Einstein, M. Curie, H.G.Wells, Aragón, Marinetti y Le Corbusier, entre otros muchos más. Claro está, en esa embullición cultural no podía faltar el cine, en su época muda, que fascinó a los tres compañeros, aunque sólo fue Buñuel quien sintió la vocación de cineasta. Su admiración por el séptimo arte, las nuevas posibilidades de expresión, sobre todo los movimientos y el montaje, la curiosidad y el interés profesional lo fueron alejando de los amigos de la Residencia y, finalmente, terminó por ir a París, donde consiguió un puesto de asistente de Jean Epstein<sup>18</sup>. En octubre de 1928 se celebró en Madrid el Primer Congreso Nacional de Cinematografía al que asistió también Buñuel y producto de ello se publicó el número monográfico de *La Gaceta Literaria*<sup>19</sup> dedicado al séptimo arte. En el mismo mes Ernesto Giménez Caballero fundó el Cine-club de Madrid con el objetivo de presentar al público lo mejor de la producción cinematográfica europea y americana. A pesar de las incomodidades que suponían estas proyecciones ya que se realizaban en diferentes salas, la iniciativa de Giménez Caballero contó con una audiencia entusiasta, fervorosa y ávida de estar al tanto de todo lo que sucedía en el mundo de “motion picture”. Cuando estaba de paso en Madrid, Lorca también visitaba estas sesiones lo cual hace suponer que estaba bien informado de las últimas tendencias, los avances y los trucos tecnológicos que luego utilizará con abundancia en su guión. Gracias a las gestiones

---

<sup>17</sup> *Un perro andaluz* (1929), película dirigida por Buñuel.

<sup>18</sup> Jean Epstein (1897-1953) director de cine francés, conocido sobre todo por sus películas de vanguardia.

<sup>19</sup> *La Gaceta Literaria* fundada en 1927 por Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre.

de Buñuel en 5 meses se proyectaron 27 películas<sup>20</sup> y aunque no se sepa a ciencia cierta cuáles fueron las vistas por Lorca podemos estar seguros de que no es ningún novato ingenuo ante los desafíos del arte nuevo.

Desde 1929 en adelante *La Gaceta Literaria* se consideró como el principal foro de los “surrealistas” y la ruptura entre los tres amigos fue inevitable. Buñuel y Dalí, muy convencidos de su talento y vocación surrealistas, se distanciaron de Lorca y, a pesar de los comentarios y explicaciones a posteriori, empezaron a considerarlo como uno de “los perros andaluces”<sup>21</sup> de la “Resi”. Aunque el sonado proyecto de Buñuel de un libro titulado *Un perro andaluz* nunca llegara a realizarse, sí que hizo una película con el mismo título que hasta hoy día es considerada como un ejemplo clásico del surrealismo. La noticia sobre la próxima colaboración cinematográfica entre Dalí y Buñuel se difundió en las páginas de *La Gaceta Literaria* del número 1 de febrero de 1929<sup>22</sup> y en la primera quincena de abril en París se realizó el rodaje. El estreno de París fue un éxito rotundo, y también el de Madrid fue un gran momento para los surrealistas y sus simpatizantes y con el tiempo *Un perro andaluz* se inscribirá gloriosamente en la historia universal del arte cinematográfico<sup>23</sup>.

¿Y qué fue de Lorca qué?

Debió pasarlo fatal. Traicionada la amistad de Buñuel y Dalí, perdido el amor de Emilio Aladrén, ataques y críticas, pero no exclusivamente, a causa del *Romancero Gitano*. En definitiva, no le quedó otro remedio que hacer las maletas y huir.<sup>24</sup> El 19 de junio de 1929 embarca en Southampton y llega a Nueva York el día 26 de junio. El cambio de aires, la llegada a un entorno muy diferente al suyo pero acompañado de leales amigos españoles, mimado y admirado por sus nuevas amistades americanas y extranjeras, en medio de la efervescente atmósfera neoyorkina, con constantes visitas al cine, teatro, salas de jazz, y el vertiginoso ritmo de vida le sacuden abriéndole otros caminos tanto en lo personal como en lo artístico.

Esta experiencia americana queda bastante bien documentada gracias a sus largas cartas escritas,<sup>25</sup> en primer lugar, a su familia, en que habla de la variedad de lugares, programas, círculos y personas que ha visitado y, como no, de proyectos. Por otra parte, también han podido ser recogidos numerosos testimonios<sup>26</sup> de gente de procedencia más diversa, impresionada por este extraordinario español en tierras

---

<sup>20</sup> GIBSON, op. cit. p.597-598.

<sup>21</sup> “los artistas béticos de la casa, poetas simbolistas insensibles a la poesía revolucionaria de contenido social” in Idem, 588.

<sup>22</sup> Idem, 587-589.

<sup>23</sup> Por tratarse de una obra clásica, conocida y ampliamente analizada prescindo de indicar bibliografía.

<sup>24</sup> Para ver más datos sobre el estado de ánimo de Lorca, ver más cartas escritas en 1928 en Federico GARCÍA LORCA, *Epistolario completo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, 542-601.

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> GIBSON, Ian, *Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande 1929-1936*, Barcelona, Grijalbo, 1987, 9-124.

americanas. Para nuestro propósito, entre estos programas y encuentros, destacan sin duda las visitas al cine y teatro de las cuales habla también en esta carta dirigida a sus padres, a mediados de octubre de 1929: “[...] me he aficionado al cine hablado del que soy ferviente partidario porque se pueden conseguir maravillas. A mí me encantaría hacer cine hablado y voy a probar qué pasa [...]”.<sup>27</sup>

Además de frecuentar las salas de cine, para Lorca otra fuente importante de informaciones la constituían los periódicos y revistas, a los que tenía acceso en las bibliotecas de Columbia University. La principal fuente de información debía ser *La Prensa* que incluía una columna dedicada al cine, *La pantalla blanca*, gracias a la cual se podía informar de las novedades del cine sonoro inglés y luego, español. Pero llegaban revistas también del extranjero, también las de España, donde *La Gaceta Literaria* gozaba por aquel entonces de mucho prestigio. Y si no se informaba por la biblioteca, lo hacía por medio de los españoles residentes en Nueva York con quienes Lorca estaba en contacto. De esta forma él podía tener conocimiento de las últimas noticias de su país y podía seguir con atención la evolución del proyecto de Buñuel y Dalí: el guión, el rodaje y luego el estreno de *Un perro andaluz*.<sup>28</sup>

Ya se ha hecho alusión al gusto de Lorca por conocer personas procedentes de ámbitos y orígenes muy diferentes del suyo. En lo que concierne al guión, tiene especial interés la amistad con Emilio Amero<sup>29</sup> pintor mejicano residente en Nueva York, presentado a Lorca por medio de una joven mejicana llamada María Antonieta Rivas. Emilio Amero, que en aquel entonces trabajaba de diseñador comercial, rodó un cortometraje, de tipo surrealista, titulado 777. En el encuentro, que se produjo en diciembre de 1929<sup>30</sup>, con toda seguridad debió de ser abordado, además del cortometraje de Amero, el tema de la película de Buñuel. La razón de tal suposición es que en el número del 15 de junio de 1929 de *La Gaceta Literaria* se publicó un artículo de Eugenio Montes que, con toda probabilidad, suscitó el interés de Lorca : a propósito de *Un perro andaluz*, el artículo en cuestión alude al cuadro de Dalí (probablemente conocido por Lorca) *La miel es más dulce que la sangre*, en el que, además de los objetos clave de la película, el burro podrido, se distingue claramente, en forma de frutero, la cabeza del poeta. Tantas coincidencias no deben plantear dudas a Lorca, que reconoce que el aludido es él. Y, suponemos, decide que ha llegado el momento de actuar, tomar la revalancha y aceptar el reto: producir algo inusitado, sorprendente y chocante para superar el último grito surrealista de sus amigos-enemigos. Y escribe el guión cinematográfico: *Viaje a la luna*.

---

<sup>27</sup> Federico GARCÍA LORCA, *Epistolario*, 660.

<sup>28</sup> GIBSON, op. cit., 70-74.

<sup>29</sup> Emilio Amero (1901-1976), pintor y director de cine mejicano y también GIBSON, op.cit., 71-73.

<sup>30</sup> GIBSON, op. cit., 71.

### **El guión: vinculaciones, paralelismos y análisis**

Por exagerada que parezca cabe la hipótesis que el motivo primordial fuera el arranque emocional exteriorizado en una descarga de acumuladas pérdidas, ofensas, humillaciones, ira, angustias, amarguras e impotencia. Las condiciones de escribirlo, el manuscrito con sus tachaduras violentas, correcciones apuradas y, ante todo, el contenido y el mensaje, y los paralelismos con *Un perro andaluz*, manifestados en algunos símbolos e imágenes, dejan pocas dudas acerca de esta interpretación de las intenciones del autor del *Viaje a la luna*. El análisis de paralelismos, coincidencias y, sobre todo, el tema de que tratan la película y el guión lo certifican. Otro motivo, no menos obvio, será el de explotar los límites de los recursos cinematográficos aplicados a un texto literario, lo que a su vez plantea la eterna pregunta de la relación-interacción-permeabilidad entre cine y literatura en la encrucijada de las artes. En el caso de Lorca, al hablar de la correlación entre cine y literatura, por ésta última nos referimos, además del guión metafórico-simbólico-emblemático lorquiano, a los poemas de *Poeta en Nueva York* y también a las piezas teatrales *El Público* y *Así que pasen cinco años*. Pero cabe destacar que en la combinación de géneros Lorca va aún más allá, porque a estos dos géneros añade un tercero: el dibujo. Los dibujos hechos por Lorca en Nueva York transmiten la misma atmósfera y preocupaciones que sus poemas: sería difícil separarlos unos de los otros. Los hombres, los arlequines, las bailarinas, la constancia de las figuras desdobladas, enmascaradas, disfrazadas que salen de uno y pasan al otro acompañadas de sus animales emblemáticos y en presencia de la nefasta luna en desesperada lucha por superar miedos, angustias, frustración y fracasos para encontrar el amor humano armónico y feliz que no existe.

Antes de entrar en los detalles del análisis del guión, conviene confrontar la película de Buñuel y el guión de Lorca para ver las dos respuestas diferentes dadas a la misma pregunta alrededor de la cual se construye ¿la historia? ¿la narración? en forma de secuencias cargadas de sentido simbólico.

La diferencia básica está en la respuesta dada a misma pregunta: las respuestas manifiestan dos actitudes diferentes ante la sexualidad. La tesis que se plantea en ambos casos es el proceso de maduración sexual del joven inexperto ante las dificultades exteriores que debe vencer, impuestas por la sociedad en forma de tabúes, o los obstáculos interiores, inherentes de la personalidad, como miedos, angustias, desorientación y búsqueda de la identidad sexual. En ambos casos se presentan las fases de esa búsqueda de soluciones y que llegan a dos conclusiones muy diferentes: en el caso de Buñuel, a una solución positiva; y en Lorca, el problema no tiene solución, el único remedio al alcance es la muerte, el final del viaje es la luna.

La otra diferencia fundamental entre *Un perro andaluz* y *Viaje a la luna* radica en el modo de acercarse al tema y escribir el guión. Es sabido que el guión de *Un perro andaluz* es fruto de la estrecha colaboración de Dalí y Buñuel, y que se llevó a

cabo de un modo aún más surrealista que la película misma,<sup>31</sup> en circunstancias limítrofes entre la razón y el inconsciente, la realidad, los recuerdos y objetos de la Residencia y las ideas que pensaban comunicar. Tanto con el guión como con la película compartían la idea de llevar a la pantalla el mundo del sueño, valiéndose del método psicoanalítico, muy de moda entonces, para presentar el proceso de la evolución de la personalidad. A pesar de ello, la narración de *Un perro andaluz* se reconstruye con relativa facilidad. Su protagonista es un joven solitario que lucha contra los instintos de una sexualidad reprimida, insatisfecha, producto de la rígida educación católica, que va en busca de la madurez y experiencia sexual y que, después de pasar por las fases de la pérdida de la inocencia, termina consolidando su personalidad masculina.

En cambio, el guión *Viaje a la luna* descarta la aventura de pasar por tierras del sueño y del subconsciente a la hora de escribirlo y en ningún momento pretende pasar la barrera de la razón. A lo largo de todo el *Viaje* se subraya la vinculación intencional con *El público*. Las metamorfosis/ disoluciones del guión y los cambios de identidad del Director y de los Hombres II. y III. son variantes para el mismo tema que llegan a la misma conclusión en ambos: todos los esfuerzos, búsquedas, cambios resultan inútiles e inevitablemente conducen a la muerte. A pesar de que el trauma de la búsqueda de identidad, problema central personal de Lorca, sea fácil de captar, leer la “historia”<sup>32</sup> del guión no es nada fácil, ya que al código simbólico lorquiano se le añade otro, el cinematográfico lorquiano. El punto de partida es idéntico al de la película: deseo de librarse de tabúes sexuales y miedos ante la sexualidad femenina. Sin embargo, en el caso del *Viaje a la luna* la pérdida de la inocencia no resulta un desahogo, sino desorientación y conduce a otras búsquedas que después de intentos cada vez más desesperados desembocan en la muerte.

¿Cuáles son pues los secretos de un guión que no deja de sorprender después de casi 80 años?

La primera impresión posterior a la lectura es la de haber presenciado una lucha telúrica y dramática contra fuerzas oscuras y superiores a la voluntad, en medio de un mundo hostil, lleno de asco y violencia. El lector está ante un espectáculo deprimente, este mundo no promete nada positivo, y puede captar con nitidez el mensaje trágico: el amor no existe, por mucho que uno se esfuerce todos los intentos fracasan, sólo queda la soledad de la muerte. Por lo menos para aquellos que no están dispuestos a vestir un disfraz como “el hombre de las venas muerto, sobre periódicos abandonados y arenques” (67)<sup>33</sup>. Aunque Lorca deja abierta otra salida posible: la actitud cínica del

---

<sup>31</sup> SÁNCHEZ VIDAL, op.cit., 188.

<sup>32</sup> Federico GARCÍA LORCA, *Viaje a la luna*, Edición e introducción de Marie LAFFRANQUE, Loubressac, Braad Editions, 1980.

<sup>33</sup> Los números entre paréntesis siempre se refieren a las secuencias del guión cuyas citas están tomadas de la última edición de Federico GARCÍA LORCA, *Obras completas II. Teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 1997.

muchacho con una bata blanca y guantes de goma y una muchacha vestida de negro, los que se burlan del muerto “pintan un bigote con tinta a una cabeza terrible de muerto” (sec. 69 – 71), pero esta segunda opción, sin duda, para él no es válida.

El guión explota al máximo las posibilidades que ofrece la película silente. Las letras, disoluciones, dobles exposiciones más una triple, los grandes planos, los cambios de negativo a positivo y de positivo a negativo, y los movimientos de la cámara transmiten una animación y un dinamismo extraordinarios.

Las letras / los letreros no necesitan mucha explicación: expresan el miedo ante la sexualidad femenina: “*Socorro socorro socorro* con doble exposición sobre un sexo de mujer con movimiento de arriba abajo” (5) palabras que vuelven a repetirse (14) y (15). “Letrero: *Viaje a la luna*” (30) de la habitación donde “Dos mujeres vestidas de negro lloran [...]” En las secuencias (33) y (34) sigue la pauta misoginista expresada esta vez con imágenes de repugnancia y asco asociadas al nombre de Helena:

“33

Doble exposición de la rana enorme sobre un fondo de orquídeas agitadas con furia.

Se van las orquídeas y aparece una enorme cabeza dibujada de mujer que vomita que cambia de negativo a positivo y de positivo a negativo rápidamente.

34

Una puerta se cierra violentamente y otra puerta y otra y otra sobre una doble exposición de las mujeres que suben y bajan los brazos.

Al cerrarse cada puerta saldrá un letrero que diga... *Elena, Helena, elhena, elHeNa*”

La instrucción “se disuelve en...” aparece en las secuencias siguientes: (7), (9), (12), (13), (15), (18), (27), (42), (44), (45), (48), (49), (50), (54), (56), (63), (66) de las cuales destacamos una sola, la (45) por ser una de las claves de todo el guión – tres diferentes actitudes ante la sexualidad: contemplación, crueldad hasta asesinato y felación / homosexualidad:

“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”.

Aunque no en forma de letreros pero las palabras *Elena elena elena elena* vuelven a salir (65) después de la imagen de la muchacha transformada en un busto de yeso, besado apasionadamente por el muchacho. Ésta se relaciona íntimamente con la secuencia parecida de *Un perro andaluz*, donde el joven, debido a la falta de contacto real, se conforma con la imaginación y un objeto tangible. Lorca va más allá: en la secuencia siguiente (66), concluye la aventura con la imagen “en que las palabras se disuelven sobre grifos que echa agua de manera violenta”, que en el contexto alude a la eyaculación.



Las dobles exposiciones tienen la función de acelerar el ritmo y aumentar la tensión, en las secuencias (5), (11), (13), (14), (24), (27), (33), (34), (36) y (49), de las que destacamos las (27), (28) y (29) por su fuerte carga sexual expresada con la abundante presencia de animales que llevan esta connotación: serpientes, cangrejos y sobre todo peces, símbolo fálico omnipresente en la obra lorquiana. Las acciones que se les asocian expresan una sexualidad agresiva y brutalidad que llevan a la agonía:

“27

Se disuelve el todo sobre una doble exposición de serpientes de mar del *aquárium*, y éstas en los cangrejos del mismo *aquárium* y éstos en otros peces con ritmo.

28

Un pez vivo sostenido en la mano de un gran plano [que lo aprieta] hasta que muere y avanza con la boquita abierta hasta cubrir el objetivo.

29

Dentro de la boquita del pez aparece un gran plano en el cual saltan, en agonía, dos peces.

Éstos se convierten en un caleidoscopio en el que cien peces saltan o laten agonía.”

Gran plano: en las secuencias (24), (26), (40), (58) y (71).

Triple exposición: en (37) y (48).

Granos gordos de sal para el relieve: en (42).

Cámara enfocando: en (43).

Las personas que figuran en el guión son pocas y en la mayoría de casos se trata de alter egos o versiones ligeramente retocadas de las de *El público* pero a pesar de esta correspondencia, no son portadores de información concreta. En el guión desfilan, por orden de aparición, los personajes siguientes: un hombre con una bata blanca y muchacho en traje de baño (23), (25), mujeres vestidas de negro (30), (31), (35), mujer enlutada (39), (40), (41), tres tipos con gabanes (45), el hombre de las venas (47), muchachos vestidos de esmoquin, la muchacha vestida de blanco y el arlequín (50), el hombre de las venas (51), la gente del bar (55), un negrito (56), muchacha y el arlequín (56), muchacho, muchacha (59), (61), muchacho con una bata blanca, muchacha vestida de negro (69).

Las acciones justifican la primera impresión de un texto lleno de escenas repugnantes, crueles y asquerosas, se describen acciones utilizando verbos que tienen como objetivo transmitir una sensación de violencia y agresividad: arranca los paños (2), piernas oscilan con gran rapidez (8), las manos que tiemblan (10), niño que llora (11), la mujer le da una paliza (11), la luna se corta (18), plano blanco sobre el cual se arrojan gotas de tinta (21), el hombre de la bata lo coge por el cuello (25), el otro grita (25), el hombre de la bata le tapa la boca (25), pez vivo sostenido por la mano de una persona, en un gran plano, que lo aprieta hasta que muere (28), sueltan en agonía dos peces (29), orquídeas agitadas con furia (33), mujer que vomita (33), una mujer enlutada cae de la escalera (39), narices echando sangre (41), cabeza de pájaro en gran plano a la cual se estruja el cuello (45), huyen por la calle (46), el hombre de las venas estruja la rana con los dedos (52), una cabeza que vomita (55), negrito que también

vomita (56), el muchacho muerde a la muchacha en el cuello y tira violentamente de sus cabellos (59), corta las cuerdas con unas tijeras (60), pone los dedos pulgares sobre los ojos como para hundirlos en ellos (61), echan agua de manera violenta (66).

De todo lo arriba expuesto se desprende que las imágenes chocantes provocan los instintos primarios y pretenden apelar a las emociones primitivas: violencia (2), susto (4), miedo (5) y (10), llanto y paliza (11), terror (14), (15), muerte (17), crueldad (18), agresividad (25), sexualidad agresiva que conduce al asesinato y agonía (28), llanto (30), repugnancia (32) y (33), muerte (38), luto (39), dolor (39), crueldad, asesinato (45), impotencia (50), pasividad, aniquilación (51), crueldad y asco (55), violencia (61), muerte (67) y (68). Ni un elemento positivo, a excepción del beso sensual (58) que por un momento parece disipar la pesadilla pero la ternura pronto se convierte en agresividad (61) y no queda más que la huella transformada del recuerdo (63) y (64). No hay esperanza.

La luna es uno de los símbolos más emblemáticos de Lorca. El hechizo del astro redondo se asocia con la atracción fatal femenina que seduce, destruye y lleva a la muerte. Por otra parte, simbolizar la sexualidad femenina supone para Lorca una terrible fuente de confusión, conflictos, terror, amenaza y frustración. Las imágenes y escenas cada vez más agresivas, violentas y desesperadas que culminan en *Poeta en Nueva York* y en el guión son una forma de exorcismo. La obsesión por la luna está presente en toda la obra lorquiana, desde el paisaje misterioso del *Poema del cante jondo* hasta sus últimos dramas. Dada la abundancia de los estudios dedicados a la simbología de Lorca aquí nos limitamos a hacer las referencias mínimas necesarias para comprobar la continuidad y la evolución de la luna lorquiana, enemiga, nefasta, causante o cómplice de la muerte o la muerte misma, apoyándonos en dos libros de poesía, uno anterior, *Primer Romancero Gitano (1924 – 1927)*, y otro, contemporáneo al guión: *Poeta en Nueva York (1929 – 1930)*.

Ya los primeros versos del primer romance del ciclo, *Romance de la luna*<sup>34</sup> sitúan al lector en un misterioso pasaje nocturno en el que el primer personaje que aparece es precisamente la luna, con la imagen de una mujer seductora que ejerce una fascinación fatal sobre el niño:

“En el aire conmovido  
mueve la luna sus brazos  
y enseña, lúbrica y pura,  
Sus senos de duro estaño [...]”

El niño no puede resistirse a la tentación de seguir a la luna, atracción fatal que le lleva a la muerte. El niño ahogado inicia el ciclo para otros personajes con un fin no menos trágico, igualmente víctimas de la luna. Aún sin provocar directamente la muerte de la gitana del *Romance sonámbulo*<sup>35</sup>, la luna es cómplice del suicidio por sugerírselo en las largas noches solitarias, de espera llena de angustia por sus seres

---

<sup>34</sup> Ibidem, 415.

<sup>35</sup> Ibidem, 420-422.

queridos. El gitano del *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*<sup>36</sup>, por gitano y garboso que sea, tampoco puede evitar su destino, porque lleva el sello de la muerte por ser “moreno de verde luna”. La luz de los faroles se transforma en brillo de navajas para el *Muerto de amor*<sup>37</sup> en altas horas de la noche “ajo de agónica plata la luna menguante” que proyecta la muerte del gitano a mano de sus rivales. Igualmente, en el *Romance del emplazado*<sup>38</sup> el protagonista es consciente de su destino: “mis ojos miran un norte de metales y peñascos” rodeado por las imágenes amenazantes del paisaje nocturno de “los muchachos que se bañan en las lunas”. Y ¿cómo se va a ejecutar el pogrom de los gitanos del *Romance de la Guardia Civil Española*<sup>39</sup> si no con la ayuda de la luna en una

“Noche que noche nochera”,

en la noche platinoche noche, que noche nochera”?

El terror de los gitanos atacados debido a la inclemencia y brutalidad de los guardias es de tal magnitud que hasta la luna se estremece “la media luna, soñaba un éxtasis de cigüeña”.

El último en la lista de los ahogados provocados o asistidos por la luna es Don Pedro de la *Burla de don Pedro a caballo*<sup>40</sup>. Este “romance con lagunas” es posiblemente el más misterioso y el que admite más lecturas, la única información inequívoca es que el protagonista muere ahogado y a la luz lunar:

“Bajo el agua

siguen las palabras.

Sobre el agua

una luna redonda

se baña.”

El romance que concluye el ciclo, *Thamar y Amnón*<sup>41</sup>, está situado en la época del Antiguo Testamento, y es significativo por dos referencias al guión *Viaje a la luna*. Como en el primer romance del ciclo, en éste también la luna actúa de seductora y cómplice para Amnón, pero esta vez el objeto de seducción no es ella sino la Thamar, hermana de Amnón. La luna es sólo la mediadora del incesto:

“Amnón estaba mirando

la luna redonda y baja,

y vio en la luna los pechos

durísimos de su hermana”.

---

<sup>36</sup> Ibidem, 434-437.

<sup>37</sup> Ibidem, 437-439.

<sup>38</sup> Ibidem, 439-441.

<sup>39</sup> Ibidem, 441-451.

<sup>40</sup> Ibidem, 449-451.

<sup>41</sup> Ibidem, 451-454.

Los dos últimos versos

“David con unas tijeras  
cortó las cuerdas del arpa”

son casi idénticas a la secuencia (59) del guión: “Aperece una guitarra y una mano rápidamente corta las cuerdas con unas tijeras”, lo que es un ejemplo más de la íntima correlación de géneros, ideas y conceptos lorquianos.

En el ciclo de *Poeta en Nueva York* la luna sigue con sus connotaciones negativas pero situada en otro entorno: la metrópoli americana, ambiente hostil e inhumano, desconcertante hasta para la luna,

“una luna incomprensible que iluminaba por los rincones  
los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas.”

“*Fábula y rueda de los tres amigos*”<sup>42</sup> ofrece claves importantes. Por una parte, dos de los amigos, Enrique y Lorenzo, pueden identificarse con las figuras de *El público*, y Emilio, a su vez, con Emilio Aladrén, ex novio de Lorca. Por otra parte, en la secuencia (44) del guión aparecen estos mismos hombres expresando tres actitudes diferentes ante la sexualidad. También en un punto del poema la luna se sitúa en un contexto sexual:

“...palomares donde la luna se pone plana bajo el gallo”

para seguir con un asesinato:

“...yo había matado la quinta luna”

y termina con la salvación de la sexta luna y la alusión al mar y a los ahogados. En *Tu infancia en Menton*<sup>43</sup> luna y muerto se mencionan juntos:

“.....y paño roto  
que quitó la luna de la sien del muerto”.

En *Norma y paraíso de los negros*<sup>44</sup>

“la mentirosa luna de los polos”

se relaciona con el “amiante” de la luna de la *Oda al rey de Harlem*<sup>45</sup> y la *Danza de la muerte*<sup>46</sup>, donde

“yo estaba en la terraza luchando con la luna”

pasando por el titulado *Iglesia abandonada*<sup>47</sup> que, sin mencionar la palabra luna, forma un ciclo con los anteriores en el que expresa su profunda simpatía por los negros y donde la luna tiene papel pasivo, neutral, cumpliendo más bien el papel de testigo de los crímenes y humillaciones.

En el resto de los poemas la luna vuelve a recobrar su faceta negativa: ya los títulos mismos muestran las imágenes inhumanas y repugnantes de un mundo donde se ha perdido la comunicación y en el que los individuos existen sólo como partes de la

---

<sup>42</sup> Ibidem, 513-515.

<sup>43</sup> Ibidem, 515-516.

<sup>44</sup> Ibidem, 517-518.

<sup>45</sup> Ibidem, 518-522.

<sup>46</sup> Ibidem, 524-527.

<sup>47</sup> Ibidem, 522-523.

multitud, del paisaje, del panorama. Perspectiva desoladora, fúnebre sin compasión ni redención. Como la del *Viaje a la luna*. En *Paisaje de la multitud que vomita*<sup>48</sup> y *Paisaje de la multitud que orina*<sup>49</sup> la luna aparece en compañía de personas reales: mujer y niñas, en el primero; y policías, en el segundo; mientras en la *Ciudad sin sueño*<sup>50</sup>, *Panorama ciego de Nueva York*<sup>51</sup> y *Nacimiento de Cristo*<sup>52</sup> no tiene un papel específico, sólo se menciona porque forma parte del universo deprimente de la ciudad de la insomnia, angustia y ceguera. El *Poema doble del lago Edem*<sup>53</sup> es uno de los poemas clave del libro. Este poema es una confesión de su actitud ante la vida pero sobre todo un grito, un desahogo: “quiero mi libertad, mi amor humano”. Reclama – como los personajes de “*El público*” – el derecho a elegir libremente el tipo y el objeto del amor y acabar con la necesidad de ocultarse bajo máscaras y disfraces, sufrir cambios y desdoblamientos como tantos personajes lorquianos en poesías, dibujos, drama y guión:

“En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe la luna de castigo”

En el *Nocturno del hueco*<sup>54</sup>, *Ruina*<sup>55</sup> la presencia de la luna es accidental mientras que en “*Luna y panorama de los insectos*”<sup>56</sup> continúa la idea expresada en el *Poema doble del lago Edem* (subtitulado como poema de amor), es decir, hablando con la misma claridad del rechazo de la sexualidad femenina, repetido tres veces:

“Y la luna.

¡La luna!

Pero no la luna”

El pánico ante la sexualidad femenina sigue en la *Oda a Walt Whitman*<sup>57</sup> con la imagen de una luna sádica:

“...maricas en coches y terrazas

mientras la luna los azota por las esquinas del terror”.

El *Vals en las ramas*<sup>58</sup>, además de dibujar un estado más sosegado expresado por la combinación de los dos sexos. “Por la luna nadaba un pez” también alude a la sexualidad femenina y masculina, expresada por los números uno, dos y tres, aspecto que quedará definido más explícitamente en el *Pequeño poema infinito*<sup>59</sup>, la clave

---

<sup>48</sup> Ibidem, 527-528.

<sup>49</sup> Ibidem, 528-530.

<sup>50</sup> Ibidem, 532-533.

<sup>51</sup> Ibidem, 533-535.

<sup>52</sup> Ibidem, 535-536.

<sup>53</sup> Ibidem, 537-538.

<sup>54</sup> Ibidem, 547-549.

<sup>55</sup> Ibidem, 551-552.

<sup>56</sup> Ibidem, 552-554.

<sup>57</sup> Ibidem, 563-567.

<sup>58</sup> Ibidem, 570-571.

<sup>59</sup> Ibidem, 578-579.

principal para la comprensión del guión y, por medio del guión, del trauma central de su vida y por tanto, de toda la obra lorquiana:

“Pequeño poema infinito  
Para Luis Cardoza y Aragón<sup>60</sup>  
Equivocar el camino  
es llegar a la nieve  
y llegar a la nieve  
es paecer durante veinte siglos las hierbas de los cementerios  
Equivocar el camino  
es llegar a la mujer  
la mujer que no teme la luz,  
la mujer que mata dos gallos en un segundo,  
la luz que no teme a los gallos  
y los gallos que no saben cantar sobre la nieve.  
Pero si la nieve se equivoca de corazón  
puede llegar el viento Austro  
y como el aire no hace caso de los gemidos  
tendremos que paecer otra vez las hierbas de los cementerios.

Yo vi dolorosas espigas de cera  
que enterraban un paisaje de volcanes  
y vi dos niños locos  
que empujaban llorando las pupilas de un asesino.  
Pero el dos no ha sido nunca un número  
porque es una angustia y su sombra,  
porque es la guitarra donde el amor se desespera,  
porque es la demostración de otro infinito que no es suyo  
y es las murallas del muerto  
y el castigo de la nueva resurrección sin finales.  
Los muertos odian el número dos,  
pero el número dos adormece a las mujeres  
y como la mujer teme la luz  
la luz tiembla delante de los gallos  
y los gallos solo saben volar sobre la nieve,  
tendremos que paecer sin descanso las hierbas de los cementerios.”

---

<sup>60</sup> Luis Cardoza y Aragón (1901-1992), poeta, ensayista y diplomático guatemalteco.