

Análisis de las relaciones temáticas entre las obras de Federico García Lorca: *Viaje a la luna* y *El público*

Pilar Nicolás Martínez
Universidade do Porto

Y cada una de las artes maneja un aparato proyector que aleja las cosas y las transfigura. En su pantalla mágica las contemplamos desterradas, inquilinas de un astro inabordable y absolutamente lejanas.
Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*.

En la luna están siempre en plena sesión de cinematográfico público [...] De la luna nos ha venido a nosotros eso del cinematógrafo.
Ramón Gómez de la Serna.

La extensa y sugestiva bibliografía creada en torno a la obra de Federico García Lorca nos planteaba dudas sobre la pertinencia de un nuevo artículo al respecto dado el poco margen que existe para nuevas aportaciones. Sin embargo la riqueza y complejidad creativa del autor impulsa, una y otra vez, a adentrarse entre los resquicios y relaciones que tanto su apasionante obra como su época nos presentan. Así, sin poder sustraernos a esta última inclinación y por acercarnos y aprender de la primera, nos planteamos un estudio comparativo entre dos obras de García Lorca pertenecientes a géneros creativos diferentes: el guión cinematográfico *Viaje a la luna*¹ y la obra teatral *El público*².

Ambas obras fueron escritas durante la temporada en la que Federico García Lorca vivió en Norteamérica y Cuba entre 1929 y 1930³. La presencia de Nueva York, la gran metrópoli arquetipo de modernidad y vanguardia, mezcla de razas y parangón del incipiente capitalismo deshuma-

1 Para el estudio seguimos la edición Federico GARCÍA LORCA, *Obras Completas* (ed. Miguel García Posada), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997, t. II, 267-278.

2 Igualmente las citas de la pieza teatral están tomadas de *Obras Completas*, t. II, 281-327.

3 En nota al estudio introductorio de la edición de *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1990, 63, M^a Clementa Millán indica el itinerario y las fechas de este viaje: «Lorca llega a Nueva York el 26 de junio de 1929, instalándose en la Universidad de Columbia. Allí permanece hasta su salida al campo de Vermont en agosto de ese año, y a las montañas de Catskill, a finales de este mes o principios de septiembre. Vuelve a la ciudad en otoño, donde estará hasta su viaje a Cuba, iniciado el 7 de marzo de 1930, para desembarcar en Cádiz a principios de julio de este mismo año».

nizado, condicionó decididamente la obra del poeta en este periodo. Será éste un viaje decisivo para el escritor, teniendo en cuenta que hasta el momento no había salido de España, al que podemos imaginar abatido y confuso, en aquel entorno diametralmente opuesto al de su provinciana Granada.

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas⁴.

El viaje iniciático de García Lorca a la luna neoyorquina.

¿Y si estuviésemos equivocados? ¿Y si la Tierra fuese la Luna y la Luna la Tierra?⁵

García Lorca toma el barco hacia la ciudad norteamericana en junio de 1929, con el amigo de la familia y futuro diputado socialista durante la Segunda República: Fernando de los Ríos. Se marcha con la disculpa de seguir un curso de inglés e impartir varias conferencias pero con un verdadero motivo: salir de España, del claustrofóbico ambiente en el que el aparentemente siempre jovial Federico está inmerso.

Durante este último año Lorca se encuentra en una de sus épocas más desesperanzadas: sus padres lo presionan para que desempeñe un trabajo más estable –puesto que todavía no ha triunfado económicamente como escritor–, pasa por una triste crisis sentimental debida, con probabilidad, al desengaño amoroso sufrido con el escultor Emilio Aladrén y le asaltan dudas estéticas e inseguridades artísticas motivadas por las duras críticas que dos de sus compañeros de la Residencia de Estudiantes, Luis Buñuel y Salvador Dalí⁶, han realizado a su última obra publicada⁷ aunque escrita casi cuatro años antes⁸: *Romancero gitano*. Por todo ello, cuando embarca en Southampton el escritor sobrelleva un desolado sentimiento de incompreensión tanto artística como personal que se reflejará con profusión en los textos y dibujos de esta época.

Viaje a la luna, *Poeta en Nueva York* y *El público* son las obras con las que pasado un año Lorca regresará a España. Las tres se caracterizan por un acercamiento artístico al movimiento surrealista. Federico, por medio de sus conocidos catalanes de la revista *L'Amic de les Arts* –sobre todo el crítico de arte Sebastià Gasch y la influencia de su querido amigo Dalí–, ha tomado contacto y conoce de primera mano las nuevas corrientes pictóricas y literarias europeas, incluso ha expuesto sus dibujos en la prestigiosa y rompedora galería barcelonesa *Dalmau*⁹. No llega al

4 «La aurora», en Federico GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York*, en *Obras completas*, t. I, 536.

5 Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías* (ed. Rodolfo Cardona), Madrid, Cátedra, 1997, 132.

6 En una carta que envió Salvador Dalí en septiembre de 1928 a Federico García Lorca le decía a propósito de *Romancero gitano*: «Tu poesía actual cae de lleno dentro de la tradicional, en ella advierto la sustancia poética más gorda que ha existido: ¡pero! [...] incapaz de emocionarnos ya ni de satisfacer nuestros deseos actuales. Tu poesía está ligada de pies y brazos a la poesía vieja. Tú quizá crearás atrevidas ciertas imágenes, o encontrarás una dosis crecida de irracionalidad en tus cosas, pero yo puedo decirte que tu poesía se mueve dentro de la ilustración de los lugares comunes más estereotipados y más conformistas.» En *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca [1925-1936]* (presentación, notas y cronología de Rafael Santos Torroella), *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, nº 27-28, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978, 89.

7 «En el verano de 1928 se publica por fin el *Romancero gitano*, varios de cuyos poemas se han dado a conocer ya en revistas. El éxito es inmediato, arrollador.», Ian GIBSON, *García Lorca. Biografía esencial*, Península, Barcelona, 1998, 49.

8 «En realidad, cuando se publica el *Romancero gitano*, Lorca está ya en otra línea muy diferente y está cansado del tema *gitano*.» Ian GIBSON, *García Lorca...*, 51.

surrealismo, pues, durante su viaje sino que todo su ambiente cultural anterior fue abono decisivo para amoldar las jóvenes tendencias artísticas a su estilo.

De todos modos, como bien señala M^a Clementa Millán¹⁰ en su estudio introductorio a *El público*, no se puede afirmar que Lorca se vinculase plenamente a esta corriente vanguardista si se compara este periodo del autor con las producciones automáticas realizadas durante estos años por artistas plásticos y escritores franceses. De hecho nunca llegará a adoptar las estrictas posturas estético-militantes de otros colegas como Luis Buñuel, aunque destaca la agudeza de Lorca para destilar de cada movimiento que le interesa lo que él considera amoldable a su forma y fondo. Esta nueva influencia se adapta a su obra anterior como una pieza más de un singular puzzle cuya imagen general ofrece una sola exposición; tal y como Ruiz Ramón aprecia: «El universo dramático de Lorca, como totalidad y en cada una de sus piezas, está estructurado sobre una sola situación básica, resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que [...] podemos designar principio de autoridad y principio de libertad»¹¹.

En este grupo de obras Lorca se plantea una renovación estética, manteniendo la sustancia de sus tramas anteriores si bien adoptando un tono más autobiográfico. A pesar de la pretendida cerrazón formal, los argumentos abordan de forma abierta la cuestión que le preocupaba íntimamente: su necesidad de vivir el amor y el deseo en libertad sin censuras ni barreras sociales. El marcado tono angustiado, unido a las crípticas imágenes poéticas de estos textos suele desanimar a los lectores que sólo extrajeron del *Romancero gitano* la parte más rítmica y folclórica del poemario.

Dos obras, dos lenguajes.

Luna: cinematógrafo con películas viejas¹².

Antes de iniciar el estudio comparativo apuntaremos con brevedad hacia las diferencias conceptuales existentes entre ambas obras, teniendo en cuenta los distintos lenguajes creativos a los que se adscribe cada una. Para ello parece necesario partir de lo que al respecto puntualiza Antonio Monegal:

Un guión no pasa de ser un elemento más en el complejo proceso de realización de una película, y su lectura no nos da más que una remota idea de lo que podría ser el resultado sobre la pantalla. Hay consideraciones de ritmo, de composición, infinitas variantes posibles al trasladar la palabra escrita a la imagen en movimiento, que el guión no puede reproducir con fidelidad. No se trata de un proceso de traducción, sino de una nueva elección de operaciones significativas en otro sistema semiótico¹³.

9 Mario Hernández, en su introducción a la edición de los dibujos de Lorca, la exposición presenta el programa de se inauguró el 25 de junio de 1927 hasta su clausura el 2 de julio de 1927. La invitación indicaba «Joseph Dalmau, Salvador Dalí, J. V. Foix, Joseph Carbonell, M. A. Cassanyes, Lluís Góngora, R. Sainz de la Maza, Lluís Montanyà, Rafael Barradas, J. Gutiérrez Gili, Sebastià Gasch, us inviten a visitar l'exposició de dibuixos de Federico García Lorca». Nota extraída de: Mario HERNÁNDEZ, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress-Grupo Tabacalera/ Fundación Federico García Lorca, 1990, 21.

10 «Si comparamos *El público* con el teatro superrealista francés veremos que no son demasiadas las características fundamentales de este movimiento que le han afectado, ya que no hay mucho en esta obra de onírico o subconsciente, y menos del humor o la ironía que señalábamos en las creaciones teatrales de este grupo.», en GARCÍA LORCA, *El público* (ed. M^a Clementa Millán), Madrid, Cátedra, 1998, 81.

11 Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, 177.

12 GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías*, 208.

13 F. GARCÍA LORCA, *Viaje a la luna* (ed., introd. y notas de Antonio Monegal), Valencia, Pre-Textos, 1994, 12.

Viaje a la luna se trata de un guión cinematográfico dividido, matiza Román Gubern, «en setenta y dos secciones o apartados, aunque sin que cada uno equivalga a un plano, ni tampoco a una escena»¹⁴. Su argumento principal es el terror instintivo al sexo femenino, asociado a la palabra «Socorro», y la intolerancia de la sociedad, exteriorizada mediante repugnancia física y situaciones violentas, ante otro tipo de manifestaciones amorosas o sexuales. Lorca, cuya complejidad plástica es notable y no duda en hacer uso de cualquier forma artística para pronunciarse¹⁵, se adapta al nuevo medio sabiendo que lo importante en un guión de cine mudo es lograr transmitir mediante imágenes con nervio su desasosegante sentimiento vital. Por esta razón no se detiene en pulir su escritura –puesto que el guión no es más que una mera herramienta– y sí se centra en lograr una simbología precisa, acorde con sus intenciones y en la línea formal del cine poético de autores como Jean Epstein o las nuevas producciones cinematográficas vanguardistas, teniendo (como más adelante señalaremos) presente el guión de *Un chien andalou* de Salvador Dalí y Luis Buñuel¹⁶.

Al leer *Viaje a la luna* observamos que Lorca pensaba conferir un ritmo vertiginoso –que se aprecia de forma acentuada hasta el apartado 45– a la cinta que iba a rodar con el artista mexicano Emilio Amero. Muestra son las secciones siguientes en las que aparece con insistencia la impresión de celeridad:

- [3] pies grandes corren rápidamente,
- [5] movimiento de arriba abajo,
- [7] movimiento de tic-tac,
- [8] seis piernas oscilan con gran rapidez,
- [9] y [10] manos que tiemblan,
- [12] el pasillo largo [...] que la máquina recorre con rapidez,
- [14] caída rápida por la montaña rusa,
- [18] y abre y cierra los ojos,
- [21] cuadros rápidos y bien ritmados,
- [27] otros peces con ritmo,
- [29] cien peces saltan o laten en agonía,
- [33] cambia de negativo a positivo y de positivo a negativo rápidamente,
- [34] una puerta se cierra violentamente y otra puerta y otra y otra,
- [36] la cámara baja con gran ritmo acelerado,
- [37] subir y bajar escaleras,
- [43] la cámara desde abajo enfoca y sube la escalera.

Se aprecia cómo Lorca tiene en mente la continua exposición de planos encadenados, por la repetición de motivos y efectos de montaje, en consonancia con el estilo propuesto por las teorías cinematográficas soviéticas. Aunque, en general, el guión lorquiano nos trae ecos técnicos e incluso visuales¹⁷ de *El acorazado Potemkin* (1925), no es probable que el autor viese en estas fechas la

14 Román GUBERN, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, 449.

15 En la conferencia-recital *Poeta* (repetida por Federico entre 1932 y 1935) sobre el poemario gestado, en su mayoría, en Nueva York nos dice: «Tendrá trescientas páginas, o algo más [...] Llevará ilustraciones fotográficas y cinematográficas [...]». Lo visual como añadidura a su obra escrita se aprecia tanto en la preocupación de Lorca por la puesta en escena de sus obras teatrales (por ejemplo, *Mariana Pineda* con decorados de Salvador Dalí), como en la consideración de sus dibujos como complemento fundamental al resto de su obra. No parece extraño, entonces, el interés del poeta por el cinematógrafo o la fotografía como otros medios de expresión.

16 Cinta estrenada en París el 6 de junio de 1929 en el *Studio des Ursulines*. GUBERN, *Proyector de luna*, 323.

17 Es difícil no recordar las imágenes encadenadas de la escalera de Odessa al leer en *Viaje a la luna*: «Una mujer enlutada se cae por la escalera» (sección 39, 273) o el verso: «Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda» del poema «Ciudad sin sueño» perteneciente a *Poeta en Nueva York*, en *Obras Completas*, t.1, 532.

mítica película de Sergei M. Eisenstein que, como describe Gubern, «galvanizó a los surrealistas»¹⁸ en su estreno en París en 1926 (donde sí la vio Luis Buñuel), puesto que en España no se exhibió hasta noviembre de 1930 en Barcelona y durante la vigésima primera sesión del Cineclub Español en Madrid en mayo de 1931 con improvisada manifestación revolucionaria incluida¹⁹.

Lo indudable es que Lorca a pesar del entusiasmo que muestra en cartas a su familia ante el reciente cine sonoro visto en Nueva York –recordemos que la primera película sonora fue *The Jazz Singer* de 1927– integra plenamente su guión en la tradición del mudo. Al respecto Román Gubern explica: «[...] su *Viaje a la luna* resultaría todavía fiel a la estética del cine mudo, con sus planos ideogramáticos y su recurso a los rótulos y palabras escritas»²⁰ y cierto es que aparecen abundantes letreros como: [15] «Socorro Socorro», [21] «No es por aquí» o [30] «Viaje a la luna».

Asimismo, se presentan en el texto con obsesiva insistencia aclaraciones del tipo:

- [10] doble exposición de un niño que llora,
- [11] doble exposición de una mujer,
- [13] doble exposición de peces,
- [14] doble exposición de letras de Socorro,
- [24] doble exposición de un pez,
- [27] doble exposición de serpientes de mar.

Éstas junto con la reiteración «se disuelve sobre...» o la matización «gran plano de...» definen la mirada fílmica del poeta, muy en conexión con lo que los intelectuales –contemporáneos a Lorca– veían como innovaciones creativas que la técnica cinematográfica aportaba al arte. Si no supiésemos que el siguiente fragmento del artículo de Guillermo de Torre «Un arte que tiene nuestra edad» es de 1930 y el guión lorquiano se fecha con anterioridad, supondríamos que Federico lo tuvo muy presente a la hora de redactar su obra o, más bien, confirma una misma percepción y concepción general acerca de las novedosas aportaciones del cinematógrafo:

[...] El cinema posee aún otros elementos expresivos muy peculiares capaces de producir el simultaneísmo visual, tales como son las reimpresiones y superimpresiones, flujos y desvanecidos: aludo a esos trozos en los cuales aparecen las imágenes superpuestas o desdobladas en otras, y bañado el conjunto en una atmósfera nebulosa que suscita una impresión misteriosa, musical o poética²¹.

Con respecto a *El público*, *Viaje a la luna* no traza la penetrante reflexión que Lorca aborda en la pieza teatral sobre la manifestación artística: en aquella presenta como un deber ético la necesidad de enfrentarse a la verdad en escena para conseguir educar a la sociedad desde el arte²². De cualquier modo, creemos advertir en *Viaje a la luna* un esbozo sobre el fenómeno inconsciente de la inspiración artística. Así, entre las secciones 16 y 21 el autor parece vincular su turbación personal y sexual al desahogo que le produce el poder expresarse por medio de la escritura.

Lorca escribe «un gusano de seda sobre una hoja en fondo blanco»²³, hoja que puede interpretarse como el folio vacío al que se enfrenta el escritor, mientras que el gusano de seda, cuya

18 GUBERN, *Proyector de luna*, 260.

19 GUBERN, *Proyector de luna*, 375-377.

20 GUBERN, *Proyector de luna*, 451.

21 Guillermo de TORRE, «Un arte que tiene nuestra edad», *Litoral*, nº 235 (2003), 77-79. Cita localizada en la página 77.

22 Lorca, consecuente con sus ideales, se esforzará en llevarlos a cabo en un futuro cercano embarcándose en el bello proyecto de La Barraca.

23 GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, sección 16, 269.

característica es convertirse en futura mariposa²⁴, se entendería como un remedo de la palabra poética. En el siguiente apartado –17– el gusano de seda realiza su metamorfosis hacia una cabeza muerta que se relaciona con la incapacidad creativa y junto a esta transmutación la fantasía del poeta le conduce hacia un cielo con luna, esta última símbolo de muerte o esterilidad en gran parte de la obra lorquiana. La evocadora imagen en la que la luna se corta –sección 18– produce los vómitos que en numerosos ejemplos del guión²⁵ están asociados a la repugnancia que la gente siente hacia la heterodoxia en los hábitos o, en este caso, al rechazo irrespetuoso ante cualquier tipo de novedad artística, bien sea la que él propone o la que plasmaron sus, hasta hace poco, amigos en *El perro andaluz*. En las secciones 19 y 20 dos niños aparecen cantando con las cabezas manchadas, precisamente, de tinta que se funde sobre un plano en blanco salpicado, otra vez, de gotas de tinta, para finalizar con el letrero «No es por ahí» que en consecuencia parece lógico entender como un aviso en el que se apunta a que el camino literario escogido no es el adecuado e indica la necesidad de buscar un estilo diferente.

Pero el tema principal en el que se centra *Viaje a la luna* y que comparte con *El público* es también de carácter revelador: la necesidad de ser libre, despojándose de máscaras y disfraces, para lograr alcanzar el verdadero amor ajeno a tabúes y culpabilidades. Ahora que, mientras *El público* es un análisis más profundo sobre los dos temas que tanto preocupaban al poeta –la libertad en la creación y la libertad en el amor–, *Viaje a la luna* muestra la cara más agónica de este último conflicto, plasmada en el conflicto sexual, 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» que, en verdad, no difiere mucho de la rebelión intransigente del público que da muerte «al joven Julieta».

Recurrencias temáticas en *Viaje a la luna* y *El público*.

I. Dos vertientes de Nueva York: espacio escénico de pesadilla y modelo de modernidad.

Al inventarse el cine, las nubes paradas en las fotografías comenzaron a andar²⁶.

La inmensa urbe ajena, indiferente y brutal, «amenazada por un gentío de trajes sin cabeza»²⁷, estremeció –como ya apuntamos– al poeta. Por ello con frecuencia se presenta como el lugar en donde se asiste a episodios apocalípticos como el del muchacho colgado de sus propias vísceras que aparece en dos ocasiones en *El público*:

Director. [...] en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos. (Cuadro I, 285)

Director. Si burlamos la máscara, ésta nos colgará de un árbol como al muchacho de América. (Cuadro III, 305)

²⁴ La mariposa vinculada a la creación o al creador poético aparece en dos de los versos de la «Oda a Walt Whitman», incluida en *Poeta en Nueva York*, en los que leemos: «Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman, / he dejado de ver tu barba llena de mariposas». Versos acompañados de una fotografía del poeta norteamericano con un montaje en el que la barba blanca se enlaza con seis mariposas. Esta fotografía puede verse en la página 218 de la edición de Cátedra de *Poeta en Nueva York*.

²⁵ Véase: «Aparece una cabeza que vomita. Y en seguida toda la gente del bar que vomita», LORCA, *Viaje a la luna*, en *Obras Completas*, sección 55, 275.

²⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías*, 137.

²⁷ «El rey de Harlem» LORCA, *Poeta en Nueva York*, en *Obras completas*, 522.

O las descripciones del paisaje metálico y áspero de la ciudad, sobre todo visible en el poemario, donde se lee:

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
 porque allí no hay mañana ni esperanza posible [...]
 Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
 como recién salidas de un naufragio de sangre²⁸.

En cambio en *Viaje a la luna* la imagen neoyorquina está asociada con la velocidad y la modernidad de la ciudad de las máquinas. Ascensores, trenes, cámaras cinematográficas o montañas rusas aparecen como muestra del lujo y dinamismo de la sociedad industrializada.

Se disuelve sobre un cruce en triple exposición de trenes rápidos. (Sección 48, 274)
 Vista de Broadway de noche con movimiento de tic-tac. (Sección 7, 268)
 Se disuelve sobre un ascensor donde un negrito vomita. (Sección 56, 275)
 Caída rápida por una montaña rusa en color azul con doble exposición de letras de Socorro Socorro. (Sección 14, 269)

Las grandes metrópolis con su ritmo acelerado y los novedosos artilugios mecánicos cautivaron en pleno a los vanguardistas. Muy en la línea del espíritu de su época Guillermo de Torre prefería en la Residencia de Estudiantes –según cuenta Salvador Dalí– la siguiente divertidísima diatriba al oír recitar un verso de Verlaine:

¡Indignos hijos del año 1923! ¿De qué os sirve haber nacido bajo las alas de los aviones? ¡Y todavía os atrevéis a llamaros gente de vanguardia y no sabéis que los motores de combustión suenan mejor que los endecasílabos!
 ¡Me marcho inmediatamente [...] porque mi sensibilidad no me permite quedarme quieto! [...] Las tertulias de vanguardia deben tener una cualidad dinámica, sólo tienen sentido si están unidas a la velocidad; [...] voy a hacer averiguaciones para adquirir un autobús para nuestras reuniones²⁹.

No es raro, pues, que Lorca use este tipo de estampas para crear la atmósfera de su guión cinematográfico. De hecho fue el cinema «un arte que tiene nuestra edad», según tituló el propio Guillermo de Torre a su artículo de 1930 ya mencionado.

La diversidad racial y sus diferentes manifestaciones culturales como el jazz –modelo, también, de música novísima– se incorporan, igualmente, a la nueva imaginería del escritor.

Los trenes se disuelven sobre una doble exposición de teclados de pianos y manos tocando. (Sección 49, 274)

Pero, a su vez, es sensible a la deshumanización y soledad que conlleva una sociedad en exceso mecanizada³⁰, por lo que podemos leer en *El público*:

Hombre 1º. Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerás ya nunca. (Cuadro IV, 318)

Con la llegada de la industrialización los negros –protagonistas de *Poeta en Nueva York*– continúan formando parte de la marginalidad, en su ancestral condición de esclavos del hombre rico. Serán ellos los desheredados sociales que sustituyan a los gitanos como colectividad excluida y pobre en la reciente producción lorquiana.

²⁸ «La aurora» LORCA, *Poeta en Nueva York*, en *Obras completas*, 536.

²⁹ GIBSON, *García Lorca*, 104.

³⁰ Destacados intelectuales y artistas de la época consideraron las consecuencias de este cambio económico que relegaba a los obreros a ser parte de la maquinaria. Sólo por señalar dos ejemplos y puesto que el cine es parte del tema que nos ocupa, sería interesante rastrear las conexiones entre la visión neoyorquina de Lorca y películas como *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang o *Tiempos Modernos* (1936) de Charles Chaplin.

II. El disfraz y la máscara como recurso dramático contrapuesto al desnudo como verdad.

La luna se pone distintas caretas cada noche, desde careta de diablo a careta de gendarme³¹.

Desde el comienzo de la producción lorquiana, no sólo teatral, es frecuente el motivo del traje de carnaval o la careta como figuras simbólicas. Pero aunque éste sea un elemento habitual en su ingeniería la repetición es tal en *El público* que M^a Clementa Millán –en su citado estudio– afirma:

Lorca une estructuralmente en esta obra los dos temas fundamentales que la componen: su consideración sobre el teatro, y su propio conflicto interior. De esta forma, los términos teatrales que en ella aparecen, trajes, máscaras, representación, tienen siempre un doble significado, el puramente teatral, y el que lo relaciona con su mundo personal³².

Se sabe de la fascinación, tanto de Lorca como de sus compañeros de la Residencia de Estudiantes, por los disfraces³³. Las figuras de payasos y arlequines muestran una doble vertiente, por un lado el hecho teatral como tal, como personajes propios del espectáculo, y por el otro la posibilidad de parapetar detrás de un antifaz el yo más íntimo del autor. En verdad, se trataría de un juego de cambio de personalidad, jugar a aparentar ser otro o mostrar con disimulo cómo es uno mismo en realidad. Ya Antonio Machado dijo en boca de Juan de Mairena: «Porque lo esencial carnalesco no es ponerse careta, sino quitarse la cara. Y no hay nadie tan bien avenido con la suya que no aspire a estrenar otra alguna vez»³⁴.

Lorca es descrito por la mayoría de los que lo conocieron como un hombre alegre y festivo pero esa imagen se contrapone en distintas ocasiones con la cara turbada y desolada que muestra en su obra o en cartas dirigidas a sus mejores amigos. De ahí que el payaso, el pierrot o el arlequín constituyan una constante en su creación por el carácter entre melancólico y bufonesco que transmiten. Siguiendo el análisis de Mario Hernández:

Para Lorca esos rostros de fingida alegría le sirven para simbolizar la mezcla de lo trágico y lo riente en la vida humana y en su propio mundo artístico [...] constituyéndose en dobles o correlatos de su propia personalidad³⁵.

Para más adelante relatar una anécdota representativa de este hecho:

Cuando en enero de 1933 regala a un joven amigo un dibujo de un rostro desdoblado de Pierrot, le dice expresamente: te voy a dar mi autorretrato³⁶.

El arlequín, en las obras que nos ocupan, se relaciona con la figura de un muchacho vestido de blanco, prototipo de ingenuidad. En el caso de *Viaje a la luna* el joven decide mostrarse tal y como es deshaciéndose de su atuendo de gracioso.

[...] Sobre el desnudo lleva dibujado el sistema de la circulación de la sangre y arrastra un traje de arlequín. (Sección 43, 273)

31 GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías*, 211.

32 GARCÍA LORCA, *El público* (ed. M^a Clementa Millán), 29-30.

33 «A Buñuel, como a Lorca y a Dalí, le fascinan los disfraces. El entusiasmo del trío en este sentido es contagioso. Los compañeros de la Orden se pasean por Toledo con los más estrafalarios y, a veces, escandalosos atuendos.» Ian GIBSON, *Lorca – Dalí. El amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999, 113.

34 Antonio MACHADO, *Juan de Mairena* (ed. de Antonio Fernández Ferrer), Madrid, Cátedra, 1986, t. I, 165.

35 Mario HERNÁNDEZ, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, 67.

36 M. HERNÁNDEZ, *Libro de los dibujos*, 67.

En *El público* observamos cómo el personaje llamado Director aparece desde el primer cuadro vestido de arlequín, sin embargo según avanza la trama tomará valentía y decidirá librarse de las ataduras, despojándose del traje y pasando éste a ser un actor en sí mismo, algo similar a un desdoblamiento de personalidad.

Acotación. (El Director de escena viene, como en el primer acto, transformado en un Arlequín blanco.) (Cuadro III, 304)

Acotación. (Entra el Traje Blanco de Arlequín y una Señora vestida de negro [...]) (Cuadro V, 325)

Desde otro punto de vista, Lorca juega con la ambigüedad física de los muchachos y muchachas. Así, en la cita que veremos a continuación, el muchacho –especifica el autor– debe ser una mujer joven y en el caso de Julieta ésta será un hombre joven, al que el público sólo descubrirá al ver los pequeñísimos pies de ella que tan solo pueden ser de hombre, según se dice en la obra³⁷.

Acotación. [...] un Muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello. Debe ser una actriz. Lleva una pequeña guitarra negra. (Cuadro I, 286)

Este pretendido equívoco es lo que desencadena la furia e indignación de los espectadores. El asco que les produce la confusión entre ambos sexos les mueve a perseguir y dar muerte a los protagonistas del drama.

Estudiante 2º. Precisamente por eso. Se amaban los esqueletos y estaban amarillos de llama, pero no se amaban los trajes y el público vio varias veces la cola de Julieta cubierta de pequeños sapitos de asco. (Cuadro IV, 313)

Hombre 1º Han sido vencidos y ahora todo será para burla y escarnio de la gente. (Cuadro III, 295)

Cotejando las dos obras estudiadas observamos otras perspectivas relativas a la expresión del disfraz, puesto que aparecen también alusiones a vestimentas aristocráticas o burguesas que pueden interpretarse como el traje social que constriñe los verdaderos impulsos y que oculta o amordaza la verdad:

Acotación. El Director sentado. Viste chaqué. (Cuadro I, 282)

Director. [...] Quiero escupirte y romperte el frac con unas tijeritas. (Cuadro I, 286)

[...] bar donde hay varios muchachos vestidos de esmoquin. (Sección 50, 274)³⁸

Los protagonistas cumplen su cometido social integrándose mediante la apariencia, pero el ropaje y el ofrecer una imagen en la que no se reconocen, les impide sentir con intensidad la verdad que anhelan encontrar, la verdad de ser auténticos hombres. Esta dualidad es imposible de sobrellevar, por esta razón deberán buscar el único camino existente, a pesar de las consecuencias.

Hombre 1º. Siendo hombres los dos y no dejándose arrastrar por los falsos deseos. Siendo íntegramente hombres. ¿Es que un hombre puede dejar de serlo nunca? (Cuadro III, 295)

37 LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro IV, 313.

38 LORCA, *Viaje a la luna*, en *Obras Completas*...

La lucha entre lo que los demás les obligan a ser y sus inclinaciones más íntimas acabará por convertir al disidente en un mártir. En el cuadro cuarto de *El público* se ve en escena un Desnudo Rojo coronado de espinas azules³⁹ anhelando morir, su representación está cercana al calvario de Cristo e incluso, en la página 315, el autor asocia un altar con una sala de operaciones:

Enfermero. ¿Está preparado el quirófano?
 Traspunte. Sólo faltan los candeleros, el cáliz y las ampollas de aceite alcanforado.

De la misma forma, en *Viaje a la luna* se hace referencia a santos y mártires vinculados con el desnudo o desangrándose en un quirófano:

Aparece en la calle el hombre de las venas y queda en cruz [...]. (Sección 47, 274)

Doble exposición de barrotos que pasan sobre un dibujo: Muerte de Santa Rodegunda⁴⁰. (Sección 38, 272)

En esta línea se enmarca la escena del cuadro segundo de *El público*⁴¹ en el que Figura de Cascabeles azota con un látigo a Figura de Pámpanos, castigo propio de un suplicio. Debe tenerse en cuenta que para Dalí y Lorca la figura de San Sebastián⁴² lacerado era una clave que aludía a la relación entre ambos. El santo –también patrón de Cadaqués, tierra natal de Dalí– fue protagonista de una de las primeras obras literarias del pintor⁴³ y de parte de los dibujos del poeta, que llega a autorretratarse con los símbolos del mártir. Sobre el texto de Dalí y sobre lo que representa para cada uno la iconografía del torturado, Lorca escribe una bella carta a su amigo desde Lanjarón en agosto de 1927, explicándole:

Tu San Sebastián de mármol se opone al mío de carne que muere en todos los momentos, y así tiene que ser. [...] Todos tenemos una capacidad de San Sebastián bajo la murmuración y la crítica. A San Sebastián le dieron martirio con toda razón y estuvo dentro del orden y la ley de su momento. Pecaba contra su época... ¡pero no lo sabía! [...] Ningún mártir lo supo. [...] No los mataron por adorar a su Dios, sino por no respetar el Dios de los demás⁴⁴.

La cita es aclaratoria sobre la sutil autoidentificación de Federico que se siente una víctima incomprendida por su tiempo, sentimiento que le asalta en los momentos de soledad e incomunicación de sus profundas crisis. Intranquilidades que como única vía de escape plasma en sus escritos.

39 LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, 311.

40 Aquí Lorca se refiere a un dibujo suyo de influencia surrealista, fechado en 1929, lo que ayuda, a su vez, a determinar la composición del guión cinematográfico en el que aparece la referencia. Mario Hernández lo describe como: «Dibujo de muerte inventada, la de Santa Rodegunda, tendida sobre una mesa de operaciones, se incardina en el paisaje desolado de los poemas neoyorquinos, con tumbas y muertos que apelan a la vida. La terrible agonía de la santa supone un correlato de la angustia de soledad y de muerte que los poemas transmiten». M. HERNÁNDEZ, *Libro de los dibujos*, 98.

41 LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, 291.

42 Tampoco debemos olvidar que la iconografía tradicional representa al santo casi desnudo –lo que sirve a Lorca para apoyar su convicción de la autenticidad y libertad del desnudo–, asaetado y contorsionado, resaltando tanto su sufrimiento como su belleza física. La leyenda de San Sebastián inspiró profusamente la obra de artistas plásticos, entre otros a Botticelli, Piero della Francesca, Mantegna, Ribera o El Greco.

43 El texto en prosa de Dalí se publicó en *L'Amic de les Arts* en julio de 1927. Según nos comenta Ian Gibson «San Sebastián», que señala la plena llegada de Dalí sobre el escenario literario catalán, es una imaginativa exposición de su estética de la asepsia y de la «Santa Objetividad», de la huida sistemática y rigurosa del sentimentalismo y de la putrefacción», GIBSON, *Lorca – Dalí*, 171. También puede leerse el texto original de Dalí en las páginas sucesivas.

44 LORCA, *Obras completas*, t. III, 1019-1020.

Para el autor los intransigentes censuran y coartan la diferencia porque se sienten amenazados, castran todo lo que no es familiar a su reducida realidad como consecuencia del miedo a enfrentarse a lo desconocido.

Estudiante 3º. [...] pero después enarbolaron los cuchillos y los bastones porque la letra era más fuerte que ellos y la doctrina, cuando desata su cabellera, puede atropellar sin miedo las verdades más inocentes. (Cuadro IV, 317)

Ese miedo se revela con nitidez en las diferentes actitudes del público en *El público*; por ejemplo, cuando las damas intentan salir del teatro el Muchacho 1º afirma: «¡Alguna puerta será la verdadera!». Entre tanto la Dama 3ª empieza «a tener frío con este traje» (Cuadro IV, 319).

La verdad se atisba como algo espantoso. Damas y caballeros se encadenan a sus costumbres, reflejadas en el teatro convencional de autores como Jacinto Benavente, sintiendo repulsa por la liberación de lo instintivo que aún nos engarza con la naturaleza.

Hombre 1º. [...] Y detrás de los juncos, a la orilla fresca de los remansos, hemos encontrado la huella del hombre que hace horrible la libertad de los desnudos. (Cuadro III, 295)

Del mismo modo, reivindicar el impulso natural ayudará a recobrar lo genuino del ser humano, lo no controlado por la conciencia, la autenticidad ajena a la arraigada educación secular cuyo cuestionamiento provoca un conflicto doloroso e indeleble⁴⁵:

Caballo Negro. Cuando se hayan quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un cangrejo devorado, o un trozo de cuero detrás de los cristales. (Cuadro III, 305)

El despojado, el mártir, el relegado siente el imperativo de sacrificarse en aras de una verdad superior, ajena a los hombres, de ahí el paralelo con el calvario sufrido por Cristo:

Desnudo. Padre mío, perdónalos, que no saben lo que se hacen. (Cuadro IV, 315)

Desnudo. Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu. (Cuadro IV, 316)

De hecho quien acompaña al desnudo en su agonía son los ladrones que van diciendo:

Santo. Santo. Santo. (Cuadro IV, 316)

En *Viaje a la luna* las referencias al desnudo como personaje, y su trasunto el «hombre de las venas» mantienen los mismos matices de significación que en la obra teatral:

[...] En lo alto aparece un desnudo de muchacho. Tiene la cabeza como los muñecos anatómicos con los músculos y las venas y los tendones. [...] (Sección 43, 273)

[...] y el muchacho de espaldas se quita la americana y una peluca y aparece el hombre de las venas. (Sección 62, 276)

[...] el hombre de las venas muerto sobre periódicos abandonados y arenques. (Sección 67, 277)

Por último, hacer referencia a la máscara que como atributo teatral se asocia a lo visto, más arriba, con relación al traje. Ésta se concibe como la mentira social, la forma exterior a la que nos amoldamos, colocándonosla aun sabiendo que limita nuestra libertad individual.

⁴⁵ Lorca nos advierte dramáticamente en el poema «Ciudad sin sueño»: «Pero no hay olvido ni sueño: / carne viva [...] / y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso», *Poeta en Nueva York*, en *Obras completas*, 532.

Director. En medio de la calle la máscara nos abrocha los botones y evita el rubor imprudente que a veces surge en las mejillas. En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho. (Cuadro III, 305)

Hombre 1º (Al Director.) Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo. (Cuadro III, 305)

Hombre 3º [...] Ésta no es mi amiga. Ésta es una máscara, una escoba, un perro débil de sofá. (Cuadro III, 308)

Llama la atención que constituyendo éste un símbolo recurrente en la pieza teatral, en cambio en *Viaje a la luna* no se haga referencia a ella. Pensamos que se debe a que –como ya anotamos– la teoría sobre la naturaleza de lo artístico no es importante en el argumento del guión cinematográfico. Es interesante, además, detenerse en la última cita en la que aparece el concepto de debilidad. Éste tampoco es un motivo que se desarrolle en el guión pero que por su importancia en *El público* merece nombrarse.

En la obra de teatro se expone la teoría por la cual se contraponen dos concepciones: el hombre valiente que busca la verdad contra el hombre débil que acepta la mentira. Son dos posturas que preocupaban al escritor que, aunque intenta luchar por ser fuerte, en ocasiones se siente desfallecer ante el rechazo social. El remordimiento que asalta a Lorca se traslada a escena a través de la culpabilidad que sufren tanto Hombre 1º como Director, incapaces de mostrar en público su diferencia, admiran a quien sí es capaz de hacerlo.

Director. ¿Por qué no lo haces tú?

Hombre 1º. Porque no puedo, porque no quiero, porque soy débil. (Cuadro III, 296)

Director. ¿Por qué soy tan débil?

Hombre 1º. (Luchando.) Te amo. (Cuadro III, 306)

Hombre 1º. Ése es el valiente que en el café y en el libro nos va arrollando las venas en largas espinas de pez. (Cuadro III, 296)

III. Sepulturas, tumbas y sepulcros.

Luna: farmacia de turno en la soledad de los campos⁴⁶.

La valoración de Lorca sobre las obras teatrales que triunfaban, en ese momento, en España era muy negativa, no aportaban nada ni social ni creativamente. Representa las salas como sepulturas apolilladas, como un teatro muerto que, tanto por los temas que los dramaturgos de fama abordaban como por la actitud displicente de los asistentes, parecía imposible resucitar.

Hombre 2º. Sepulturas con focos de gas, y anuncios, y largas filas de butacas. (Cuadro I, 284)

Los Tres Caballos Blancos. Sepulturas con anuncios, focos de gas y largas filas de butacas. (Cuadro III, 305)

Con la repetición casi literal de la misma frase observamos cómo el tema obsesionaba al dramaturgo. Lorca era consciente de que el hecho teatral estaba vinculado de forma indiscutible a la recepción del mismo. De ahí su temor a que ese público agresivo⁴⁷ arremetiese contra su obra en un momento en el que el autor juzgaba difícil lograr algún reconocimiento con el nuevo teatro que estaba escribiendo.

⁴⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías*, 200.

Prestidigitador. ¿Y qué teatro puede salir de un sepulcro?

Director. Todo el teatro sale de las humedades confinadas. Todo el teatro verdadero tiene un profundo hedor de luna pasada. Cuando los trajes hablan, las personas vivas son ya botones de hueso en las paredes del calvario. Yo hice el túnel para apoderarme de los trajes y, a través de ellos, haber enseñado el perfil de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedio que atender, lleno de espíritu y subyugado por la acción. (Cuadro V, 323)

A su vez, el autor contrapone la artificiosidad decadente del propio edificio teatral con la naturalidad localizada en el bosque, que supone la auténtica renovación en escena.

Hombre 2º. ¿Para qué vienes a la puerta de los teatros? Puedes llamar a un bosque y es fácil que éste abra el ruido de su savia para tus oídos. ¡Pero un teatro! (Cuadro I, 284)

En el regreso a la naturaleza está la esencia del hombre, casi anulada en nuestra vida cotidiana, y de la que sólo captamos a diario una furtiva e irreconocible sensación:

[...] porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química⁴⁸.

En cuanto a otro punto de la labor teatral, observamos lo que en realidad y con insistencia ansía lograr mediante la representación, esto es, que el público tome conciencia de que una nueva sensibilidad estética necesita la mirada de un nuevo espectador «lleno de espíritu y subyugado por la acción». Ortega y Gasset en la *Deshumanización del arte* puntualizaba en nota la importancia de este nuevo espectador, reflexión muy presente en la intelectualidad contemporánea al filósofo:

Esta nueva sensibilidad no se da sólo en los creadores de arte, sino también en gente que es sólo público. Cuando he dicho que el arte nuevo es un arte para artistas, entendía por tales no sólo los que producen este arte, sino los que tienen la capacidad de percibir valores puramente artísticos⁴⁹.

Se necesitan, pues, «sentimientos específicamente estéticos»⁵⁰ para apreciar el nuevo arte.

Hombre 3º. Para que se sepa la verdad de las sepulturas. (Cuadro I, 284)

Caballo Negro. Para que se sepa la verdad de las sepulturas. (Cuadro III, 305)

Conviene resaltar la vinculación entre el símbolo del teatro como sepulcro y la representación que de *Romeo y Julieta* de Shakespeare se lleva a cabo dentro de *El público*. El Director lleva a escena este drama para demostrar a los asistentes que el sentimiento amoroso trasciende al hombre, con independencia de sus particularidades o inclinaciones personales. A través de la conocida escena sobre la tumba de Julieta, y la consciente tergiversación lorquiana por la que aun variando el sexo de la protagonista la escena de amor entre los dos hombres sigue conmoviendo a los espectadores, nos demuestra el respeto que la palabra del maestro inglés tenía para Lorca como paradigma de autenticidad.

47 Ya señaló José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925): «Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta», ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (pról. de Valeriano Bozal), Madrid, Espasa-Calpe, 2000, 80.

48 «El rey de Harlem», LORCA, *Poeta en Nueva York*, en *Obras completas*, 520.

49 ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, 62.

50 ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, 64.

Tanto este tema como todos en los que se analiza la manifestación artística o dramática, no es posible cotejarlo con ejemplos de *Viaje a la luna*, aunque es sintomático que al final del guión la muchacha y el muchacho pinten un bigote al muerto y mientras se besan con grandes risas:

De ellos surge un cementerio y se les ve besarse sobre una tumba. (Sección 70, 277)

La visión última del guión es tan desengañada como la de la obra de teatro, al resaltar el desaliento de Lorca ante la intolerancia social de su –nuestro– tiempo y su imposible reforma. La única esperanza sería que la verdad, localizada en el «teatro bajo la arena», emergiese al fin.

Director. [...]; mis amigos y yo abrimos el túnel bajo la arena sin que lo notara la gente de la ciudad. Nos ayudaron muchos obreros y estudiantes que ahora niegan haber trabajado a pesar de tener las manos llenas de heridas. Cuando llegamos al sepulcro levantamos el telón. (Cuadro V, 323)

IV. La violencia.

La luna es el espejo de la experiencia de los siglos⁵¹.

La primera sensación al terminar de leer *Viaje a la luna* es la de un hondo desasosiego. El encadenamiento rapidísimo de imágenes tensas como manos amenazadoras, luchas entre personajes, mordiscos, peces agonizantes, mujeres que propinan palizas a niños que avanzan cantando con los ojos cerrados, carcajadas burlescas, ranas cayendo sobre la mesa, carteles de socorro, vómitos... crean un claustrofóbico ambiente propio de pesadilla, nada distante a la mayor parte de los poemas de *Poeta en Nueva York*, aunque en éste la crudeza se compense por el lirismo.

No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta
ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido⁵².

Hombre 1º. Agonía. Soledad del hombre en el sueño [...]⁵³.

[...] y luchan en una angustia de sueño⁵⁴.

Por esta insistente desolación entrevemos el depresivo estado de ánimo y la desazón que oprimía a Lorca durante este periodo. El poeta muestra un fanático mundo de contrariedades en continua tensión, como primitiva relación entre los hombres luchando para lograr su propio espacio. Ejemplo de ello es la escena de *El público* en la que el Director y el Hombre 1º se pelean mientras que el Hombre 2º y el Hombre 3º los observan. En esta disputa no sólo pierden o ganan los que se enfrentan, para otros hombres su lucha será decisiva al identificarse u oponerse a uno de ellos. Si aquellos se matasen entre sí el Hombre 3º conseguiría su libertad –de ahí que quiera empujarlos para que caigan a un pozo–, en cambio para el Hombre 2º la muerte de los mismos constituiría la esclavitud, su propia muerte.

51 GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías*, 166.

52 «Paisaje de la multitud que vomita», LORCA, *Poeta en Nueva York*, en *Obras completas*, 528.

53 LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro IV, 318.

54 LORCA, *Viaje a la luna*, en *Obras Completas*, sección 50, 275.

Hombre 3º. Tendremos necesidad de separarlos.
 Hombre 2º. Para que no se devoren.
 Hombre 3º. Aunque yo encontraría mi libertad.
 (El Director y el Hombre 1º luchan sordamente.)
 Hombre 2º. Pero yo encontraría mi muerte. (Cuadro III, 297)

El terror es constante ya que el mundo es un lugar injusto en el que sólo se conseguirá, en el supuesto de lograrlo, sacar la verdad a la luz y alcanzar la libertad combatiendo por ella. No parece extraño que el autor –tendente a la empatía con los desheredados y marginados, entre los que él mismo se encontraba por su tendencia sexual– se involucrase en la convulsa situación política y social del contexto histórico en el que había nacido. Lógico es entonces que tanto en su obra como en la de sus contemporáneos sea frecuente la exteriorización de este estremecimiento. Ilustrando lo dicho, en *Viaje a la luna* asistimos al encadenamiento de retratos desagradables y brutales:

[...] Exposición de las narices echando sangre. (Sección 41, 273)
 [...] aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos [...] (Sección 18, 269)
 El muchacho muerde a la muchacha en el cuello y tira violentamente de sus cabellos. (Sección 59, 276)

En el mismo tono leemos las siguientes imágenes en *El público*:

Hombre 1º. [...] ¿Por qué no sales y lo estrangulas? [...] ¿Cómo no te precipitas y con tus mismos dientes le devoras el cuello? (Cuadro III, 296)
 Hombre 3º. Sólo podría convencerlos si tuviera mi látigo. (Cuadro III, 296)
 Director. [...] le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados, [...] (Cuadro I, 285)

Lorca traslada a sus escritos neoyorquinos este ambiente de podredumbre moral, reflejada mediante una estética del feísmo, elemento plástico frecuente en la naturaleza alucinada surrealista. En este sentido encontramos términos recurrentes, como el vómito asociado a la repugnancia que la sociedad siente ante actitudes diferentes a las establecidas, en todas estas creaciones. Así en forma de eco obsesivo leemos en *Viaje a la luna*:

[...] aparece una cabeza enorme dibujada de mujer que vomita [...] (Sección 33, 272)
 Aparece una cabeza que vomita. Y en seguida toda la gente del bar que vomita. (Sección 55, 275)
 Se disuelve sobre un ascensor donde un negrito vomita. (Sección 56, 275)

O la respuesta del Hombre 1º, en *El público*, al preguntarle por la moral:

Hay personas que vomitan cuando se vuelve un pulpo al revés y otras que se ponen pálidas si oyen pronunciar con la debida intención la palabra cáncer; [...] (Cuadro I, 285)

Y en *Poeta en Nueva York* sobrecogen sus palabras al escuchar:

Yo, poeta sin brazos, perdido
 entre la multitud que vomita,
 sin caballo efusivo que corte
 los espesos musgos de mis sienes⁵⁵.

55 «Paisaje de la multitud que vomita», LORCA, *Poeta en Nueva York*, en *Obras completas*, 528.

Emergen, también, animales repugnantes como sapos y ranas⁵⁶, serpientes de mar o peces agónicos que acabarán, convertidos en arenques, pudriéndose. Es en estos animales en los que se reconoce el escritor cuando atento observa su imagen reflejada en los ojos de aquellos a quienes les desagrada su condición sexual.

Director. Es en un pantano podrido donde debemos estar y no aquí. Bajo el légamo donde se consumen las ranas muertas⁵⁷.

A la par, en el guión cinematográfico se describe:

Doble exposición de la rana vista enorme sobre un fondo de orquídeas agitadas con furia.
(Sección 33, 272)

El hombre de las venas muerto sobre periódicos abandonados y arenques. (Sección 67, 277)

Otro elemento que representa el espanto son las manos, sobre las cuales hay tres paralelismos precisos entre ambas obras. En primer lugar, se presentan extremidades quemadas o deformes:

Dama 4ª. [...] hace un momento, ya los guardianes tenían las manos achicharradas y no lo podían contener⁵⁸.

Plano de los bustos y las manos. [...] y las manos contrahechas con espirales de alambre⁵⁹.

O, por medio de las manos, se asestan palizas como imposición del «principio de autoridad» a los niños que no saben comportarse. Precisamente contra esa dominación se revelará el adulto intentando aniquilar a los que relegan y oprimen su verdadero ser:

Hombre 1º. [...] Pero ahora yo voy a matar al Emperador. Sin cuchillo, con estas manos quebradizas que me enviaban todas las mujeres⁶⁰.

Mientras que en el germen del filme puede leerse:

Las manos que tiemblan sobre una doble exposición de un niño que llora. (Sección 10, 268)
Y el niño que llora sobre una doble exposición de una mujer que le da una paliza.
(Sección 12, 268)

Por último, se hace uso del «Gros plan» o técnica cinematográfica de primeros planos para acentuar el pavor que éstas producen como manos amputadas independientes al cuerpo. Así en una acotación teatral se dice:

Una gran mano impresa en la pared. (Cuadro I, 282)

De idéntica forma, el guión indica:

Gran plano de manos. (Sección 26, 270)

⁵⁶ Lorca debía de sentir repugnancia por estos animales desde niño pues en su poema «1910» –en el que retrata sus recuerdos de infancia– evoca: «Aquellos ojos míos [...] en un jardín donde los gatos se comían a las ranas». *Poeta en Nueva York*, en *Obras completas*, 512.

⁵⁷ LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro III, 296.

⁵⁸ LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro IV, 316.

⁵⁹ LORCA, *Viaje a la luna*, en *Obras Completas*, sección 30, 271.

⁶⁰ LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro III, 296.

Las manos como marca de represión y autoritarismo, aunque también como señal de culpabilidad con la que la religión envolvió toda conducta sexual que no fuese la procreación.

Prestidigitador. Yo convierto sin ningún esfuerzo un frasco de tinta en una mano cortada llena de anillos antiguos. (Cuadro V, 323)

Así, alusiones a prácticas prohibidas como el onanismo asoman en las obras tanto de Lorca como de Luis Buñuel y Salvador Dalí (incluso como motivo insistente en la pintura de éste último) con una mezcla de culpa y rebelión ante lo impuesto. A propósito conviene recordar la mano amputada del filme *El perro andaluz* que en el centro de una calle una andrógina mujer retuerce con un palo o en la misma película la mano hormigueante, literal y de deseo, del protagonista hacia la mujer que lo rechaza.

V. El sexo.

La luna se hace tirabuzones en las magnolias⁶¹.

Esta cuestión se vincula en la obra lorquiana a la frustración –véase el caso de *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* o en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*–, a actos ilícitos e irrefrenables –la pasión entre Adela y Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*, la arrebatada huida de la recién casada con su amante en *Bodas de sangre* o «La casada infiel» de *Romancero gitano*– e incluso con coacciones e incesto –como la violación de tema bíblico de «Thamar y Amnón» en el último poema de *Romancero gitano*–. Otras variantes de su concepto de pasión son, por un lado, el ambiente irreal y erótico que infunde la noche con luna y, por el otro, la asociación entre muerte y resurrección con el acto amoroso. Así en *El público* los caballos, que encarnan la virilidad y fuerza carnal, exigen:

Los Tres Caballos Blancos. Desnúdate, Julieta, y deja al aire tu grupa para el azote de nuestras colas. ¡Queremos resucitar! (Cuadro III, 304)

Las menciones al acto sexual, en esta obra teatral, se describen con una acción impetuosa que traspasa o se clava en el cuerpo. De ahí que aparezcan con frecuencia verbos como «pasar», «atravesar» o «hincar» espuelas, aunque en este caso sean los caballos sobre el costado de la amante:

Julieta. No soy yo una esclava para que me hincen punzones de ámbar en los senos [...] ¡Nadie a través de mí! ¡Yo a través de vosotros! (Cuadro III, 304)

Caballo Negro. (A Julieta.) A tu sitio. Que nadie pase a través de ti. (Cuadro III, 304)

Caballo Negro. [...] ¡Oh amor, amor, que necesitas pasar tu luz por los calores oscuros! (Cuadro III, 304)

Viaje a la luna revela una fallida relación heterosexual ante la que tras el «plano de un beso sensual»⁶² el muchacho siente terror y repulsión por el cuerpo femenino, reflejado éste en los siguientes términos: «Aparece una guitarra. Y una mano rápida corta las cuerdas con unas tijeras»⁶³.

61 GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías*, 201.

62 LORCA, *Viaje a la luna*, en *Obras Completas*, sección 58, 276.

63 LORCA, *Viaje a la luna*, en *Obras Completas*, sección 60, 276.

El pavor sexual hacia la mujer no se aprecia sólo en ese plano sino que antes, también, aparecían los letreros de «Socorro» superpuestos «sobre un sexo de mujer con movimiento de arriba abajo»⁶⁴.

Debe resaltarse que en ambas obras aparece el mismo personaje femenino: Elena, como transfiguración mitificada de la mujer pero con una fuerte carga negativa por su ambición, egoísmo y mezquindad. En *El público* será ella la que alerte contra el significado liberador de la auténtica representación de «el teatro bajo la arena».

Director. ¡Oh mala mujer! ¡Elena! ¡Elena!

Hombre 1º. [...] No llames a Elena.

Director. ¿Y por qué no? Me ha querido mucho cuando mi teatro estaba al aire libre. ¡Elena!⁶⁵

Al cerrarse cada puerta saldrá un letrero que diga: Elena Helena elhena eLHeNa⁶⁶.

La acotación que marca su aparición en escena es reveladora de su carácter mítico pues la describe más como una escultura que como una mujer real:

Elena sale [...] Viste de griega. Lleva las cejas azules, el cabello blanco y los pies de yeso. (Cuadro I, 287)

Y justamente es a esa efigie idealizada a la única a la que el protagonista del guión podrá besar sin angustia:

Entonces ella se disuelve en un busto de yeso blanco y el hombre de las venas la besa apasionadamente. (Sección 63, 276)

E incluso en *El público* se relaciona a la tirana y fría Elena con la luna:

Estudiante 2º. ¿Se llama?

Estudiante 3º. (Aparte.) Se llama Selene. (Cuadro IV, 312)

Ian Gibson sostiene la teoría de identificar a este personaje con Eleanor Dove, novia y más tarde esposa de Emilio Aladrén, el que fuera amor de Lorca alrededor de 1928. El biógrafo irlandés explica:

Llama la atención que en *Viaje a la luna* se insista sobre el nombre Elena, en un contexto de violencia y horror (secuencias 34 y 65) ¿Por qué Elena? Aparte de la alusión obvia a la Elena griega, arquetipo de la belleza femenina, no podemos descartar la probabilidad de una referencia a Eleanor Dove, la novia inglesa de Emilio Aladrén, conocida entre sus amistades españolas como, precisamente, Elena, y «responsable», a los ojos de Lorca, de la ruptura de sus relaciones con el escultor. Elena reaparecerá en la obra de teatro *El público*, probablemente empezada en Nueva York⁶⁷.

Aunque no deja de ser una hipótesis, lo cierto es que la escena de *El público* en la que Elena reprocha a su amado –el Hombre 3º–: «¡Vete con él! Y confíesame ya la verdad que me ocultas. No me importa que estuvieras borracho y que te quieras justificar, pero tú lo has besado y has dormido en la misma cama» (Cuadro I, 288), bien podría ajustarse a lo intuido por Gibson. Además de por lo indicado se podría, también, identificar a Emilio Aladrén con este personaje por la

64 LORCA, *Viaje a la luna*, en *Obras Completas*, sección 5, 267.

65 LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro I, 286.

66 LORCA, *Viaje a la luna*, en *Obras Completas*, sección 34, 272.

67 GIBSON, *Lorca – Dalí*, 250.

cobardía del Hombre 3º a la hora de admitir en público su homosexualidad. Suponemos que para un enamorado que sufre es más consolador pensar que ha sido abandonado por el temor de su amado a enfrentarse a la presión social que admitir que ha dejado de quererlo.

Hombre 3º. ¡Elena! (Pasa rápidamente por detrás del biombo y aparece sin barba con la cara palidísima y un látigo en la mano. [...]) (Cuadro I, 288)

Hombre 3º. (Azotando al Director.) Tú siempre hablas, tú siempre mientes y he de acabar contigo sin la menor misericordia. (Cuadro I, 288)

La conflictiva convivencia de Lorca con su condición sexual parece derivarle, en último extremo, a considerar la parte física del amor como el impedimento por el que los hombres no alcanzan la perfección ansiada.

Hombre 2º. Dos semidioses si no tuvieran ano.

Hombre 1º. Pero el ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte. Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable⁶⁸.

VI. El amor.

Los carteles de cine invitan al crimen y al amor⁶⁹.

En la obra lorquiana el amor constituye la fuerza arrolladora que da sentido a la vida del hombre. Sentimiento impetuoso que nos eleva a una pura espiritualidad y por el que somos capaces, si es auténtico, de entregarnos sin reservas. El amor no se plasma en reflexiones o abstracciones, se trata de un palpito, algo vivo y misterioso.

Julieta. (Llorando.) Basta. No quiero oírte más. ¿Para qué quieres llevarme? Es el engaño la palabra del amor, el espejo roto, el paso en el agua. Después me dejarías en el sepulcro otra vez, como todos hacen tratando de vencer a los que escuchan de que el verdadero amor es imposible. Ya estoy cansada. Y me levanto a pedir auxilio para arrojar de mi sepulcro a los que teorizan sobre mi corazón y a los que me abren la boca con pequeñas pinzas de mármol⁷⁰.

Reparemos en que el personaje que encarna el ideal del amor es Julieta, el/la joven signo de juventud, pureza e ingenuidad. Afín a los melancólicos arlequines, este personaje no ha sido aún «desnaturalizado» por la sociedad, se mantiene puro en el sentido en el que hace las cosas como las siente y no como se las imponen.

Julieta. [...] A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar.

Caballo Blanco 1º (Apareciendo. Trae una espada en la mano.) ¡Amar!

Julieta. Sí. Con amor que dura sólo un momento⁷¹.

Este sentimiento engrandece como tal, sin importar el sexo o la condición del ser amado. En el cuadro primero de *El público*⁷² el Director relata el argumento de la obra que está escribiendo

68 LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro III, 295.

69 GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías*, 205.

70 LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro III, 300.

71 LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro III, 299.

72 LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, 283.

como: «Un hombre y una mujer que se enamoran». En cambio después el Hombre 1º –consecuente a lo largo del drama con su reivindicación de revelar la verdad– juega a otorgar diferentes identidades a Romeo y a Julieta para demostrar al Director que no importa cómo son, ni quiénes, lo fundamental es que se aman.

El amor también se analiza dentro de la obra teatral desde su contrario: el desamor, o desde el dolor a/al ser rechazado. Esto queda presente en la relación que mantienen Figura de Cascabeles y Figura de Pámpanos –cuyo diálogo da comienzo al cuadro segundo– que refleja su pasión homosexual, mezclada con cierto signo masoquista y de sumisión que adopta Figura de Pámpanos con respecto a Figura de Cascabeles. Pámpanos no quiere perder a Cascabeles y se une a él como «las moscas a la mierda»⁷³, pero Cascabeles al saber el poder que tiene sobre su amado, debido a la dependencia afectiva de Pámpanos, juega a maltratarlo e insultarlo –[...] Levántate del suelo, cobarde», (Cuadro II, 292)– para luego amenazar con abandonarlo por Elena:

Figura de Cascabeles. [...] Y luego vendría Elena a mi cama. Elena, ¡corazón mío! Mientras tú, debajo de los cojines, estarías tendido lleno de sudor, un sudor que no sería el tuyo, [...] ⁷⁴.

Cascabeles se siente retenido por Pámpanos y lo desprecia por ello, al final acabará desairándolo: «Todo entre nosotros era un juego. Jugábamos». (Cuadro II, 292)

Al igual que en este cuadro, es continua la correspondencia en los dos escritos entre amor y lucha. Como ejemplo leemos en *El público*:

Hombre 1º. (Luchando.) Te amo.
 Director. (Luchando.) Te escupo.
 Julieta. ¡Están luchando!
 Caballo Negro. Se aman. (Cuadro III, 306)

De igual forma, en *Viaje a la luna* el amor se asocia con el desprecio al otro por parte de uno de los amantes y la disputa entre ellos:

La muchacha se defiende del muchacho, y éste con gran furia le da otro beso profundo y pone los dedos pulgares sobre los ojos como para hundir los dedos en ellos. (Sección 61, 276)

Grita la muchacha [...]. (Sección 62, 276)

Pero esta confrontación no nos debe hacer olvidar que, ante todo, el amor es entendido como un impulso de liberación y verdad:

Director. [...] Por eso yo me atreví a realizar un difícilísimo juego poético en espera de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes ⁷⁵.

Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,
 quiero mi libertad, mi amor humano
 en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera.
 ¡Mi amor humano! ⁷⁶

⁷³ LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, 289.

⁷⁴ LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, 291.

⁷⁵ LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro V, 324.

⁷⁶ «Poema doble del lago Eden», LORCA, *Poeta en Nueva York*, en *Obras completas*, 538.

VII. El pez, el cuchillo y la luna.

La luna: actriz japonesa en su monólogo de silencio⁷⁷.

La luna, el cuchillo y el pez como eco del amor, el sexo y la muerte se revelan como símbolos recurrentes y con frecuencia relacionados entre sí en la obra completa de Lorca. Concebidos como una señal de fuerzas desconocidas o augurios que sobrepasan la razón humana, se acercan a la idea prehistórica, casi totémica, de un elemento-signo.

El pez, ser proveniente de otro medio, escurridizo, se asemeja en su forma tanto a la luna en uno de sus cuartos –creciente o menguante– como al cuchillo, por la misma representación en forma de filo por la que se intuye el astro. Pero, no sólo por su forma sino, sobre todo, por la proximidad del color de sus escamas con los destellos plateados de lejana luna o la lámina de acero de una navaja.

En las dos piezas que nos ocupan son numerosos los ejemplos localizados sobre estos motivos:

Figura de Cascabeles. ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?
Figura de Pámpanos. Yo me convertiría en cuchillo⁷⁸.

Hombre 1º. (Gritando.) ¡En pez luna; sólo deseo que tú seas un pez luna! ¡Que te conviertas en un pez luna!⁷⁹

La vinculación entre el pez y la luna, como representantes de un concepto similar ya explicada más arriba, da lugar a esta especie acuática: el pez luna que, por otra parte, no es imaginada; aunque resulta difícil saber si el autor tuvo alguna oportunidad de conocer al animal real cuyo evocador nombre adopta. Al respecto José Ángel Valente señalaba con agudeza : «[...] constituyen o forman un animal de sustancia puramente mítica, el pez luna. Ese animal no tiene más naturaleza, aunque exista en la naturaleza, que la que recibe en la mitogénesis característica de este mundo poético»⁸⁰. De todos modos, en concreto se trata de una especie de color gris pardo y cuerpo casi discoidal, que habita en los mares tropicales e incluso cabe la posibilidad de que Lorca lo hubiese visto en algún acuario durante su viaje, pues encontramos varias menciones sobre este medio artificial en *Viaje a la luna*:

Se disuelve sobre una doble exposición de serpientes de mar del acuario y éstas en los cangrejos del mismo acuario y éstos en otros peces con ritmo. (Sección 27, 270-271)

Para volver a nombrarlo en *El público*:

Estudiante 1º. Detestable. Un espectador no debe formar nunca parte del drama. Cuando la gente va al acuario no asesina a las serpientes de mar ni a las ratas de agua, ni a los peces cubiertos de lepra, sino que resbala sobre los cristales sus ojos y aprende. (Cuadro IV, 317)

En esta cita observamos la perspicaz comparación que entre la escena teatral y un acuario realiza el autor. Cada uno de estos espacios –representantes pero ajenos a lo real– compromete, a quien se acerca a ellos, a mantener una actitud de mero espectador, sin juzgar, sólo por el impulso humano de empatía o conocimiento de otros puntos de vista o formas de entender el mundo que

77 GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías*, 194.

78 LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro II, 289.

79 LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro III, 307.

80 José Ángel VALENTE, «Pez Luna», *Trece de nieve*, nº 1-2 (1976), 191-201. Cita tomada de la página 201.

no tiene necesariamente que compartir. Pero debido a la incomprensión, se observa cómo el pez luna o el poeta, fuera de su ámbito y moribundo, es objeto de escarnio de las gentes que lo consideran algo viscoso y putrefacto. En la misma línea de lo ya comentado con respecto a las ranas y repetido en las dos obras que estudiamos con idéntico sentido.

Señora. [...] Los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna, pálido, descompuesto, y me gritaron: ¡Aquí tienes a tu hijo! Como el pez manaba sin cesar un hilito de sangre por la boca, los niños reían y pintaban de rojo las suelas de sus botas. Cuando yo cerré mi puerta sentí como la gente de los mercados lo arrastraban hacia el mar⁸⁰.

[...] 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 en agonía⁸².

Y no extraña aquí la comparación que el poeta realiza entre el artista y los peces o pescados, puesto que era una designación usada a menudo entre su grupo de amigos, como podemos leer en algunas de sus cartas en las que Lorca y Dalí se llaman afectuosamente «lenguado»:

[...] a ti, al lenguado que se ve en tu libro, quiero y admiro, a ese lenguado gordo, que el día que pierdas el miedo, te cagues en los Salinas, abandones la Rima, en fin, el Arte tal y como se entiende entre los puercos – harás cosas divertidas, horripilantes, [ilegible], crispadas, poéticas, como ningún poeta ha realizado⁸³.

En cuanto al símbolo lunar, presencia obsesiva y enigmática en toda la obra lorquiana, se percibe el marcado tono lírico que alcanza el texto en el momento en el que el satélite se torna protagonista. A continuación leemos la onírica descripción que de ella realiza Julieta en *El público*:

Julieta. [...] La luna empuja de modo suave las casas deshabitadas, provoca la caída de las columnas y ofrece a los gusanos diminutas antorchas para entrar en el interior de las cerezas.
La luna lleva a las alcobas las caretas de la meningitis, llena de agua fría los vientres de las embarazadas, y apenas me descuido arroja puñados de hierba sobre mis hombros. [...] (Cuadro III, 300)

De esta forma, la vertiente surrealista más ortodoxa de Lorca aflora cuando menciona al astro:

Hombre 3º. Cuando sale la luna, los niños del campo se reúnen para defecar⁸⁴.

O aparece sin más como elemento plástico de gran belleza:

Y al final con prisa la luna y árboles con viento⁸⁵.

Acot. [...] y pintada sobre el muro, una luna transparente casi de gelatina⁸⁶.

Con respecto al guión nos detendremos en un pasaje, vigorosamente sugestivo y críptico, cuyos protagonistas son tres hombres y su representante simbólico es el satélite:

[...] 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. (Sección 45, 274)

81 LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro V, 325.

82 LORCA, *Viaje a la luna*, en *Obras Completas*, sección 29, 271.

83 Cita perteneciente a la carta de septiembre de 1928 que envió Salvador Dalí a Federico García Lorca, extraída de *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca*, 93.

84 LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro III, 295.

85 LORCA, *Viaje a la luna*, en *Obras Completas*, sección 72, 278.

86 LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro III, 295.

Ya se mencionó que las obras neoyorquinas mostraban el lado más autobiográfico de la producción de García Lorca; en este caso conviene asociar a cada uno de los tres hombres que nombra con parte de la biografía del autor para poder arrojar alguna luz sobre la secuencia. El primero que sólo mira la luna viendo el astro tal cual es, se puede considerar un autorretrato en el que el poeta sugiere una simbiosis entre él y el satélite. El segundo hombre, al contemplar la luna, ve una cabeza de pájaro a la que estruja el cuello hasta que muere ante el objetivo. Ésta podría entenderse como una referencia a Salvador Dalí pues en los cuadros que pintó sobre esos años aparecía una cabeza de pájaro saliendo de su autorretrato⁸⁷, asociada a sus deseos insatisfechos y obsesiones sexuales. Dalí mataría al pájaro como símbolo de su negación hacia un impulso homosexual. Asimismo, la crueldad y el primer plano, concepto clave de la máquina óptica, nos traen ecos del «asentimentalismo» y la teoría de la «Santa Objetividad» que propugnaba Dalí en los ensayos de pocos años antes. Por último, el tercero puede corresponderse con el personaje Hombre 3º de *El Público*, al compartir el mismo nombre/número, y al que –como ya apuntamos por su relación con Elena– se identifica con Emilio Aladrén. La relación del tercero con la luna y el sexo, que no se especifica si es de hombre o de mujer, remite de nuevo al pavor irracional ante la ambigüedad sexual al disolverse el sexo en una boca que grita. Imagen que expresa miedo y autorepresión. El hombre al mirar la luna siente la espina del deseo pero su terror o cobardía ante el qué dirán lo amordaza.

En otra línea, no hay que olvidar que la luna está presente en el mismo título del guión el cual, sin poder evitarlo, nos remite al clásico cinematográfico de Georges Méliès, francés pionero que supo advertir en el nuevo invento técnico un medio de expresión artística capaz de proporcionar imagen a la ficción. Pero parece extraño, por lejano, que el granadino tuviese en mente dicha película. Al respecto Gubern aporta un dato significativo que transcribimos a continuación:

Viaje a la luna, escrito en un par de días entre diciembre de 1929 y febrero de 1930, [...]. Lorca visitó por entonces Coney Island, en cuyo parque de atracciones existía un famoso ciclorama bautizado *Trip to the Moon*, realizado por Frederick Thompson e inaugurado en 1902, por lo que se ha sugerido que esta espectacular atracción pudo determinar el título de su guión⁸⁸.

Y aportando algo más sobre este apunte, interesa añadir la descripción que realiza Daniel Canogar sobre los parques de atracciones neoyorquinos que pudo visitar Federico García Lorca:

Los legendarios parques de atracciones de Coney Island en Nueva York destacaban especialmente por su radical combinación de máquina y entretenimiento. [...] El *Viaje a la Luna* fue uno de los más importantes espectáculos en la Exposición Internacional de Buffalo de 1901, en el estado de Nueva York. Los visitantes de la exposición se montaban a una nave espacial, que tras un despegue simulado, aterrizaba sobre una luna decorada con cavernas y grutas. El paisaje lunar estaba habitado por una comunidad de enanos y de gigantes, e incluso había un grupo de doncellas «lunáticas» que ofrecían un queso de color verde al público⁸⁹.

Por lo espectacular del divertimento y teniendo en cuenta que Lorca hace mención –en la sección 14 de su guión– a una montaña rusa, parece plausible que el autor se inspirase tanto o más en esta atracción como en la composición de Méliès.

87 Remitimos, como ejemplo muy ilustrativo, al cuadro de Dalí de 1929: «El juego lúgubre».

88 GUBERN, *Proyector de luna*, 448.

89 Daniel CANOGAR, *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: espectáculo y tecnología*, Madrid, Julio Ollero editor, 1992, 66-67.

En otro orden pero tocante a la cita de *Viaje a la luna* en la que aparecen los tres hombres, sorprende la repetición continua de elementos, palabras o personajes agrupados de tres en tres que salpican ambas creaciones; recurrencia que confiere efectividad al texto.

Director. ¡Fuera, fuera, fuera! (Cuadro I, 282)

Los Caballos. No, no, no. (Cuadro I, 283)

Director. ¡Ja, ja, ja! [...]. (Cuadro I, 287)

Niño. ¡El Emperador! ¡El Emperador! ¡El Emperador! (Cuadro I, 292)

Socorro Socorro Socorro. (Sección 1, 267)⁹⁰

Asimismo en las tres obras –coincidencia curiosa– del periodo de Nueva York aparecen agrupados en tríos los personajes principales: los hombres de la secuencia, leída más arriba, de *Viaje a la luna*; los personajes principales de la obra teatral que responden a los impersonales nombres de: Hombre 1º, 2º, 3º –aunque el Hombre 1º se identifique en ocasiones como Gonzalo⁹¹ – y, como tercer ejemplo, el poema «Fábula y rueda de los tres amigos», que corresponden a Enrique, el conocido Emilio y Lorenzo, de *Poeta en Nueva York*⁹².

Acotación. Entran tres Hombres vestidos de frac exactamente iguales. Llevan barbas oscuras (Cuadro I, 283)

Por último mencionar lo que, por otro lado, ya han destacado muchos críticos: la sorprendente vinculación que algunas imágenes del guión de Lorca guardan con la cinta de sus colegas Salvador Dalí y Luis Buñuel, *El perro andaluz*. Asombra, sobre todo, si se parte de que sus biógrafos consideran remota la posibilidad de que Lorca viese la película de sus (ex)amigos en su brevísimo paso por París antes de embarcar hacia Nueva York⁹³. No obstante parece indudable que conocía por referencias el filme surrealista puesto que se lo comentó a Emilio Amero la tarde que decidieron gestar el guión de su futuro y malogrado, por inacabado, proyecto: *Viaje a la luna*.

Se ha hablado mucho sobre las posibles alusiones que *Un chien andalou* contenía hacia Lorca y por las que el poeta se sintió dolido. Dado que sus dos creadores afirmaron hasta su muerte que si existía esta coincidencia era arbitraria –respuesta en consonancia con su militancia surrealista–, parece improbable que estas insinuaciones se confirmen alguna vez. Lo que sí se puede analizar son las concurrencias entre los elementos aparecidos en ambos guiones. Por ejemplo, la impactante imagen del ojo seccionado que ha retraído la mirada de muchos cinéfilos y el corte siguiente en el que una nube pasa justo en el centro de la luna marcando el paralelismo entre ambas imágenes, parece formar parte de los motivos y guiños personales compartidos por los amigos de la Residencia de Estudiantes, de ahí que en *Viaje a la luna* nos sorprenda leer:

La luna se corta [...]. (Sección 18, 269)

Para volver a insistir en *El público*:

Figura de Cascabeles. ¿Si yo me convirtiera en nube?

Figura de Pámpanos. Yo me convertiría en ojo. (Cuadro II, p.289)

Acot. [...] A la derecha, un ojo enorme y un grupo de árboles con nubes, apoyados en la pared. [...] (Cuadro V, 322)

⁹⁰ Las cuatro primeras citas pertenecen a *El público* y la última a *Viaje a la luna*.

⁹¹ Véase en LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro I, 286.

⁹² LORCA, *Poeta en Nueva York*, en *Obras completas*, 513-515.

⁹³ Por ello nos parecen excesivas las afirmaciones de Kevin Power respecto a la deuda que *Viaje a la luna* contrajo con la obra de Buñuel y Dalí: «*Le Chien Andalou* le dio un lenguaje que podía explotar al tiempo que le abría toda una serie de posibilidades técnicas» o «Lorca había también aprendido de Dalí e Buñuel el valor de la imagen punzante, [...]». Kevin POWER, «Una luna encontrada en Nueva York», *Trece de nieve*, nº 1-2 (1976), 141-152. Citas extraídas de la página 147.

Aunque estas imágenes no sólo son comparables por su identificación visual sino también desde el punto de vista simbólico, pues en el filme Luis Buñuel afila una navaja con la que después se cortará el ojo de una mujer, mientras que en el guión de Lorca lo que se corta con unas tijeras son las cuerdas de una guitarra, como ya se vio, asociación común con el cuerpo femenino. Incluso otras citas tanto de la obra teatral como del guión lorquiano, nos traen ecos de la película de 1929, al relacionar metafóricamente las manos y las hormigas como representación del impulso sexual:

Director. [...] Cuando dice usted amor me asombro.

Prestidigitador. Se asombra, ¿de qué?

Director. Veo que cada grano de arena se convierte en una hormiga vivísima⁹⁴.

[...] Desde dos empiezan a surgir hasta que cubren la cama como hormigas diminutas⁹⁵.

Por otro lado, si recordamos el uso común que en la Residencia de Estudiantes se hizo de la palabra «putrefacción», para referirse tanto a la degradación física como a la creativa, no sorprende la aparición frecuente de miembros descuartizados o insectos sobre la carne como tema en estas obras.

Figura de Pámpanos. Toma un hacha y córtame las piernas. Deja que vengan los insectos de la ruina y vete [...]. (Cuadro II, 290)

De los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta [...]. (sección 17, 269)

Expuestas las inquietudes, motivadas por la estricta y represiva educación del momento, y los temores de Lorca para aceptar y que fuese aceptada con libertad su condición sexual, observamos que estas turbaciones no están muy distantes a las de la conocida escena de *El perro andaluz* en la que el hombre arrastra, literalmente, junto a su deseo físico de atrapar a la mujer toda su carga religiosa e ideas de una sociedad burguesa considerada por ellos como «putrefacta» porque oprime al individuo. Reflejo de esta misma represión es el concepto de castigo, ejemplificado cuando en *El perro andaluz* se pone al hombre cara a la pared con los brazos en alto y por la paliza que una mujer da a un niño en *Viaje a la luna*.

La idealización artística de la mujer al convertirla en escultura, también se muestra en los dos guiones. Por un lado, en la descripción, ya explicada, de Elena por Lorca y por el otro, en la escena de *El perro andaluz* en la que un muerto cae en el claro de un bosque sobre una mujer de espaldas, desnuda y arrodillada análoga a una estatua. Asimismo, el final de las dos obras revela similitudes al describir a un hombre y a una mujer que juntos disfrutaban y ríen, mofándose de un atormentado.

En realidad tiene poca importancia –aunque cualquier vanguardista que se precie desease el prurito de la idea primigenia– quién fue el dueño de los logros visuales o del bosquejo de cada idea puesto que en sí mismos los dos guiones reflejaban unas ideas comunes adoptadas como propias en las obras de los tres grandes genios. La gran pena es que no se haya podido ver concluido el *Viaje a la luna* de Federico García Lorca, del que hoy sólo nos resta acercarnos a través de la interpretación cinematográfica que del guión realizó el artista plástico Frederic Amat⁹⁶.

94 LORCA, *El público*, en *Obras Completas*, cuadro V, 324.

95 LORCA, *Viaje a la luna*, en *Obras Completas*, sección 1, 267.

96 Pueden verse las fotografías que de la adaptación al cine realizó el artista catalán en, Frederic AMAT, *Viaje a la luna*, Barcelona, L'Eixemple, 1998.

En fin, el análisis de estos textos es arriesgado dado su singular cripticismo, pues se puede caer con facilidad en interpretaciones en exceso abiertas sobre temas casi tipificados, como el hecho creativo, la violencia, el amor, el sexo, la muerte o el desasosiego ante el rechazo social; por esta razón se ha intentado evitar en lo posible recurrir a intuiciones no fundamentadas. El objetivo era procurar mostrar un enfoque más nítido que arroje alguna luz lunar sobre los motivos que comparten las obras que Lorca gestó durante su viaje.