

ENTRE POESÍA Y CINE: VIAJE A LA LUNA,  
DE FEDERICO GARCÍA LORCA

GORETTI RAMÍREZ  
Concordia University

En su poema «Verano», Rafael Alberti propone una singular definición del cine:

—Del cinema al aire libre  
vengo, madre, de mirar  
una mar mentida y cierta,  
que no es la mar y es la mar.

—Al cinema al aire libre,  
hijo, nunca has de volver,  
que la mar en el cinema  
no es la mar y la mar es. (50)

De un modo indirecto, Alberti está apuntando hacia una de las paradojas del cine: ser a un tiempo una reproducción del mundo y un engaño para los sentidos. Aunque se trata de un debate que puede extrapolarse a las demás artes plásticas de todos los tiempos, cobra un especial relieve en los años en que el surrealismo trata de cuestionar los límites entre lo real y lo irreal. En este contexto, no extraña que Alberti sienta la necesidad de señalar esta doble e inquietante dimensión del cine como *techne*: como arte y como artificio.

En palabras de Buñuel, el cine es «un arma maravillosa y peligrosa» (160). De la atracción que despertó a comienzos de siglo hablan los numerosos guiones de cine escritos por vanguardistas,

llevados o no a la pantalla. Según señala Pérez Bowie, algunos de sus primeros comentaristas alaban el cine como rechazo de la mimesis naturalista y como medio de explorar el subconsciente. Es el caso de Ramón Pérez de Ayala, Felipe Sassone, Eugenio Montes, Luis Gómez Mesa o José María Salavarría, entre otros. En este sentido, el cine responde a la propuesta vanguardista de llevar la poesía (la *poiesis*, en un sentido amplio) más allá de la reproducción mimética de la realidad. Por otra parte, el cine «hacía posible visualizar la aceleración convulsa de la nueva sociedad tecnológica y urbana» (Amat 193).

Federico García Lorca no fue ajeno a este espíritu de época, especialmente tras su encuentro con la ciudad de Nueva York. Así lo muestra su incursión en el terreno del guión cinematográfico: *Viaje a la luna*, escrito en 1929. Se trata de una de sus obras neoyorquinas imposibles, constelada con el poemario *Poeta en Nueva York* y las piezas de teatro *El público* y *Así que pasen cinco años*. A pesar de su dificultad, *Viaje a la luna* ha comenzado a recibir atención crítica en la última década. En la estela de esta serie de estudios, mi objetivo es señalar uno de los aspectos hasta ahora no explorados en este guión: precisamente la reflexión que Lorca plantea sobre la relación entre lo real y lo ilusorio, entre lo permanente y lo cambiante. Tal reflexión se cifra en una conciencia de la precariedad de tres facultades del ser humano: ni la escritura, ni la imagen visual, ni la memoria son capaces de atrapar un mundo que está en perpetua mutación.

La azarosa historia textual de *Viaje a la luna* ha sido ya delineada por Antonio Monegal, autor también de una primera y rigurosa edición del texto<sup>1</sup>. El guión consiste en una serie de imágenes aparentemente inconexas, pero hiladas por una compleja y trabada lógica interna. A pesar de la imposibilidad de describir un argumento desarrollado de un modo lineal, sí pueden señalarse

---

<sup>1</sup> Lorca escribe este guión tras el encuentro con el cineasta y pintor mexicano Emilio Amero, en su viaje a Nueva York en 1929. Tras su muerte en 1936, Amero decide comenzar su rodaje, pero pronto ha de interrumpirlo. En 1964 aparece una traducción al inglés en la revista *New Directions*, aunque no basada en el original sino en las notas de Amero. En 1980 aparece una versión en español de Marie Laffranque, a partir del inglés y de copia de algunos fragmentos en español. Tras la muerte de Amero en 1989, el manuscrito original es hallado en su domicilio de Oklahoma. Antonio Monegal edita el texto en 1994, y cuatro años después es llevado al cine por el pintor Frederic Amat.

algunas secuencias de especial interés<sup>2</sup>. Siguiendo la sucesión de las imágenes en el guión, Kristine Ibsen ha realizado una coherente y clarificadora lectura de varios elementos: el viaje, la búsqueda frenética del amor y de la identidad, la frustración y lo prohibido, puertas y pasillos. De especial mérito es su propuesta de una interpretación global de todos esos elementos:

*Viaje a la luna* is, then, Lorca's visualization of the frustration of human existence. Any search man undertakes is as frenetic and futile as the oscillating legs that go nowhere [...]. Throughout the screenplay, Lorca shows the search for identity, love and meaning repeatedly denied by violence and threatened by death. All movement merely confirms the frustration and pointlessness of human existence. Real life, Lorca shows, is a journey rife with violence, sexual anxiety, and the constant presence of death. Worse still, it is a journey that goes nowhere. (237)

El estudio de Ibsen propone así una lectura de *Viaje a la luna* como expresión de una búsqueda obsesiva y frustrada, teñida además de tintes sexuales. Por esta senda se encamina también la hipótesis de Estrella de Diego, que da énfasis al deseo como búsqueda sexual: «como el deseo, sus fotogramas atrapan, y no porque proporcionen el placer de la respuesta, sino porque devuelven el desasosiego de la búsqueda» (198-99). Para Estrella de Diego, que lee con parámetros lacanianos, Lorca ensaya una serie de encuentros y desencuentros con un otro que nunca es completamente semejante a sí mismo. En este sentido, el viaje a la luna es también un viaje por la identidad (199).

<sup>2</sup> He aquí la sucesión de algunas de las imágenes principales: una cama y el baile de los números trece y veintidós; letras que dicen «Socorro», en tres momentos del guión; pasillos y movimiento de piernas que huyen; niño llorando por la paliza que le da una mujer; imágenes de niños, gusanos, la luna y cabezas que se disuelven unas sobre otras; letras que dicen «No es por aquí»; un hombre que intenta que un niño vista y luego trague un traje de arlequín; pez asfixiado por una mano; letrero de «Viaje a la luna»; mujeres que lloran; rana y orquídeas; la palabra «Elena», varias veces y con diversas deformaciones lingüísticas; dibujo lorquiano de santa Rodegunda; mujer que cae por una escalera; un hombre desnudo con el sistema nervioso dibujado sobre el cuerpo; tres personajes en una calle iluminada por la luna; huida y trenes; un bar donde varios muchachos intentan beber un vino que no pueden llevar a la boca; baile de una muchacha casi desnuda con un arlequín; vómitos y besos, con la reaparición del hombre de las venas; grifos abiertos; muerte del hombre de las venas en una calle; baile de un muchacho y una muchacha que se burlan de un cadáver; beso en el cementerio; la luna y los árboles. Esta sucesión de imágenes sin aparente conexión permitiría un estudio centrado en el papel de la elipse en el cine, según la ha definido Gersternkom.

La interpretación de *Viaje a la luna* como viaje (como deseo) frenético hacia el otro o la identidad pone en la pista de una de las claves más reveladoras pero menos comentadas de esta pieza. Puertas, pasillos, calles, trenes o pies huyendo sugieren efectivamente, como se ha señalado, la imagen de un mundo donde el ser humano ha de correr sin tregua para no llegar a ninguna parte. Ahondando en esta dirección, la lectura puede llevarse aún un poco más allá: como las imágenes del guión que se disuelven unas en otras, cualquier imagen del mundo es volátil: engañosa. De este modo, *Viaje a la luna* propone una reflexión sobre la precariedad de los signos para atrapar el sentido último de la realidad. Desde un punto de vista semiótico, podría decirse que Lorca muestra que esta precariedad empaña tanto la escritura como la imagen visual.

Poco se ha reparado en el papel que desempeña la escritura dentro de *Viaje a la luna*, a pesar de que está presente en todo el guión. En líneas generales, pueden distinguirse dos modalidades. En primer lugar, la escritura aparece directamente en los letreros intercalados entre las imágenes: «Socorro» (fragmentos 5, 14 y 15), «No es por aquí» (fragmento 21), «Viaje a la luna» (fragmento 30) y «Elena» (fragmentos 34 y 65). Estos significantes también pueden aparecer distorsionados, como en el caso de «Elena»: «Elena Helena elhena eLHeNa» (fragmento 34). El segundo modo de intercalar la escritura es algo más sutil, y consiste en la utilización de diferentes superficies como páginas donde se trazan signos: plano blanco sobre el que caen gotas de tinta (fragmento 21), muchacho desnudo en cuya piel se ha dibujado el sistema circulatorio (fragmentos 43, 44, 51, 62, 63 y 67), huellas de labios y manos sobre un yeso (fragmento 64) y bigote pintado sobre el rostro de un muerto (fragmento 69)<sup>3</sup>.

Aparte de estas dos modalidades de referencia a la escritura, *Viaje a la luna* intercala algunos otros textos de un modo casi secreto: la historia mitológica de Elena (fragmentos 34 y 65) y el beso cursi de cine (fragmento 71)<sup>4</sup>. Lorca incluye además *Muerte*

<sup>3</sup> Por su parte, la versión filmada de Amat incorpora además al celuloide una modalidad de escritura que no está en el guión de Lorca: el garabato, que es un trazo febril a medio camino entre la palabra escrita y la imagen pictórica.

<sup>4</sup> En su interpretación del guión lorquiano, Amat sostiene que hay referencias a *Un chien andalou* de Buñuel y Dalí (fragmento 18 y versión filmada por Amat del fragmento 63): «El mismo año de la estancia del poeta en Nueva York, sus amigos

de *Santa Rodegunda* (fragmento 38), que es uno de sus propios dibujos. Del mismo modo, *Viaje a la luna* contiene referencias a textos literarios del propio Lorca. Señala Monegal:

*Viaje a la luna*, *Poeta en Nueva York*, *El público* y *Así que pasen cinco años* son obras que se iluminan mutuamente, por lo que la interpretación de cada una de ellas se enriquece con las referencias intertextuales. Hasta el punto de que muchas imágenes de *Viaje a la luna*, que aparecen desprovistas de contexto, serían indescribibles si no recurriéramos a las concordancias con otras obras. (1996: 14)

Efectivamente, aparte de elementos que se repiten en muchas obras lorquianas (como la luna que da título a la pieza), *Viaje a la luna* contiene algunas imágenes cuya interpretación se enriquece al cotejarlas con las otras obras neoyorquinas. Un ejemplo es el hombre de las venas, que en *El público* aparece como el Desnudo Rojo. *Viaje a la luna* se sirve entonces del recurso de la intertextualidad.

La reflexión sobre el alcance precario de la escritura no es una de las preocupaciones centrales de Lorca, aunque sí aparece de un modo intermitente en su obra. Precisamente a propósito de *Viaje a la luna*, Niggel Dennis menciona algunos ejemplos de la poesía lorquiana donde puede apreciarse la tensión entre la letra artificial y la inocencia de un mundo anterior a ella (140-41). Según Dennis, Lorca termina por rechazar la vía de la letra muerta: «No es por aquí» (fragmento 21). Y adopta, en cambio, la libertad de expresión de su propio ser que le brinda la imagen surrealista (142). Del mismo modo, García-Abad señala el proceso de logofagia que lleva a Lorca a incorporar el silencio en su guión, así como a tachar, fragmentar o distorsionar el lenguaje.

La precariedad de la escritura permite pasar a la consideración de la imagen visual, que es otro de los signos que el ser humano alza para cifrar el mundo. Si bien es cierto que el guión lorquia-

---

Buñuel y Dalí presentaron en París la película *El perro andaluz*, un extraordinario e innovador encuentro entre imágenes poéticas y fílmicas. Parece ser que Lorca nunca visionó la película, pero se sintió personalmente aludido e insultado por su título. [...] Su guión neoyorquino es, a muchos niveles, una cumplida respuesta al agravio» (193). Román Gubern, sin embargo, prefiere mantener en la duda esta relación directa entre las dos obras (1997: 50). En su *Proyector de luna*, por otra parte, el mismo Gubern delinea la serie de encuentros y desencuentros de los autores del momento con el cine.

no denuncia «las limitaciones de la escritura, la impotencia de la palabra escrita, la aniquilación de la voz» (Dennis 140), también lo es que su confianza en el signo visual no es absoluta. En efecto, la celeridad con que se suceden las imágenes sugiere que tampoco el signo visual podrá apresar jamás la fugacidad del mundo. Como la imagen que es y no es la mar en el poema de Alberti o la imagen que es y no es la pipa en el cuadro de Magritte, las imágenes en *Viaje a la luna* son engaño de los sentidos.

No es entonces completamente aventurado apuntar, siquiera en un segundo plano, una posible interpretación en clave platónica de algunas imágenes del guión lorquiano. Según la conocida denuncia de Platón, las imágenes visuales (pintura en su caso) son sólo eso: imágenes, reflejos de un mundo ideal que no puede representarse ni copiarse. Y la escritura yerra aún un grado más, pues es sólo representación de las engañosas imágenes visuales: imagen de una imagen<sup>5</sup>. Lógicamente, no puede sostenerse que Lorca esté haciendo abierta referencia a Platón. Sin embargo, más allá de la pretensión de señalar fuentes o influencias, la lectura en esta clave de lo ilusorio de las imágenes del mundo cobra forma y coherencia cuando se coteja con otros ejemplos de *Viaje a la luna* que también denuncian el engaño de lo visual: la luna que se transforma en una cabeza que vomita (fragmento 18), el hombre que trata de disfrazar al niño de arlequín (fragmento 25), la palabra «Elena» distorsionada (fragmento 34) o el muchacho que se quita el disfraz de arlequín y resulta ser el hombre de las venas (fragmento 62), entre otros ejemplos posibles.

Por tanto, Lorca advierte de la fugacidad y lo engañoso de un mundo en constante mutación donde los signos (escritura e imagen visual) son sólo meras apariencias incapaces de apresar el vértigo de la realidad. Las imágenes han de sucederse y cambiar como se suceden y cambian las imágenes de un mundo donde las categorías se han trastocado. Asoma aquí uno de los temas predi-

<sup>5</sup> Un ejemplo lorquiano que admitiría una lectura en clave platónica es la imagen de la cama que abre (y casi cierra) el guión. Para explicar sus conocidas reflexiones sobre la diferencia entre lo real y lo ideal, Platón pone precisamente el ejemplo de una cama: «Well, we've got these three beds. First, there's the real one, and we'd say, I imagine, that it is the product of divine craftsmanship. [...] Then, there's the one the joiner makes. [...] And then there's the one the painter makes. [...] God realized this, I'm sure. He didn't want to be a kind of joiner, making a particular bed: he wanted to be a genuine creator and make a genuine bed. That's why he created a single real one» (*Republic* 347).

lectos de Lorca en su obra neoyorquina: la nostalgia de un mundo originario ahora amenazado por la civilización, la velocidad y el artificio. Así lo expresan algunos versos de *Poeta en Nueva York*:

Estás aquí bebiendo mi sangre,  
 bebiendo mi humor de niño pasado,  
 mientras mis ojos se quiebran en el viento  
 con el aluminio y las voces de los borrachos.  
 (Poeta 165-66)

Del mismo modo, el «Solo del pastor bobo» en *El público* recoge el soliloquio de un personaje aún no corrompido por la civilización, pero ya rodeado de máscaras (179-80).

Sin embargo, este proyecto del cine lorquiano de perseguir inútilmente lo cambiante y fugaz no tiene unas connotaciones completamente negativas. De hecho, puede argumentarse que es el aspecto que hace que este guión de cine se asemeje a la poesía. La clave de este paralelismo reside en la definición antiplatónica de la poesía que apunta María Zambrano, para quien el poeta se caracteriza precisamente por la persecución de las imágenes transitorias del mundo: «El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada [...] ¿Es que acaso al poeta no le importa la unidad?» (19). De este modo, en *Viaje a la luna* se transparenta una clave para explicar parte de la atracción que los poetas de comienzos de siglo experimentaron hacia el cine: como la poesía, el cine se basa en la persecución de las imágenes de un mundo que cambia sin cesar; y que, precisamente por su continua mutación, es a un tiempo atrayente e inapresable<sup>6</sup>. La paradoja está en el hecho de que esa búsqueda

<sup>6</sup> La idea del cine como el arte que refleja las imágenes de un mundo cambiante asoma en muchos «poemas cinemáticos» de la época. Por ejemplo, *La Gaceta Literaria* publica en 1928 el texto «Poema cinemático. Un ladrón» de José Rivas Paneda: «Dos guardias, con los sables desenvainados, trepan por la fachada de una casa persiguiendo a un ladrón. Éste repele los sables con los pies y sube ligero su botín. En unos segundos se halla en la azotea. Se despoja de la americana y se arroja a un tejado vecino. Una vez sumergido entre las tejas, comienza a nadar con actividad. Llega a una guardilla, levanta la capucha y asciende presuroso a su bordo. Con dos chimeneas planas, arrancadas al paso, hace bogar su embarcación. // Los guardias, que ya están en la azotea, se despojan a su vez de las guerreras y prueban a sumergir un pie, que retiran con gesto de frío. // Impotentes, pero presuntuosos, amenazan con la mano al fugitivo» (310).

desasosegante del ser humano (o del poeta) ha de proseguir, aún a sabiendas de que se trata de una empresa destinada al fracaso.

Aparte de la escritura y la imagen visual, *Viaje a la luna* plantea el declive de un tercer modo de apresar el mundo: la memoria. Esta reflexión es algo más densa, pero resulta igualmente reveladora. En su *Cinema 2: The Time-Image*, recuerda Deleuze que lo que hace cinematográfico al cine es la liberación de la imagen de un punto de vista único: la percepción del movimiento desde el movimiento mismo. Al igual que el cine, el tiempo (la vida) es un flujo de imágenes que pueden cortarse y ensamblarse en un montaje. Por otra parte, el mismo Deleuze propone la noción de *diferencia* no desde un punto de vista de mera comparación entre términos; sino, por el contrario, desde una perspectiva que permita discernir qué conserva lo diferente de lo uno (del modelo original): «the distinguished is opposed to something which cannot be distinguished from it, and which continues to embrace that which is divorced from it» (*Difference* 28).

Si se desarrollan las reflexiones de Deleuze, puede conjeturarse que ese rastro de lo uno en lo diferente es lo que constituye la memoria. Formulado de otro modo, la memoria es lo que queda de un hipotético modelo original cuando éste ya se ha transformado en otra cosa. En el caso del cine, las imágenes de los fundidos siguen conservando una memoria de las otras imágenes que acaban de disolverse en la retina del espectador. En el caso concreto de *Viaje a la luna*, la memoria está constituida además por la recurrencia de unas pocas imágenes que van reapareciendo a pesar de la ágil sucesión: el hombre de las venas, el disfraz de arlequín, los niños, los peces o la cama, entre otros ejemplos posibles. Hay también varias imágenes cuya aparición podría obligar a la memoria a establecer un vínculo con otra imagen anterior. Es el caso de las narices sangrando (fragmento 41) y los grifos echando agua de un modo violento (fragmento 66); o el pez asfixiado por una mano (fragmento 28) y el pájaro que también muere estrujado por una (¿la misma?) mano (fragmento 45). En su recurrencia, estas imágenes ponen a prueba la memoria del espectador y su capacidad para ir marcando puntos de referencia dentro del guión.

A propósito de las reflexiones de Barthes sobre la fotografía como el arte que ofrece una imagen de algo que ya no está (una memoria, podría decirse), Christian Mezt observa que el cine pre-



sentado lo que sí está en este momento; y, por tanto, no remitiría directamente a un pasado o una memoria: «The movie spectator is absorbed, not by a “has been there”, but by a sense that “There it is” (6)». En este caso, no se trata de signos ilusorios como la escritura o la imagen visual. De hecho, Metz considera que las imágenes de las películas poseen cierta realidad: «In short, the secret of film is that it is able to leave a high degree of reality in its images, which are, nevertheless, still perceived as images» (14). Sin embargo, el resultado que obtiene la memoria en *Viaje a la luna* es el mismo que el de la escritura y la imagen visual: un fracaso en el intento de apresar un mundo que es, a todas luces, demasiado vertiginoso.

Partir de este triple fracaso planteado por Lorca en *Viaje a la luna* (escritura, imagen visual, memoria) resultaría especialmente fructífero para desglosar la intertextualidad propuesta por Monegal en sus otras obras neoyorquinas. Por ejemplo, un detallado estudio sobre *El público* de Julio Huélamo Kosma señala (no casualmente) elementos que apuntan en la misma dirección que mi análisis de *Viaje a la luna*: la reflexión sobre el mundo (el teatro) como algo ilusorio, el espejismo, la máscara, el engaño. Esta obra teatral plantea entonces la reflexión sobre la precariedad de las facultades del ser humano para apresar el mundo: la escritura, la imagen visual y la memoria<sup>7</sup>. En este sentido, *El público* se basa en la misma paradoja que *Viaje a la luna*: «sólo la persecución de la verdad, aunque ésta no sea más que un fantasma inaprehensible, otorga al hombre, más allá de su desastrada condición, la dignidad de ser» (Huélamo Kosma 252).

En suma, el ensamblaje de todos estos elementos convierte *Via-*

<sup>7</sup> No ensayaré aquí esta lectura, pero sí daré algunos pocos ejemplos. La precariedad de la escritura se halla en el proceso de distorsión y logofagia de los significantes: «Abominables» (121), «Guillermina» (159) y nuevamente «Elena» (167). Como en *Viaje a la luna*, diferentes superficies se convierten en páginas sobre las que se trazan signos: mano impresa en la pared (119), luna pintada sobre un muro (141), o el moribundo que dibuja con el dedo un arco en la pared (185). En cuanto a lo ilusorio de las imágenes visuales según la perspectiva platónica, lamenta el personaje Julieta: «Cuando era muy pequeña yo veía en Verona a las hermosas vacas pacer en los prados. Luego las veía pintadas en mis libros, pero las recordaba siempre al pasar por las carnicerías» (150). Los personajes cambian de aspecto continuamente: de peluca (122), de guantes (138), de disfraz (158). En tercer lugar, *El público* plantea también la limitación de la memoria para discernir qué queda de lo uno en lo otro. Uno de los ejemplos está en el diálogo entre Centurión, Pámpanos y Cascabeles en el «Cuadro Segundo» (137).

*je a la luna* en una pieza de «un visionario estado de metódico delirio creativo en el que escenas y personajes se suceden con aparente hermetismo, pero destilan una profunda lógica poética» (Amat 190). Por tanto, es posible una lectura clarificadora de su enmarañamiento. Desde la óptica de la reflexión que Lorca plantea sobre los límites entre lo real y lo ilusorio, lo permanente y lo cambiante, es posible comprobar que *Viaje a la luna* presenta y descarta tres intentos de aprehender el mundo: la escritura, la imagen visual y la memoria. Los tres intentos arrojan un mismo fracaso: atrapar y cifrar un mundo en perpetuo cambio es imposible. De un modo secundario, este guión cinematográfico permite iluminar también la interpretación de sus otras obras neoyorquinas.

En cualquier caso, en un nivel de conclusiones más globales, *Viaje a la luna* sugiere que es precisamente la paradoja que existe entre la búsqueda frenética y la aceptación del fracaso lo que caracteriza al ser humano: «Es cuestión de forma, de máscara. Un gato puede ser una rana, y la luna de invierno puede ser muy bien un haz de leña cubierto de gusanos ateridos» (*Público* 169). Como el cinema que es y no es la mar en el poema de Alberti, *Viaje a la luna* presenta un mundo cuyo mayor atractivo es existir y no existir a un mismo tiempo.

#### OBRAS CITADAS

- Alberti, Rafael. «Verano». *Marinero en tierra*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996. 50.
- Amat, Frederic. «Notas de *Viaje a la luna*». *Revista de Occidente* 211 (diciembre 1998): 189-94.
- Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Gallimard / Seuil, 2003.
- Buñuel, Luis. «El cine, instrumento de poesía». *Litoral* 235 (2003): 158-63.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Trad. Paul Patton. Nueva York: Columbia UP, 1994.
- . *Cinema 2: The Time-Image*. Trad. H. Tomlinson y R. Galeta. Minneapolis: U Minnesota P, 1989.
- Dennis, Niggel. «*Viaje a la luna*: Federico García Lorca y el problema de la expresión». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25.1 (otoño 2000): 137-49.
- Diego, Estrella de. «Dar algo que uno no tiene». *Revista de Occidente* 211 (diciembre 1998): 195-202.
- García-Abad García, María Teresa. «*Viaje a la luna*: del texto «ostrakon» a la imagen onírica». *Anales de la literatura española contemporánea* 26.1 (2001): 27-44.
- García Lorca, Federico. *Así que pasen cinco años*. Ed. Margarita Ucelay. Madrid: Cátedra, 1998.

- . *Poeta en Nueva York*. Ed. María Clementa Millán. Madrid: Cátedra, 1990.
- . *El público*. Ed. María Clementa Millán. Madrid: Cátedra, 1987.
- . *Viaje a la luna*. Ed. Antonio Monegal. Valencia: Pre-Textos, 1994.
- Gersternkom, Jacques. «Contribution à une sémio-rhétoriques du film: le champ de l'ellipse au cinéma.» *Après Deleuze. Philosophie et Esthétique du cinéma*. Ed. Jacques Serrano, 1996. 131-39.
- Gubern, Román. «Historia de un noviazgo (los intelectuales y el cine). *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*. Ed. Cristóbal Cuevas. Madrid: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997. 39-51.
- . *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Huélamo Kosma, Julio. *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre «El público»*. Granada: Universidad de Granada, 1996.
- Ibsen, Kristine. «The Illusory Journey: García Lorca's *Viaje a la luna*. *The Surrealist Adventure in Spain*. Ed. C. Brian Morris. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 1991. 225-39.
- Metz, Christian. *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. Trad. Michael Taylor. Chicago: U Chicago P, 1991.
- Monegal, Antonio. «Misterio y destino de un guión: *Viaje a la luna*, de Federico García Lorca». *Ínsula* 592 (abril 1996): 13-15.
- Pérez Bowie, José Antonio. «El Cine poético como opción vanguardista en España». *Litoral* 235 (2003): 144-56.
- Plato. *Republic*. Trad. Robin Waterfield. Oxford, Inglaterra: Oxford UP, 1998.
- Rivas Paneda, José. «Poema cinematográfico. Un ladrón». *Litoral* 235 (2003): 310.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica y U Alcalá de Henares, 1993.

BLANK PAGE