

Roberts, Stephen G.H. (2015) Federico García Lorca y el cine. Europe -Paris- Revue Litteraire Mensuelle, 93 (1032). pp. 170-185. ISSN 0014-2751

Access from the University of Nottingham repository:

<http://eprints.nottingham.ac.uk/34705/1/Stephen%20G.H.%20Roberts%2C%20Federico%20Garc%C3%ADa%20Lorca%20y%20el%20cine.pdf>

Copyright and reuse:

The Nottingham ePrints service makes this work by researchers of the University of Nottingham available open access under the following conditions.

This article is made available under the University of Nottingham End User licence and may be reused according to the conditions of the licence. For more details see:
http://eprints.nottingham.ac.uk/end_user_agreement.pdf

A note on versions:

The version presented here may differ from the published version or from the version of record. If you wish to cite this item you are advised to consult the publisher's version. Please see the repository url above for details on accessing the published version and note that access may require a subscription.

For more information, please contact eprints@nottingham.ac.uk

FEDERICO GARCÍA LORCA Y EL CINE

Stephen G.H. Roberts
University of Nottingham

[This article was published, in French translation, in *Europe* (Paris), 93^e année, N^o 1032 (Avril 2015), 170-85.]

Uno de los aspectos más llamativos e innovadores de la cosmovisión y quehacer artísticos del Federico García Lorca poeta y dramaturgo fue su complejo y continuado diálogo con otras expresiones artísticas, como la música, la pintura, el dibujo y el teatro de títeres. La intensidad y fecundidad con que Lorca supo llevar a cabo este diálogo inter-artístico surgieron de su experiencia directa como músico, como artista visual y como titiritero.

En cuanto a la música, Lorca se dedicó desde muy joven al estudio del piano y, de no ser por la repentina muerte de su profesor, Antonio Segura Mesa, el 26 de mayo de 1916, es posible que su deseo de seguir sus estudios musicales en París se hubiera cumplido.¹ Lorca afirmaría más tarde que no empezaría a escribir hasta después de abandonar el sueño de convertirse en pianista profesional,² y la fecha de sus primeros escritos literarios parece confirmar tal aseveración.³ A pesar de tan radical cambio de rumbo artístico, Lorca nunca se distanciaría de la música. En la Residencia de Estudiantes y luego, más tarde, en Nueva York, Cuba y Argentina, se hizo famoso tanto por sus recitales musicales como por sus lecturas poéticas, y en 1931 Lorca acompañaría al piano a La Argentinita en una grabación discográfica de canciones populares españolas (única grabación existente del poeta granadino). Además, su amistad comenzada en 1920 con el recién llegado a Granada Manuel de Falla le mantendría al corriente de la música contemporánea española y europea además de proporcionarle también una serie de importantes oportunidades musicales.⁴ Lo que más unió a Lorca y Falla en estos primeros años 20 fue su amor por la cultura popular andaluza, fruto del cual fue el famoso Festival de Cante Jondo que ambos organizaron en Granada en junio de 1922. En preparación para el Festival, Lorca llevó a cabo un estudio a fondo del flamenco y también escribió los poemas que publicaría en 1931 bajo el título general de Poema de Cante Jondo.⁵ El éxito del Festival dio lugar a otros proyectos en común, principalmente a la ópera titulada *Lola la comedianta*, basada en una historia de corte popular ideada por el mismo Lorca. Aunque, últimamente, Falla no llegara a escribir la música para esta ópera, los manuscritos de *Lola la comedianta* hechos por Lorca y anotados por Falla revelan,

¹ Véase Gibson 1989: 47.

² Lorca 1986a: III, 397. Su hermano sugiere la misma idea: véase Francisco García Lorca 1998: 158-160.

³ El primer escrito fechado de Lorca parece ser 'Nocturno apasionado. Lento', del 2 de enero de 1917 (García Lorca 1994a: 229-232), aunque al final de otra prosa de juventud, 'Mística en que se trata de Dios', Lorca añade las palabras 'Noche de 15 de octubre 1917. Federico. 1 año que salí hacia el bien de la literatura' (p. 152).

⁴ Para un análisis pormenorizado de la relación artística entre Lorca y Falla, véase Orringer 2014.

⁵ Fruto del estudio fue la conferencia de febrero de 1922 titulada 'El cante jondo. Primitivo canto andaluz' (García Lorca 1986a: III, 195-216).

además de la destreza del primero como libretista, el creativo diálogo musical entre ambos (véase García Lorca 1981).

Además de la música, Lorca pronto reveló su interés por las artes plásticas.⁶ En las descripciones de pueblos y ciudades españoles que conforman *Impresiones y paisajes* (1918), Lorca hace constante referencia, tanto explícita como implícita, a la pintura contemporánea, sobre todo a la impresionista y la simbolista españolas, mostrando una afinidad especial con la obra pictórica de Santiago Rusiñol.⁷ Después de su llegada a Madrid, y de su encuentro en la primavera de 1923 con Salvador Dalí, este interés de Lorca por las artes plásticas, ahora vanguardistas, se iría intensificando. Como demuestran el poema ‘Oda a Salvador Dalí’ (1926) y la conferencia ‘Sketch de la nueva pintura’ (1928), la influencia de su amigo llevaría a Lorca a abandonar su temprano interés por el impresionismo y a abogar en su lugar por una estética de volúmenes y formas heredada del cubismo para desembocar en otra más colorista y de claros perfiles asociada con el proto-surrealismo del propio Dalí.⁸ Animado por este último, Lorca también empezaría a tomar más en serio sus propias dotes como dibujante, llegando a exponer algunos de sus dibujos en la Galería Dalmau de Barcelona en junio de 1927 y luego, más tarde, en Huelva en el verano de 1932.⁹

Otra importante disciplina artística en lo que concierne a la evolución estética del joven Lorca fue el teatro de títeres. Lorca se había entusiasmado desde muy niño con las representaciones de los titiriteros que viajaban por La Vega granadina, y la influencia de éstos se puede detectar en su primera obra de teatro, *El maleficio de la mariposa* (1919-1920), aunque el interés de Lorca por esta particular expresión artística se afianzaría, de nuevo, con la llegada a Granada de Manuel de Falla.¹⁰ Entre 1921 y 1922, Lorca no solamente escribiría su primera obra importante para títeres, *La tragicomedia de don Cristóbal* y *la seña Rosita*, sino que exploraría también junto con Falla la posibilidad de crear una compañía, llamada *Títeres andaluces de Cachiporra*, que recuperara la tradición andaluza de marionetas.¹¹ Más tarde, en enero de 1923, Falla, Lorca y el escenógrafo Hermenegildo Lanz montaron en casa de los Lorca un espectáculo titiritero que combinaba música moderna (elegida y arreglada por Falla), textos tradicionales y nuevos (adaptados o compuestos por Lorca) y guiñoles y figuras planas (confeccionados por Lanz). Tanto para Falla como para Lanz, el espectáculo ofreció la posibilidad de poner a prueba ideas y técnicas que,

⁶ Sobre la relación de Lorca con las artes plásticas, véanse Oppenheimer 1986; García de Carpi 1986: 172-182; Sánchez Vidal 1996; y los estudios de María Zambrano, Santiago Ontañón, Julián Gállego, Lucía García de Carpi, Rafael Santos Torroella, María Clementa Millán, Marie Laffranque, Patrick Fournieret y Mario Hernández publicados en García Lorca 1986b.

⁷ Para un análisis de *Impresiones y paisajes*, véase Valdivia Martín 2009. El Capítulo XI de la Segunda Parte del libro de Valdivia Martín examina ‘el diálogo vivo’ de la obra con pintores como Darío de Regoyos, Santiago Rusiñol, Aureliano de Beruete y Moret, Daniel Vázquez Díaz e Ignacio Zuloaga (pp. 282-314).

⁸ Véanse ‘Sketch de la nueva pintura’ (García Lorca 1986a: III, 272-281) y ‘Oda a Salvador Dalí’ (García Lorca 1986a: I, 953-957).

⁹ Los dibujos de Lorca se encuentran reproducidos en García Lorca 1986b.

¹⁰ Sobre la relación de Lorca con el teatro de títeres, véanse Lima 1963: 3-16 y 67-95; Soria Olmedo 1986; Gibson 1989: 17-18 y 117-126; Ucelay 1990; García Lorca 1992; Hernández 1992: 227-239; George 1995: 43-46; Aszyk 1996; Francisco García Lorca 1998: 267-283; Calderón Calderón 2000. Sobre Hermenegildo Lanz, véase Mata 2003.

¹¹ Véanse las cartas que Lorca envió a Adolfo Salazar, Manuel de Falla, José de Ciria y Escalante y a miembros de su propia familia entre los primeros meses de 1921 y finales de 1924; en Lorca 1997: 135-252 *passim*.

unos meses más tarde, aprovecharían para el estreno de *El retablo de Maese Pedro* en París. En cuanto a Lorca, esta intensa inmersión en el mundo de los títeres dejaría una profunda huella en toda su obra posterior, desde las obras escritas explícitamente para marionetas, como *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* (1934), hasta sus obras de teatro más populares, como *La zapatera prodigiosa* (1924/1930), que más tarde caracterizaría como ‘una comedia (por el estilo de Cristóbal)’,¹² influyendo también en sus obras más experimentales escritas tras su estancia en Nueva York, algunas de las cuales, como *El público* (1930) y *Así que pasen cinco años* (1931), incluyen personajes cuya apariencia, movimientos y acciones tanto comparten con los títeres.

Bien mirado, queda claro que el interés de Lorca por estas otras expresiones artísticas no corrió paralelo a sus escritos poéticos y dramáticos, sino que en realidad ayudó a moldearlos e impulsarlos. Para empezar, la impronta de la música en la obra escrita de Lorca es omnipresente, empezando por las referencias explícitas a Beethoven, Chopin, Debussy y Ravel que se encuentran en su prosa y poesía de juventud, de marcada influencia simbolista y modernista, donde se halla, además, una tendencia a mezclar las sensaciones musicales y pictóricas: sus descripciones de los crepúsculos o la noche de *La Vega*, por ejemplo, destacan como sinfonías auditivas y visuales, donde los sonidos y los colores se combinan y a menudo se superponen para crear sorprendentes efectos cromáticos y sinestésicos.¹³ El joven Lorca, como ha demostrado Christopher Maurer, introducía a la música en sus primeros escritos en un intento por expresar ‘cierta idealidad más allá de lo puramente auditivo’, esto es, para dar voz a ‘los mil pensamientos vagos y confusos que se revuelven en nuestro mundo interior’ (García Lorca 1994a: 16-18). En sus obras más maduras, no obstante, Lorca iría más lejos, empeñándose en reproducir poéticamente los ritmos y los efectos de distintas tradiciones musicales, desde el flamenco de sus poemas de los años 20 hasta el jazz, los blues y el son de Poeta en Nueva York.¹⁴

La influencia de las artes plásticas en la poesía lorquiana es más decisiva aún, si cabe, que la de la música. En la conferencia titulada ‘La imagen poética de don Luis de Góngora’, Lorca afirmó que ‘[u]n poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales [...], en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto’, palabras que subrayan la prioridad que Lorca otorgaba al sentido visual y consecuentemente a lo plástico y lo pictórico (García Lorca 1986a: III, 229). En el *Romancero gitano* (1928), Lorca transforma cada poema en un lienzo que va llenando de imágenes principalmente visuales aunque también, y siguiendo el orden impuesto por el mismo poeta, táctiles, auditivas, olfativas y gustativas.¹⁵ El ‘Romance sonámbulo’, por ejemplo, ofrece una composición medio figurativa, medio abstracta donde los colores y los cambiantes efectos de luz (producidos principalmente por la luna) se combinan con un juego sensual de toques, sonidos, olores y sabores. El resultado es una cuidadosamente controlada explosión de impresiones sensoriales, esto es, un cuadro animado que revela claramente el profundo diálogo de la poesía de Lorca con los principales movimientos artísticos de la época, desde el impresionismo y el cubismo hasta el expresionismo y la abstracción.

¹² Véase García Lorca 1997: 241.

¹³ Véanse, por ejemplo, los poemas ‘La noche’ y ‘Ángelus’ (García Lorca 1994b: 99-104 y 185-186).

¹⁴ Sobre este punto, véanse Rabassó y Rabassó 1998, Stone 2004: 5-150 y Maurer 2007: 20-26.

¹⁵ Sobre este punto, véase Roberts 2009.

El ‘Romance sonámbulo’ muestra también la importante influencia del teatro de títeres en la poética lorquiana. Lorca, que en 1933 se referirá al Romancero gitano como ‘un retablo de Andalucía’ (donde la palabra retablo retiene el doble significado de pieza de altar y de teatro de títeres),¹⁶ hará uso en este poema, así como en todos los romances de la colección, de una serie de elementos – el decorado, los efectos de luz, la caracterización, el movimiento y la coreografía, además de la compleja relación entre titiritero/trujamán, personajes y público – con los que se había encontrado al presenciar de niño representaciones de marionetas y al participar más tarde en los proyectos titiriteros con Falla y Lanz. Además de brindarnos un cuadro animado, el ‘Romance sonámbulo’ nos ofrece unos personajes que se mueven cual marionetas en un escenario imposible, hecho de decorados más cercanos al mundo titiritero que al mundo real, iluminados por el duro foco de la luna; personajes cuyas acciones y palabras son narradas por una voz, la del trujamán, que, como en el mejor teatro de títeres, habla directamente al público (‘¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?’), e incluso permite que los personajes dirijan sus súplicas hacia nosotros, los espectadores (‘Dejadme subir al menos/hasta las altas barandas,/¡dejadme subir!, dejadme/hasta las verdes barandas’).¹⁷ En tales poemas y en tales obras, Lorca revela que su estética se va formando y enriqueciendo a través de su diálogo, tanto con la tradición lírica española y extranjera, como con otras expresiones artísticas como música, pintura y títeres.

**

A la par de tales expresiones artísticas musicales, visuales y populares, el cine, séptimo arte, desempeñaría también un importante papel en este diálogo interartístico lorquiano, ya que no hay duda de que la generación de Lorca fue la generación del cine y de que sus miembros nacieron y se criaron junto a él, desarrollando una sensibilidad e imaginación moldeadas por él. Desde muy jóvenes pudieron disfrutar tanto del cine europeo como del hollywoodiense, con una clara predilección, en sus primeros años, por este último, que les parecía más fresco y divertido. Como el resto del mundo occidental, se enamoraron de Charlot, de Buster Keaton y de Harold Lloyd, disfrutando del humor visual, y a menudo surreal, de sus películas slapstick. Aprendieron, en parte, a ver el mundo a través del cine, y sobre todo de este cine de Hollywood. Poco sorprende, por lo tanto, que el cine llegara a ocupar un lugar tan importante en la estética de esta generación, cualquiera que fuera el medio artístico elegido por cada uno de ellos. Solamente unos pocos, y de forma preeminente Luis Buñuel, llegarían a dedicarse de lleno al cine, aunque todos entablaron un diálogo con este arte. Así pues, Salvador Dalí colaboró en los guiones de *Un chien andalou* y *L'Âge d'or*, creó una secuencia onírica para la película *Spellbound* (Recuerda) de Alfred Hitchcock, y planeó un trabajo en común, sin llegar nunca a realizarse, con el mismísimo Walt Disney.¹⁸ Y todos los poetas de su generación, y de forma especial Rafael Alberti y Luis Cernuda, explorarían temas y experiencias cinematográficos en

¹⁶ García Lorca 1986a: III, 340.

¹⁷ ‘Romance sonámbulo’, ll. 21 y 47-50; en García Lorca 1986a: I, 401. Sobre el uso de recursos titiriteros en el Romancero gitano, véase Roberts 2011.

¹⁸ Sobre los proyectos cinematográficos de Dalí, además de la influencia del cine sobre su obra en general, véase Gale ed. 2008.

sus poemas, así como técnicas, perspectivas y efectos visuales observados en las películas europeas y americanas de su tiempo.¹⁹

El propio Lorca llegó a escribir un único guión cinematográfico, aunque varios de sus dramas más breves, sobre todo la serie de ‘Diálogos’ dramáticos escritos entre 1925 y 1928, representan claras respuestas al cine. En el más famoso de éstos, *El paseo de Buster Keaton* (1928),²⁰ Lorca utiliza aspectos de las obras de su cómico favorito, incluyendo sus típicos accesorios (en este caso, una bicicleta), sus aventuras bufonescas y, sobre todo, su cara de póquer y mirada intensa, para crear una historia violentamente surreal que indaga en la imagen artística del actor norteamericano.²¹ Lo que más llama la atención en este ‘Diálogo’ es el intento por parte de Lorca, sobre todo en las acotaciones, de explorar la visión estética que yace tras las películas cómicas de Keaton, sobre todo en su uso de perspectivas inusuales (‘El paisaje se achica entre las ruedas de la máquina [bicicleta]’) y de un montaje caracterizado por cambios bruscos y sorprendentes (‘Con gran sorpresa de todos, el Otoño ha invadido el jardín, como el agua al geométrico terrón de azúcar’). *El paseo de Buster Keaton* hace referencia también a las metamorfosis (‘Buster Keaton [suspirando]: Quisiera ser un cisne’) que, como veremos, terminarán representando para Lorca el secreto más íntimo del cine. En el *Diálogo mudo de los cartujos* (1925) y el *Diálogo de los dos caracoles* (1926),²² mientras tanto, Lorca ofrece, en el primero, una conversación formada únicamente por signos de puntuación y, en el segundo, una conversación de silencios, donde las acotaciones llegan a reemplazar a las palabras habladas. Estas dos obras fundamentalmente lúdicas sugieren la posibilidad de un teatro mudo heredero del cine mudo o, por lo menos, de un teatro que, como el cine de Hollywood de la época, pusiera más énfasis en el movimiento y en la acción que en la palabra y el diálogo.

Más allá de estos ‘Diálogos’ dramáticos, varios críticos han ido a la búsqueda de referencias cinematográficas en las obras maduras lorquianas, desde la acotación que abre el Acto Segundo de *La zapatera prodigiosa* e incluye las palabras ‘Ésta es casi una escena de cine’ (Lorca 1986a: II, 336), hasta la apariencia e indumentaria de algunos de los personajes de *Así que pasen cinco años*, y la referencia a una luz con ‘un fuerte tinte plateado de pantalla cinematográfica’ en el Cuadro Quinto de *El público* (p. 657).²³ En cuanto a la poesía, Morris (1980: 123-127) ha atribuido los efectos escénicos de ‘Reyerta’, del *Romancero gitano* (Lorca 1986a: I, 398-399), y la coreografía de la luna en ‘Tierra y luna’, poema escrito en Estados Unidos en 1929 (pp. 1052-1053), a la influencia del cine, y también ha notado en la visión apocalíptica de la gran ciudad en *Poeta en Nueva York* (1929-1930) un paralelo con la película *Metrópolis* de Fritz Lang, mientras que Harris (1991: 26-31) ha echado mano de cierta terminología asociada con el cine (ángulos de la cámara, primeros planos, planos largos, etc.) en su análisis del ‘Romance sonámbulo’. Y aun así, a pesar de lo ingenioso y revelador de tales interpretaciones, resulta muy difícil en la práctica llevar a cabo una lectura cinematográfica plenamente convincente de las obras lorquianas,

¹⁹ Sobre la influencia del cine en la poesía española de los años 10, 20 y 30, véase Morris 1980: 42-129.

²⁰ García Lorca 1986a: II, 277-280.

²¹ Para un análisis más pormenorizado de esta obra, véanse Morris 1980: 134-139 y de Ros 2007: 104-108.

²² García Lorca 1986a: II, 299-302.

²³ Véanse Morris 1980: 123-125, Stone 2004: 152-153 y de Ros 2007: 108.

ya que, aparte de las explícitas referencias al cine que puedan contener, la mayoría de sus efectos supuestamente cinematográficos (sobre todo los relacionados con la perspectiva y la composición) pueden atribuirse también a otras causas u otras influencias (como, en el caso de ‘Romance sonámbulo’, a la influencia de la pintura, del teatro de títeres y también, como no, de la tradición del mismo romancero). En efecto, hay que buscar el verdadero alcance y significado del diálogo de Lorca con el cine, no tanto en las referencias cinematográficas explícitas contenidas en algunos de sus poemas o dramas, como en su apreciación de las específicas características formales del séptimo arte y también en su intento de aprovechar tales características en otras obras suyas, y, en especial, en sus obras dramáticas. Por esta razón, este estudio pasará ahora a analizar el único guión cinematográfico de Lorca y luego a considerar la influencia del cine en su esfuerzo por crear un nuevo tipo de teatro.

**

Lorca compuso este único guión cinematográfico, *Viaje a la luna*, en Nueva York en el otoño de 1929, poco antes de escribir la obra de teatro *El público*, con la que, como pronto veremos, el guión guarda una estrecha relación. Su título recuerda uno de los primeros grandes éxitos del cine mundial, *Le Voyage dans la Lune* (1902) de Georges Méliès, película muy querida de Lorca y su generación, aunque la temática de *Viaje a la luna* y la forma de tratarla tengan más afinidad con *Un chien andalou* de Buñuel y Dalí.²⁴ Es probable que, para entonces, Lorca todavía no hubiera visto la película de sus antiguos amigos, aunque parece seguro que se enteró de su contenido por Emilio Amero, un amigo mexicano de Nueva York.²⁵ Además de ciertas referencias a lunas, ojos, manos y hormigas que pudieran interpretarse como guiños hacia una película cuyo título tanto le había molestado, *Viaje a la luna* comparte con *Un chien andalou* una temática violenta y sexual y una forma aparentemente desarticulada e inconexa. Los 71 apartados o escenas que la componen presentan a una serie de protagonistas – incluyendo a un niño golpeado por una mujer, dos niños andando con los ojos cerrados, un hombre acompañado de un niño, dos mujeres levantando y bajando sus brazos, tres tipos con gabanes, un hombre con sus venas, músculos y tendones a la vista que acaba muerto sobre periódicos abandonados y arenques, y una pareja joven que cierra el guión con un ‘beso cursi de cine’ – cuyas acciones se entremezclan con una serie de imágenes inquietantes, tales como las de partes aisladas del cuerpo humano o la destrucción de animales indefensos.²⁶ El resultado final es un guión surrealista que parece querer ahondar en el inconsciente humano donde el deseo erótico y el impulso violento se entremezclan y encuentran, dando lugar a una atmósfera y un mundo incoherentes y deshumanizados.

Echando mano de la repetida aparición de algunos de sus protagonistas o de ciertas imágenes o motivos, el lector del guión comienza a vislumbrar – o, quizá, a crear para sí – una posible narrativa con su correspondiente diversidad de lecturas.²⁷ No obstante, más que su contenido o temática, lo que es particularmente revelador en *Viaje a la luna* es su trato formal, ya que este texto, el único guión lorquiano, nos

²⁴ Morris (1980: 127-134) sugiere, además, que Lorca podría haber elegido el título de su guión después de una visita a Luna Park en Coney Island, donde hubo en aquellos años una atracción de feria llamada ‘A Trip to the Moon’.

²⁵ Véase Monegal 2007: 115-116.

²⁶ García Lorca 1986a: II, 1139-1148.

²⁷ Morris (1980: 127-34) y Monegal (2007), entre otros, ofrecen posibles interpretaciones del guión.

muestra lo que para Lorca representaba el cine, es decir, su lenguaje y su particular manera de representar el mundo.

Desde esta perspectiva formal, *Viaje a la luna*, con sus 71 escenas, nos recuerda, ante todo, algo evidente, especialmente en el contexto del cine mudo: que la narración cinematográfica está basada en la yuxtaposición y sucesión de unidades visuales, de imágenes. Aunque lo que parece interesarle particularmente a Lorca en este guión es la cuestión de la transición entre estas imágenes, las distintas maneras en que una imagen puede conducir a la siguiente. Y, en lo que concierne a tales transiciones, Lorca hace hincapié ante todo en dos recursos específicamente cinematográficos como son el fundido encadenado, esto es, el proceso por el cual ‘la última imagen del plano se va disolviendo mientras, en sobreimpresión, se va afianzando la primera imagen del plano siguiente’,²⁸ y la doble exposición, esto es, la sobreimpresión de dos o más imágenes, donde una de las imágenes puede a veces desaparecer para verse reemplazada por una nueva imagen, y así sucesivamente. En varios momentos del guión, Lorca crea secuencias enteras en base a una serie de fundidos encadenados o dobles exposiciones o a una mezcla de ambos recursos. Una de las secuencias más impactantes puede hallarse entre las escenas 10 y 17, donde vemos como: dos piernas que oscilan con gran rapidez se disuelven sobre un grupo de manos que tiemblan; las manos y un niño que llora se superponen en doble exposición; el niño y una mujer que le da una paliza se superponen; esta doble exposición se disuelve sobre un pasillo largo que la cámara recorre hacia atrás hasta encontrarse con un ojo superpuesto sobre una doble exposición de peces, que se disuelve sobre una ventana con una doble exposición de letreros que llevan las palabras ‘¡Socorro! ¡Socorro!’ y que caen; cada uno de estos letreros se disuelve luego en la huella de un pie; y cada huella de pie se disuelve en un gusano de seda sobre una hoja en fondo blanco.²⁹

Como puede apreciarse, algunas de estas transiciones, como por ejemplo las dobles exposiciones con el niño y la mujer, tienen una función predominantemente narrativa, afianzando el tema del abuso y la violencia, mientras que otras subrayan la relación formal o morfológica entre las imágenes contiguas: las piernas que oscilan y las manos que tiemblan; el ojo y la ventana; los letreros y las huellas de los pies; las huellas de los pies y los gusanos de seda, etcétera. En estos casos, lo que parece atraer a Lorca es la idea de mostrar una transformación, esto es, el proceso por el cual un objeto se convierte en otro o, incluso, puede ser, aunque momentáneamente, él mismo y otra cosa a la vez. Su uso de estos dos recursos nos lleva directamente a lo que Lorca consideraba la lógica del cine y de la narración cinematográfica, ya que aquél le había enseñado que la narración, en lugar de seguir un proceso lineal, podía formarse de una serie de transiciones no-lineales y, más específicamente, de una serie de simples transformaciones o metamorfosis visuales. Esto, al fin y al cabo, es lo que, desde su niñez, Lorca había presenciado en la pantalla, por ejemplo en *Voyage dans la Lune*, donde los telescopios de los sabios y los magos se transforman, en el siguiente plano, en taburetes donde éstos y aquéllos acaban sentándose.

²⁸ Esta definición se encuentra citada en Enrique Martínez-Salanova Sánchez, ‘Los fundidos y otros elementos del lenguaje cinematográfico’, <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/fundidos.htm> (página consultada el 9 de noviembre de 2013).

²⁹ García Lorca 1986a: II, 1140-1141.

Así pues, la dinámica de estos dos recursos específicamente cinematográficos nos lleva al mismo corazón de la cosmovisión artística lorquiana, ya que la doble exposición y el fundido encadenado permiten que algo se vea reemplazado por, o se metamorfosee en, algo diferente, funcionando así de la misma forma que la metáfora. Para José Ortega y Gasset, como sabemos, la metáfora era, además de ‘la potencia más fértil que el hombre posee’,³⁰ el recurso más característico de las artes nuevas de la vanguardia. En *La deshumanización del arte* (1925), Ortega explicaba que la metáfora se debe al afán humano de ‘suplantar una cosa por otra’ y que consiste en ‘crea[r] entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas’ y en ‘escamotea[r] un objeto enmascarándolo con otro’.³¹ Anteriormente, añadía Ortega, la metáfora no era más que un adorno que ‘se vertía’ sobre una realidad cualquiera, mientras que ahora, con las nuevas artes, se proseguiría al revés, ya que ‘se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la res poética’.³² Al año siguiente de la publicación de esta obra orteguiana, Lorca habló también de la importancia y el significado de la metáfora en su conferencia ‘La imagen poética de Don Luis de Góngora’ (1926), donde el poeta empieza explicando que ‘una imagen poética es siempre una traslación de sentido’ para, unas páginas más adelante, y después de hablar de la poética fundamentalmente moderna de Góngora, ofrecernos la siguiente definición tan justamente conocida: ‘La imagen es, pues, un cambio de trajes, fines u oficios entre objetos o ideas de la Naturaleza. Tiene sus planos y sus órbitas. La metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación’.³³

Un cambio de trajes; la unión de dos mundos antagónicos son las palabras que utiliza Lorca para caracterizar la metáfora lingüística o verbal y que podrían usarse también para hablar, respectivamente, del fundido encadenado y de la doble exposición, recursos cinematográficos que permiten que un objeto se transforme en otro, o se vea reemplazado por otro, ante los propios ojos del espectador.³⁴ Gracias a tales recursos, además, el espectador presencia y experimenta el mismo proceso de creación de metáforas, ya que ambos recursos mantienen unidos, aunque sea por un instante, los dos mundos antagónicos a los cuales se refiere Lorca, es decir, el mundo real (representado por la primera imagen) y el mundo evocado (representado por la imagen que se superpone a la primera imagen y que termina por reemplazarla). Así, películas al completo, como revela *Viaje a la luna*, pueden funcionar en base a una serie de transformaciones captadas y expresadas a través de una mezcla de fundidos encadenados y dobles exposiciones. Y, al funcionar de esta manera, el cine para Lorca era capaz de sintetizar y dar expresión a una específica forma de ver el mundo, forma particularmente moderna que funcionaba según la lógica de lo ilógico y del inconsciente y que hacía hincapié en constantes, y a menudo abruptas, metamorfosis.

Dada tal visión del cine, así pues, ¿dónde podemos encontrar la huella más preclara del diálogo lorquiano con el séptimo arte? La respuesta a esta pregunta nos lleva a una de las obras más innovadoras de Lorca, *El público*, donde el poeta, como

³⁰ Ortega y Gasset 1984: 36.

³¹ *Ibid.*, pp. 36-37.

³² *Ibid.*, p. 39.

³³ García Lorca 1986a: III, 224 y 230.

³⁴ Tanto Morris (1980: 47) como de Ros (2007: 104) han subrayado el hecho de que, al definir la metáfora, Lorca hace una breve alusión a un cineasta, Jean Epstein.

ahora veremos, intenta introducir en su teatro la capacidad del cine para transformar, transmutar y metamorfosear.

Lorca trabajó en esta obra de teatro entre 1929 y 1930 en Nueva York, Cuba y España, terminando el primer borrador en agosto del último año. El público trata explícitamente el tema de la transformación, especialmente en lo que concierne a la identidad ontológica y sexual, así como al teatro. Por un lado, la obra explora la fluidez de las identidades sexuales y los problemas que conlleva tal fluidez, concretando, sobre todo, en los que sufren marginación social: en el caso de los personajes homosexuales que aparecen en *El público*, vemos cómo algunos de ellos, por ejemplo, se sienten obligados, por razones que tienen que ver tanto con la represión como con la auto-represión, a canalizar su deseo homosexual por cauces convencionalmente heterosexuales. Y, por otro lado, *El público* también indaga en la posible transformación del teatro, explorando el contraste entre dos tipos de teatro, un teatro 'al aire libre', que suele asociarse en la obra con lo burgués y lo convencional, y un teatro 'bajo la arena', capaz de tratar temas más complejos y más inquietantes como los asociados con el inconsciente humano y los impulsos sexuales y beligerantes.

En este contexto, el momento que señala la entrada en escena de este segundo tipo de teatro, del teatro 'bajo la arena', en *El público* es altamente revelador, ya que es un momento en que Lorca parece hacer uso de una referencia al cine. Hacia el final del Cuadro Primero, como nos dicen las acotaciones, 'El hombre 3 saca un biombo y lo coloca en medio de la escena'.³⁵ La forma del biombo recuerda a la de una pantalla de cine, y Lorca parece dotar a este particular biombo de una función parecida a la del cine que él había explorado en *Viaje a la luna*, ya que los personajes, después de pasar por detrás del biombo, salen cambiados y transformados: el Director se transforma en 'un muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello', por ejemplo, mientras que el Hombre 2 se convierte en 'una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza'.³⁶

Al efectuar estas transformaciones, que introducirán en la obra el tema de la fluidez de las identidades sexuales, *El público* deja clara su deuda para con el cine. Lo que vemos en la escena del biombo es, tanto un reconocimiento por parte de Lorca de la capacidad del cine para captar las transformaciones y metamorfosis humanas, como un intento de introducir tal capacidad en su teatro. El biombo es quizá el recurso teatral que más se asemeja al fundido encadenado, ya que revela cómo una identidad se disuelve para transformarse en otra.³⁷ Y, aunque el teatro convencional no es capaz de crear dobles exposiciones, es posible que la rapidez de las transformaciones detrás del biombo sugiera algo de la superposición de la vieja y nueva identidad. Lo que está fuera de duda es que el biombo está efectuando un literal 'cambio de trajes', revelando al hacerlo la misma dinámica que subyace en la creación de metáforas, tanto verbales como visuales, cinematográficas o teatrales.

El biombo, al escenificar el mismo concepto de la transformación, nos introduce en el teatro 'bajo la arena' y, a partir de este momento, *El público* se centra en la cuestión de la metamorfosis, comenzando con el Cuadro Segundo, donde las

³⁵ García Lorca 1986a: II, 606.

³⁶ *ibid.*, pp. 606-610.

³⁷ Sobre este punto, véanse también de Ros 2007: 108 y Gómez Torres 1999: 37-38.

figuras de Cascabeles y Pámpanos (quizá las nuevas identidades del Director y el Hombre 1) entablan un diálogo en el cual cada uno intenta asegurar su dominación sobre el otro. Este diálogo está basado casi enteramente en un continuo juego dialéctico en el que uno de los personajes declara su intención de convertirse en un objeto distinto y el otro personaje responde afirmando que, en ese caso, él a su vez se transformará a sí mismo en un objeto nuevo. Cuando Cascabeles amenaza con convertirse en nube, por ejemplo, Pámpanos contesta amenazando con convertirse en ojo, y así sucesivamente hasta formar una serie de transformaciones binarias: caca/mosca, manzana/beso, pecho/sábana blanca, pez luna/cuchillo, hormiga/tierra, tierra/agua, agua/pez luna, pez luna/cuchillo.³⁸ En esta serie se pueden identificar dos secuencias distintas, separadas por la primera mención de pez luna/cuchillo: la primera secuencia hecha de cuatro transformaciones discretas y la segunda de cuatro transformaciones encadenadas, con estas últimas pareciendo hacer eco, tanto del efecto producido por la doble exposición, como del asociado con el fundido encadenado. En breve, Lorca está desplegando aquí, en este intercambio verbal, los recursos que ha aprendido a través del cine y revelando, a la vez, la secreta dinámica de la metáfora, ese auténtico ‘cambio de traje’ lingüístico y visual.

De esta forma, Lorca va introduciendo el cine en su obra *El público*, y en el teatro en general, aunque el poeta granadino aun no parece completamente convencido con el efecto producido por esta nueva relación entre las dos artes. Como ha subrayado la hispanista Xon de Ros, el último Acto de *El público*, el Cuadro Sexto, nos presenta un encuentro entre el Director de teatro y la figura del Prestidigitador, que, con su uso de la ‘cortina negra’, parece simbolizar el cine.³⁹ El Director acaba de inaugurar el ‘teatro bajo la arena’, con consecuencias desastrosas: el público no ha sabido entender el espectáculo que ha presenciado y ha terminado por asesinar a los actores. Ante tal desastre, el Prestidigitador se burla del fracaso del nuevo teatro y hace gala de los trucos del cine, donde, como dice, ‘Yo convierto sin ningún esfuerzo un frasco de tinta en una mano cortada [y] un navegante en una aguja de coser’.⁴⁰ La respuesta del Director no se hace esperar: ‘¡Pero eso es mentira! ¡Eso es teatro!’⁴¹ sugiriendo que el cine sufre, en común con el teatro convencional, de un cierto escapismo y frivolidad.

Y aun así, el Director es consciente de que su nuevo teatro va a necesitar al cine. A las misteriosas palabras de despedida del Prestidigitador: ‘Quitar es muy fácil. Lo difícil es poner’, el Director contesta diciendo que ‘Es mucho más difícil sustituir’.⁴² Éste es el reto del nuevo teatro lorquiano: encontrar formas teatrales que sepan captar y contar las transformaciones y metamorfosis que, según Lorca, caracterizan y dan forma a la vida humana. Y, en su peculiar forma de adaptar el fundido encadenado y la doble exposición, *El público* revela que la solución se encuentra, por lo menos en parte, en los recursos ofrecidos por ese gran rival del teatro del siglo XX que es el cine.

³⁸ García Lorca 1986a: II, 611-612.

³⁹ de Ros 2007: 109-110.

⁴⁰ García Lorca 1986a: II, 665-666.

⁴¹ *ibid.*, p. 665.

⁴² *ibid.*, p. 670.

OBRAS CITADAS

- Aszyk, Urszula. 1996. Las farsas guñolescas de Federico García Lorca a la luz de la tradición y de las búsquedas de vanguardia, Bristol: University of Bristol Occasional Paper Series, no: 18 (February).
- Calderón Calderón, Manuel. 2000. 'El retablo de títeres: un teatro de vanguardia en España (1909-1937)', Anuario brasileño de estudios hispánicos, vol. 10, pp. 187-204.
- De Ros, Xon. 2007. 'Cinema in Lorca', en Federico Bonaddio (ed.), A Companion to Federico García Lorca, Woodbridge: Tamesis, pp. 101-114.
- Gale, Matthew (ed.). 2008. Dalí y el cine, Barcelona: Electa.
- García de Carpi, Lucía. 1986. La pintura surrealista española (1924-1936), Madrid: Ediciones Istmo.
- García Lorca, Federico. 1981. Lola la comedianta, edición crítica y estudio preliminar de Piero Menarini, Madrid: Alianza Editorial.
- _____. 1986a. Obras completas, 3 vols., edición a cargo de Arturo del Hoyo, Madrid: Aguilar.
- _____. 1986b. Dibujos, proyecto y catalogación de Mario Hernández, Madrid: Ministerio de Cultura.
- _____. 1992. Teatro de títeres y dibujos. Con decorados y muñecos de Hermenegildo Lanz, catálogo al cuidado de Mario Hernández, Santander: Universidad Internacional Menéndez y Pelayo y Fundación Federico García Lorca.
- _____. 1994a. Prosa inédita de juventud, edición de Christopher Maurer, Madrid: Cátedra.
- _____. 1994b. Poesía inédita de juventud, edición de Christian de Paepe, Madrid: Cátedra.
- _____. 1997. Epistolario completo, edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid: Cátedra.
- García Lorca, Francisco. 1998. Federico y su mundo, Madrid: Alianza Editorial.
- George, David. 1995. *The History of the Commedia dell'arte in Modern Hispanic Literature*, with special attention to the work of García Lorca, Lewiston / Queenston / Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Gibson, Ian. 1989. Federico García Lorca. A Life, London: faber and faber.
- Gómez Torres, Ana María. 1999. 'La destrucción o el teatro: El público de Lorca', en Jean-Marie Lavaud (ed.), Voir et Lire Federico García Lorca. Le Théâtre de *l'Impossible*, Université de Bourgogne, Hispanistica XX, Collection 'Critiques et Documents', pp. 17-38.
- Harris, Derek. 1991. 'Introduction', en Federico García Lorca, Romancero gitano, ed. Derek Harris, London: Grant & Cutler, pp. 7-81.
- Hernández, Mario. 1992. 'Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)', en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds), El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), Madrid: CSIC, pp. 227-239.
- Lima, Robert. 1963. The Theatre of García Lorca, New York: Las Américas Publishing Company.

- Mata, Juan. 2003. *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, Granada: Diputación de Granada. Los Libros de la Estrella.
- Maurer, Christopher. 2007. 'Poetry', en Federico Bonaddio (ed.), *A Companion to Federico García Lorca*, Woodbridge: Tamesis, pp. 16-38.
- Monegal, Antonio. 2007. 'Viaje a la luna (Journey to the Moon)', en Federico Bonaddio (ed.), *A Companion to Federico García Lorca*, Woodbridge, Tamesis, pp. 114-123.
- Morris, C.B. 1980. *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936*, Oxford: Oxford University Press.
- Oppenheimer, Helen. 1986. *Lorca, the Drawings: Their Relation to the Poet's Life and Work*, London: Herbert Press.
- Orringer, Nelson. 2014. *Lorca in tune with Falla*, Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press.
- Ortega y Gasset, José. 1984. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, ed. Paulino Garagorri, Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial (primera edición, 1925).
- Rabassó, Carlos A. y Fco. Javier Rabassó. 1998. *Granada-Nueva York-La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*, Madrid: Ediciones Libertarias.
- Roberts, Stephen G.H. 2009. 'Lorca, el poeta pintor', en Jean Andrews y Stephen G.H. Roberts (eds), *Obra en marcha. Ensayos en honor de Richard A. Cardwell*, Nottingham: Critical, Cultural and Communications Press, pp. 158-169.
- . 2011. 'El retablo de Maese Federico: Lorca's Romancero gitano as Puppet Theatre', *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 17:2-3, pp. 195-207.
- Sánchez Vidal, Agustín. 1996. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona: Planeta.
- Soria Olmedo, Andrés. 1986. 'Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte', en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada: Comisión Nacional del Cincuentenario, pp. 149-178.
- Stone, Rob. 2004. *The Flamenco Tradition in the Works of Federico García Lorca and Carlos Saura. The Wounded Throat*, Lewiston / Queenston / Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Ucelay, Margarita. 1990. 'Introducción', en Federico García Lorca, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, edición de Margarita Ucelay, Madrid: Cátedra, pp. 9-126.
- Valdivia Martín, Pablo. 2009. *La vereda indecisa. El viaje hacia la literatura de Federico García Lorca*, Granada: Diputación de Granada, Colección Genil de Literatura.